

23.3(5Каз)
7064

Жетписбаева Б.А.

Образные миры

534309

Магжана Жумабаева

НҮР-ПРЕСС

115-летию со дня рождения
Магжана Жумабаева посвящается

Образные миры Магжана Жумабаева

Алматы
2008

ББК 83.3(5Каз)

Ж 64

Рекомендовано к печати Ученым Советом Академии
государственного управления при Президенте
Республики Казахстан

Рецензент:

доктор филологических наук, профессор Х. А. Адиебаев

Жетписбаева Б. А.— доктор филологических наук,
профессор

Ж 64 Образные миры Магжана Жумабаева. Изд. 2-е, доп.—
Алматы: Нур-пресс, 2008.— 156 с.

ISBN 9965-830-04-5

Работа посвящена исследованию поэтики Магжана Жумабаева, эволюции образной системы, раскрытию художественного мира поэта. Подробному и многоаспектному анализу подвергаются стихи, созданные в русле символизма, устанавливаются и корректируются истоки и специфические параметры символистского миропышления поэта, его связь и соответствия с русским символизмом.

Книга адресована специалистам, преподавателям, студентам гуманитарных факультетов вузов, а также всем, кто не равнодушен к творчеству Магжана Жумабаева.

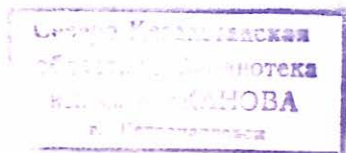
534309

ББК 83.3(5Каз)

© Жетписбаева Б. А., 2008.

© Нур-пресс, 2008.

ISBN 9965-830-04-5



Вступительное слово

*Так, поэт, ты паришь под грозой в урагане,
Недоступный для стрел, непокорный судьбе,
Но ходить по земле среди свиста и брани
Исполинские крылья мешают тебе.*

(Бодлер. Альбатрос)

Магжан Жумабаев родился и жил в начале XX века — в эпоху, названную Александром Блоком «страшным миром», в эпоху, вынудившую Дмитрия Мережковского сказать о себе и о своем поколении:

*Мы — дети горестных времен,
Мы — дети мрака и безверья!
«Te morituri!» Весь наш род,
Как на арене гладиатор,
Пред новым веком смерти ждет.*

(поэма «Бог»)

Таково же по сути признание и Александра Блока:

*Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России,
Забывать не в силах ничего...*

Трагизм восприятия века русскими поэтами был продиктован самой действительностью тех лет: невероятные страдания и муки, гибель явились уделом ни в чем не повинных людей. И было их много — жертв «красного террора». Под расстрел уходили талантливейшие из талантливых, лучшие из лучших. И не видно тому было конца. События «страшных лет России» эхом отозвались и в казахской степи. Как следствие, дикий, необузданный хаос рукотворный воцарился здесь, многие деятели страны оказались уничтоженными. Никак не мог уцелеть в этом чудовищном смятении социума и Магжан Жумабаев. «Исполинские крылья» его поэзии лишали покоя недругов и недоброже-

лателей, вызывая самые негативные реакции и эмоции, исторгая из них «свист и брань», беспрецедентные формы обскурации и остракизма. Но несмотря на гонения, на создаваемые врагами «ужасогенные» обстоятельства, приведшие поэта к гибели, его не покидала вера в человека, в его добросозидающие потенции:

*Я изнемог от темных дум —
Болит душа, и дней не счесть,
Когда я погибал от скорби...
А все-таки надежда есть...—*

писал в глубокой печали поэт и это «все-таки» вело его по жизни, такой недолгой, неустроенной и драматичной, не давая угаснуть надежде. Вере в светлую любовь, в светлые деяния — в светлого человека...

Путь возвращения поэзии Магжана был длителен, тернист, но необратим, и, очаровав нас, она заняла достойное место в контексте общечеловеческой художественной культуры.

Творчество поэта многогранно, проникновенно и характеризуется имманентными его строю сущностными особенностями. Смысл первой из них заключается в том, что поэзия Магжана является в казахской литературе непревзойденным образцом западно-восточного художественного синтеза. Она нерушимо целостна именно той несравненной поэтической целостностью, что возникает в результате обогащения образного слова не только родною традицией, но и «чужой», привнесенной извне, в результате творческого освоения лучших достижений и открытий художественной мысли Востока и Запада. В ее пространстве мы наблюдаем органичное сплетение идиознического и межнационального, традиционного и модернистского, суфийского и символистского, идейно-художественных исканий как западной, так и восточной философии и поэзии. Но и в то же время ее нельзя считать сугубо маргинальной, ибо пропитана она ароматом национального духа, национального менталитета.

Другой особенностью поэзии Магжана является ее принадлежность к дионисийскому типу творчества. Как известно, издавна в процессе литературного развития сложилась тенденция, различающая два типа творческих интенций — аполлонийский и дионисийский. Аполлонийский тип представляют поэты, поющие о земных радостях, о солнце, любви, о неомраченной

негациями человеческой жизни. Их поэзия, как замечено,— иллюзия сияющего посюстороннего мира, «покрывало Майи», удовлетворенность насущным и зримым, обступающим нас бытием. Дионисийский же тип творчества иной, хотя и сохраняет некоторые аполлонийские черты,— он исполнен буйства самых разноречивых чувств и помыслов, устремленный к свету, к ликующему проникновению в смысл жизни, в бездонные ее круги, он пронизан и нотой всеобъемлющей скорби и страдания, ибо движим великой идеей познать истину, подняться к обозримым и необозримым ее высотам. Истина же, как известно, прозревается, постигается в минуты глубокой скорби и безысходности. Такова и поэзия Магжана, состоящая из тончайших сплетений контрастов и противоречий. В ней прослеживаются жизнеутверждающее начало и метафизический взлет, здравомыслие и иронический пафос, онтологизм и эсхатологизм восприятия мира, изгнанничество и признание, смех и печаль, трагизм высочайшего свойства.

Сведения о жизни Магжана, как и о его творческом пути, крайне скудны, сохранилась лишь малая толика биографического материала. Но и этот небольшой пласт фактографии, введенный в научный оборот, помогает понять историю перипетий жизни поэта, проникнуть в глубины его поэзии. Стихи поэта подчас отражают важнейшие вехи в его многострадальной судьбе, способствуют уяснению особенностей его мирозерцания, воззренческого кредо. Безусловно, не зная историю жизненного пути поэта, хотя бы отчасти, довольно трудно и даже невозможно судить о его творчестве, о том многосложном комплексе нравственных, философских, художественных умонастроений и исканий, которые двигали им, побуждали к поэтическим открытиям и рефлексиям. Поэтому обратим свое внимание к биографии поэта.

ЖИЗНЬ В БОРЬБЕ

В 1912 году в Казани выходит сборник стихов молодого и тогда еще малоизвестного поэта Магжана Жумабаева. Сборник называется «Шолпан» («Утренняя звезда») и является первой серьезной заявкой к большому творчеству девятнадцатилетнего поэта. Путь к успеху и признанию был как будто бы совсем неблизок, но стихи воспринимаются читателями восторженно. Они заворожены магией слов, причудливой аурой света и огня, облекающей поэзию Магжана. Реакция читателей единодушна: в казахскую поэзию пришел поэт, чей талант не имеет себе равных. Стихи его, как издревле принято в степи, передают из уст в уста, имя обретает широкую известность.

Высоко и своеобразно оценивают поэзию Магжана выдающиеся представители творческой интеллигенции тех лет. Так, после выхода стихов молодого поэта совершенно неожиданный для всех шаг предпринимает крупнейший ученый и поэт, основоположник казахской лингвистики и литературоведения Ахмет Байтурсынов. Подходя к себе с исключительной требовательностью и критичностью, он отказывается от стихотворчества и решает посвятить себя служению науке и делу просветительства. Поэт божьей милостью, автор широко известных сборников стихов «Қырық мысал» («Сорок басен», 1909), «Маса» («Комар», 1911), он проникается глубоким убеждением в том, что отныне нет необходимости ему писать стихи, поскольку поэтический небосклон озарился светом новой, неповторимой звезды, затмившей многие другие. Он уверен, что с появлением имени Магжана казахская поэзия будет достойно представлена на арене художественной культуры. Оценка эта не меняется и в последующем, о чем свидетельствуют литературоведческие изыскания ученого и прежде всего его труд «Әдебиет танытқыш» («Теория словесности», 1926), где научные положения и выводы фундируются им стихами Магжана.

Восхищен сборником и известный татарский писатель Галымжан Ибрагимов. Свой роман «Қазақ қызы» («Дочь казаха», 1927) позднее он предваряет стихами Магжана, взятыми в качестве эпиграфа:

*Кең дала, көресің гой ана жатқан,
Жібектей жасыл шөптер бетін жапқан.
Асқар тау, балдан тәтті сулары бар,
Әне, сол анам еді мені тапқан.*

(«Айға»; 1, 87)

*Ты видишь простор бесконечный степной,
Как шалью покрытый беспечной травой,
Здесь горы до неба, медовые реки,
Я сын твой, отчизна, рожденный тобой.*

(«Луне»)

Так, в начале века Магжан с триумфом входит в «звездную ассоциацию» казахских писателей и поэтов, подьемля на новую высоту «культурный ренессанс» эпохи. Но к сожалению, участь поэтического гения была уже предreshена.

Между тем на всех снимках, дошедших до наших дней, запечатлен привлекательный своей особой одухотворенностью облик поэта. Все примечательно в его лице: высокий ясный лоб, обрамленный густой шапкой волос, прямой точеный нос, полные губы, волевой очерк подбородка... Но словно магнитом притягивают глаза и только глаза поэта: в них притаилась такая пронзительная боль, такая бездонная скорбь, что душу охватывает щемящее чувство тревоги и беспокойства. Когда появился этот взгляд безысходности, кто повинен в том, что судьба поэта сложилась трагически, кто ответит за причиненные ему страдания, той силы, что не могут скрыть глаза его? Чтобы понять природу и причины этой боли, обратимся к судьбе поэта.

Родился Магжан Жумабаев 25 июня 1893 года в местности Сасыкколь Акмолинского уезда Акмолинской губернии (ныне Северо-Казахстанская область). В семье волостного Бекена Жумабайулы он был третьим среди семерых сыновей и двух дочерей. Уже в раннем возрасте он поражал окружающих удивительным своеобразием восприятия, проявлял незаурядные способности. Дед его Жумабай предсказывал малышу большое будущее. «Он обессмертит мое имя», — без тени сомнения предрекал он. В четыре года мальчик умел уже бегло читать. Тому в значительной мере способствовала и атмосфера семьи, где царил дух почитания книги, бережного отношения ко всему, что было связано с поэтическим словом. Родители Бекен-ага и Гульсум-апай держа-

ли в доме библиотеку, постоянно пополняя ее новинками. Часы досуга семья нередко проводила за книгой. Магжан легко и быстро запоминал услышанное и прочитанное и мог слово в слово пересказать понравившиеся произведения. Одной из таких книг, к примеру, была «Кисса-уль-амбия» — «Книга о пророках»: Магжана увлекала яркая, самоотверженная жизнь пророков и книгу он знал наизусть. Возможно, уже в этом детском пристрастии по наитию обозначились контуры его трагической будущности, когда, подобно пророкам, он будет отвергнут, отринут людьми и, отдавая полной мерой чашу страданий, покинет вынужденно сей мир, не изменив своей нравственной и поэтической сущности.

Первым учителем, приобщившим маленького Магжана к постижению таинственных знаков арабской вязи, к знаниям, был отлично образованный молодой человек по имени Ахметдин Аханов. Башкурт по происхождению, он скрывался в казахских степях от службы в царской армии. В специально устроенной юрте он учил детей Бекена Жумабайулы азам науки, уделяя особое внимание преподаванию восточных языков и литературы. Эта школа для Магжана из-за малолетнего возраста становится недоступной, но упорство малыша в конце концов смягчает сердце учителя. Убедившись в очередной раз в его сметливости, уме, он привлекает его к занятиям. Магжан жадно впитывает знания, выказывая при этом необычные для 4-летнего мальчика способности. Едва освоив грамоту, он заучивает наизусть целые поэмы — кисса, дастаны и самозабвенно декламирует их. Видя страстное стремление сына к учебе, отец в 1905 году определяет его в «Шала казак медресе», основанный выпускником Стамбульского университета Мухамеджаном Бегишевым. Здесь Магжан овладевает арабским, персидским, турецким языками, изучает историю восточных народов. В подлиннике читает Фирдоуси, Омара Хайяма, Низами, Сагди, Хафиза, Навои. И здесь же, в стенах медресе, просыпается поэтический дар Магжана, он пробует свое перо, слагая первые и далекие еще от совершенства вирши. Возможно, определенным стимулом к тому послужили стихи Абая, изданные отдельным сборником в 1909 году в Петербурге и широко распространившиеся среди просвещенной казахской молодежи, в том числе и среди учащихся медресе. Свои первые опыты юный неофит поэзии, естественно, посвящает великому поэту или, как он называет Абая, «золотому Хакиму-ата». Незре-

лость стихов еще очевидна, но привлекают они непосредственностью и чистотой, глубиной помыслов начинающего поэта, несомненно одаренного и многообещающего.

Поэзия Абая явилась толчком к формированию нравственных и эстетических идеалов Магжана, к пробуждению в нем гражданских чувств. Он задумывается над тяжким положением народа и ранние стихи его содержат призыв к просвещению, к приобщению к мировой культуре, достижениям мировой цивилизации. «Проснись, народ мой, встряхнись от вековой спячки, не отврати лицо свое от разума и образования!» — глубокий лейтмотив многих его стихотворений этого периода.

В 1910 году, успешно закончив медресе и чувствуя незавершенность своего образования, он отправляется в Уфу, где становится учащимся известного в то время высшего конфессионального учебного заведения — медресе И-Галия, которым руководит Салимгерей Жанторин. Медресе славится преподавательским составом, здесь работают лучшие представители мусульманской интеллигенции, закончившие университеты Стамбула, Мысыра (Египет) и других центров восточной науки и культуры. Наряду с ведущими дисциплинами по основам ислама, учащиеся медресе изучают и светские дисциплины — восточную литературу, историю, философию, естественные науки. В медресе ведет преподавательскую деятельность известный писатель Галымжан Ибрагимов, впоследствии признанный классиком татарской литературы. Распознав в Магжане незаурядную творческую личность, он всячески содействует его росту и становлению как поэта, оказывает существенную моральную и материальную поддержку в издании вышеупомянутого первого сборника стихов; строки же из его стихотворения «Луне» он предпосылает своему роману «Дочь казаха».

Эти годы примечательны в судьбе поэта новыми встречами и знакомствами, он входит в круг замечательных поэтов и писателей, деятелей культуры и науки. Надо отметить, что к этому времени в казахской степи сложилась яркая плеяда высокообразованных и талантливых личностей, определявших менталитет, духовный облик народа. Значительное влияние на формирование мировоззрения и интеллекта, расширение его кругозора оказывают Ахмет Байтурсынов, Мыржакып Дулатов, издававшие в ту пору популярную газету «Казах». Привлекая к работе в газете, М. Дулатов буквально в течение одной зимы обучает его русско-

му языку и приобщает одновременно к переводческой деятельности. Открытия, связанные с этой деятельностью, оставляют неизгладимый след в душе поэта. Магжан целиком и полностью погружается в неведомые дотоле миры русской и западной поэзии, в иную языковую и поэтическую стихию. Пушкин, Лермонтов, Гете, Гейне, Верлен, Блок... становятся постоянными спутниками его духовных и художнических исканий...

Прервав учебу в медресе, он ищет другие пути и способы интеллектуального познания. По настоянию друзей, но вопреки воле отца он поступает в 1913 году в Омскую учительскую семинарию, которую затем окончит с золотой медалью. Годы пребывания в семинарии были особенно трудными для него, так как отец, недовольный затянувшейся учебой сына, пытается вернуть его домой, в семью, аул, но, убедившись в тщетности своих попыток, лишает его материальной помощи. Однако разногласия с отцом не останавливают Магжана в его намерении продолжить образование. Он навсегда покидает родной дом для самостоятельной, полной, как окажется в дальнейшем, лишений и невзгод жизни. Именно в годы, омраченные разлукой с родными, матерью, отцом, невыносимой изморозью одиночества, рождаются пронзительно печальные строки:

*«Ата-анаңнан без!» — дедің, безбедім бе?
Қаңғырып талай жсалғыз кезбедім бе?
Басыма талай қара күндер туды,
Ата-ана, туысқан іздедім бе?*

(«Жан сөзі»)

*«Родителей брось!» — был жестокий наказ,
А разве я в мире жил без прикрас?
Бродил в одиночестве под облаками.
Родные мои, как мне плохо без вас!..*

(«Сокровенное»;

пер. С. Мнацаканяна, 2, 140)

Но эти строки придут чуть позже, а пока Магжан живет напряженной духовной жизнью, неустанно совершенствуя свой дар, обретает новых друзей и недругов, с энтузиазмом смотрит в будущее. Он окрылен первой любовью и незадолго до окончания семинарии в 1917 году сочетается браком с Зейнеп. Избранница его обаятельна, умна, красива. Казалось, впереди, в мечтах, как

и у всех молодых,— долгая и светлая жизнь. Но судьба безжалостна к нему: будто испытывая поэта, она обрушивает на него несчастья одно за другим — умирает при рождении первенца любимая, а через год — сын Азамат. В тисках железной тоски и кручины, в забытии возникают мучительные строки стихов «И меня, смерть, убаюкай» («Мені де, өлім, әлдиле»), «Плач» («Зар»), отражая драму души:

*Жоғалды, батты, кетті сәулем-күнім,
Жайнаған жүз құлтырып, қызыл гүлім.
Сәулесіз, Айсыз-Күнсіз қараңғыда
Өтермін аһ ұрумен шықпай үнім.*

*Жалғанның бір көрермін көп пен азын,
Өмірімде енді болмас жылы жазым,
Енді бір өлгенім де, жүргенім де —
Қолымнан ұшқаннан соң қоңыр қазым.*

*Закатилось, пропало, исчезло и не возвратится
Мое светлое солнце! Погасла заря-зарница!
И земля из оазиса стала безмолвной пустыней,
Где ни солнца, ни звезд, ни луны, где темно —
как в темнице!*

*Как велик этот мир! Как ничтожен!
И где ж взять силы
Чтобы жить захотелось — здесь! —
где холодом дышат могилы!
Как о лете мечтать, если только что прямо
с ладони
Мой птенец улетел... Мой гусенок... Мой
шелковокрылый!...
(перевод Л. Степановой)*

Скорбь Магжана бесконечна и неумолчна. Трагизм мироощущения многократно усиливает и «страшный мир», царивший вокруг. Социально-политические катаклизмы, следуя друг за другом, сотрясают страны, круша человеческие жизни, ломая устои: первая мировая война, казахское народно-освободительное движение 1916 года, февральская революция 1917 года, затем

— катастрофическая октябрьская. Родная степь также вовлечена в этот беспредел классового антагонизма. Магжан осознает, что в этом смертельном «гуле» бытия невозможно, да и нельзя занимать асоциальную, индифферентную позицию, быть поглощенным сугубо личностным. Преодолев себя, свою печаль, он с головой окунается в общественную жизнь. Его привлекает программа партии «Алаш», предложившей наиболее эффективный и конструктивный путь обретения казахской государственностью суверенности, создания казахским народом светлого будущего. Вместе с соратниками и единомышленниками он готов к реализации задач программы партии. Однако и тут надежды и помыслы оказываются тщетными. «Пламенные» революционеры держат шаг по линии жесткой конфронтации, утверждая штыком и кровью свой мир — деспотии и зла, как обнаружится позднее.

Правдоподобно и выразительно повествует об этой нещадной борьбе, обогрванной потоками крови, о победе большевиков, поражении врагов в бездне вооруженной смерчи Сакен Сейфуллин в своих мемуарах «Тар жол, тайғак кешу» («Тернистый путь»). Но автор искренен и безупречен в революционном порыве, в безоглядной вере в торжество эры коммунизма, еще незрим ему кровавый всполох строящейся им новой жизни, в жерновах которой найдет собственную погибель. Погибнут и оппоненты его — Алихан Бокейханов, Ахмет Байтурсынов, Мыржакып Дулатов, Магжан Жумабаев... — все, кто так или иначе усомнился в правоте и жизнеспособности советской власти, кто искал иные пути национального возрождения.

И все же жизнь щадит Магжана, даруя более десяти бесценных лет жизни. Пройдя сквозь все изломы революционного молоха, поэт находит пристанище в Акмолинской губернской газете «Бостандық туы» («Знамя свободы»), где полностью посвящает себя журналистике и поэзии, просветительской деятельности. Тематика публицистики его самая разнообразная, но превалирующая посвящена проблемам образования народа и особенно молодежи. Вопросы воспитания и образования находятся в центре его научного труда «Педагогика», изданного в 1922 году в Оренбурге. При содействии поэта Бернияза Кулеева тогда же появляется вторая книга стихов, встреченная общественностью как долгожданное культурное событие. В статье «Қазақ әдебиетінің қазіргі дәуірі» («Казахская литература в современную эпоху»)

Мухтар Ауэзов, раскрывая систему новаций, привнесенных художниками слова в поэзию тех лет, отмечает и в связи с творчеством Магжана тенденцию формирования новой эпохи в казахской литературе — эпохи романтизма, потеснившей границы реализма. Высокий дух романтизма, неукротимая устремленность в космические выси, утонченное сплетение мыслей и чувств, звездные россыпи образов — действительно новое и неподражаемое в своей индивидуальности явление в казахской поэзии, и обязано оно своим возникновением в первую очередь Магжану.

Третий сборник избранных стихов с предисловием видного государственного деятеля Султанбека Кожанова поэт выпускает в 1923 году в Ташкенте, будучи сотрудником журналов «Шолпан», «Сана», газеты «Акжол» («Светлый путь»). Окончательно сложившимся и общепризнанным поэтом предстает в эту пору Магжан Жумабаев. Данный период его творчества можно охарактеризовать, используя уподобление Вяч.Вс.Иванова, касающееся поэтической судьбы Николая Гумилева: «Оно напоминает взрыв звезды, перед уничтожением ярко вспыхнувшей и пославшей потоки света в окружающие ее пространства...» (3, 5). Результатом подобного «взрыва» воспринимаются светоносные циклы «Огонь», «Туркестан», «Весной», поэмы «Баян батыр», «Қорқыт», «Кобыз Койлыбая», рассказ «Грех Шолпан» («Шолпанның күнәсі»), написанные в эти годы.

Наряду с сотрудничеством в периодических изданиях, Магжан, приехав в 1922 году в Ташкент по приглашению Турара Рыскулова и Султанбека Кожанова, работает преподавателем в Киргизско-казахском институте просвещения. Много и плодотворно трудится в области литературной критики, тщательно исследует творческое наследие Ахана-серэ, Базара-жырау, фольклориста Абубакира Диваева. Идеи и замыслы переполняют поэта, но времени для их воплощения остается ничтожно мало. Грозовые тучи сгущаются над головой поэта, искрами неотвратимой беды пронизана атмосфера вокруг. Трудная, но светлая полоса творчества неумолимо приближается к трагическому завершению, к концу.

Литература усилиями «пролетарских» писателей и поэтов превращается в арену жесточайшей идеологической борьбы. В искусстве в качестве главного критерия оценки и критики утверждается классовый принцип, разделивший деятелей этой сферы на два непримиримых лагеря. Поэт отнесен к группе ху-

дожников, именуемой «буржуазно-националистической», «реакционной». Шквал пристрастной критики, необоснованных инвектив, странных по характеру разоблачений и упреков обрушивается на него. Его обвиняют в приверженности ко всевозможным «измам» — идеализму, национализму, пантюркизму, пессимизму, символизму, в поэтизации степного духа, светлых дней прошлого.

Какие только не измысливают причины воинствующие «глашатаи», «трубадуры» новой жизни с тем, чтобы очернить поэта, доказать его творческую несостоятельность! Красноречиво об этой поре разгула «красных активистов» свидетельствуют воспоминания Сабита Муканова. Весьма живописно изображает он картину одного из литературных вечеров, часто устраиваемых в те годы. На сцене со своими стихами выступил Магжан Жумабаев. Им были прочитаны, как пишет автор, «паназиятское стихотворение «Пайгамбар» («Пророк»), пантюркистское — «Баурыма» («Брату») и националистическое — «Сары дала» («Желтая степь»).

Обсудив стихи Магжана и придя к заключению о несоответствии их злобе дня и советской идеологии, члены местной партийки решили подвергнуть поэта остракизму, дать, так сказать, решительный бой. На следующий вечер явилась рота милиционеров, занявшая все ходы и выходы здания, где должно было состояться данное мероприятие. Руководил ротой начальник губернской милиции Угар Джанибеков (настоящее имя Мукатай).

Дальнейшие события разворачивались следующим образом: «Вскочив на сцену, Угар с угрозой в голосе обратился к Магжану:

— Ты, поэт, противник революции, выходи сюда!

Магжан поднялся на сцену. Затем Угар указал на меня:

— И ты, бедняцкий поэт, поднимайся сюда.

Зал был переполнен и шумел.

— Молчать! — рявкнул Угар на зрителей. — Я вижу всех вас. И если вы, эзпманы, не утихомиритесь, завтра я буду говорить с каждым из вас отдельно...

В зале воцарилась тишина.

— Ты, алашордынский последыш, — продолжил Угар в том же тоне, не спуская глаз с Магжана, — перестань морочить головы советских людей своими бредовыми контрреволюционными стихами. Неужели ты не понимаешь, что твоя песенка спета?

В упор, гневно и молча смотрел Магжан на Угара.

— А ты, бедняцкий поэт, читай свои стихи! — приказал мне Угар.— Ты же, контрреволюционный поэт,— грозно обратился он вновь к Магжану,— слушай его!

Дрожащим от неловкости голосом я начал читать «Сына бедняка...» (4, 462—463).

Пожалуй, это был не единственный подобного рода прецедент в жизни Магжана. Беспардонность, с коей действовали «красные активисты», не знала границ. И поэт, лишенный права голоса, мог отвечать на унижения лишь выразительным молчанием, позволяющим сохранить честь и достоинство подлинного интеллигента. То была жестокая травля и почти все так или иначе причастные к литературе и в особенности бесталанные считали нужным оскорбить, задеть выдающегося поэта, не задумываясь над моральной правомерностью своих действий.

В 1923 году, стремясь, очевидно, избавиться от преследований, Магжан принимает приглашение наркома А. Луначарского на работу в Коммунистический университет трудящихся Востока в качестве преподавателя восточной литературы, одновременно устраивается переводчиком в издательство «Восток». В вечерние часы слушает лекции в основанном русским поэтом В. Я. Брюсовым Художественно-литературном институте. Жизнь Магжана в Москве насыщена до предела. Интенсивно работает над переводами произведений Горького («Сұңқар жыры» — «Песнь о соколе»), Мамина-Сибиряка («Ақ бозат» — «Белый конь»), Вс. Иванова и др. На казахском языке благодаря ему зазвучали стихи Гете, Байрона, Лермонтова, Фета, Кольцова. При его участии переводятся на русский язык лучшие образцы казахской, узбекской, туркменской народной поэзии. Создает он и оригинальные вещи: выходят сборники под названием «Подарок детям», «Сказки», «Жусип хан». Намередается издать и конспекты лекций по истории казахской литературы, стилистике казахского литературного языка, читаемые им студентам университета.

Обширен и высокоинтеллектуален в этот период и круг общения Магжана. Он знакомится с русскими поэтами В. Брюсовым, Сергеем Есениным, Всеволодом Рождественским. Особенно близко сходится с Осипом Мандельштамом, Михаилом Светловым, который в это время также учится в Брюсовском институте.

О трепетной дружбе Магжана с Осипом Мандельштамом и Михаилом Светловым сохранились свидетельства известного

казахского писателя Зеина Шашкина, пересказанные со слов крупного общественного деятеля и поэта К. Жармагамбетова, тесно общавшегося в свое время с М. Светловым. Так, по воспоминаниям К. Жармагамбетова, Михаил Светлов рассказывал следующее:

«— Я знал вашего большого поэта Магжана Жумабаева. Его хвалил Брюсов, перед ним расступались самые именитые и строптивые литераторы Москвы. Осип Эмильевич тоже говорил, что «у этого степного поэта пегас всегда оседлан. Смотри, это не человек, а кентавр. Под ним гарцует аргамак поэзии!», — вдохновенно восклицал Мандельштам, когда Магжан появлялся среди московских литераторов. Мандельштам называл его «Маг», а я «Жан».

Жан всегда помогал нам финансово, расходы в трактирах и кафе казахский поэт всегда брал на себя. Еще одна привычка была у него: заведя Осипа Эмильевича, он вдруг начинал читать его стихи:

*Я больше не ревную,
Но я тебя хочу.
И сам себя несу я,
Как жертву палачу.
Тебя не назову я
Ни радость, ни любовь.
На дикую, чужую
Мне подменили кровь.*

— Маг, ей-богу, эти стихи ты писал, а не я! — восклицал Осип Эмильевич...» (5, 199—200).

Творческая элита Москвы по достоинству оценивает Магжана, отдавая должное его незаурядной личности, таланту, мастерству. И о том также свидетельствуют слова В. Я. Брюсова. Назвав его «киргизским Пушкиным», он обосновывает высокое сравнение в свойственной для символистов манере мышления: «...это от природы... плюс глубокие знания математики, музыки, изобразительного искусства». Столь пронизательные и емкие слова учителя точно и выразительно характеризуют личность Магжана как универсального эрудита, способного творить «под знаком синтеза» — синтеза жизни и различных сфер культуры, как поэта с большой буквы.

Но заслуженное признание и высокая оценка дара не ограждают поэта от зла и насилия. Здесь, в Москве, с подачи соотечественников начинается новый виток более изощренных гонений. При обзоре соответствующего фактологического материала той поры складывается впечатление, что у ряда так называемых деятелей искусства тех лет существовал лишь один враг, которого следовало любыми средствами смять, раздавить, уничтожить, и этот враг — Магжан Жумабаев.словно бодлеровский альбатрос, плененный и мучимый двуногими хищниками, бьется и защищается поэт, но «исполиньские крылья» его поэзии мешают, сковывают его. В качестве иллюстрации этой действительности достаточно привести отрывок из «Истории казахской литературы»:

«В ноябре 1924 года в Коммунистическом университете народов Востока в Москве было созвано специальное совещание по обсуждению стихов М. Жумабаева, на котором обращалось внимание на идеологическую порочность его творчества.

Зимой 1924 года в Оренбурге состоялся литературный суд над Жумабаевым, на котором выступили С.С. ейфуллин, С. Муканов, У. Турманжанов и другие, давшие отпор реакционному направлению в казахской литературе. Это было тем более необходимо, что буржуазные националисты старались использовать для утверждения своего мировоззрения и литературное наследие, в частности, творчество Абая, пытались сделать великого поэта знаменем национализма. Они не признавали влияния русской классики на казахскую литературу, отрицали ценность произведений, правдиво отображающих революционную действительность» (6, 44—45).

«Литературный» суд, устроенный в Оренбурге, был особенно изощренным и мучительным и с точки зрения сегодняшнего дня надуманным, неправомерным. Магжан объявлялся врагом советской власти, и решения, принятые в отношении к его произведениям, являлись катастрофическими для поэта: отныне его стихи изымались из круга чтения и впредь не допускались к изданию, все созданное ранее подвергалось уничтожению! Так, в одночасье, в угоду бездарщине и партийной идеологии поэт, великий поэт, был изолирован от всего, что составляло смысл его творческого бытия, насильно отторгнут от общества, аудитории, многочисленных почитателей своих. Ситуация нетерпимости и произвола, окружавшие поэта, жесткое противостояние Сакена

Сейфуллина и Магжана воссозданы между тем и в книге Т. Какишева «Сакен Сейфуллин».

И все же не все были ослеплены «праведным гневом» сторонников субъективного, вульгарно-социологического критицизма. В той же «Истории казахской литературы» имеются следующие строки:

«К сожалению, среди определенной части молодежи у Жумабаева нашлись последователи, считавшие, что сочинения его не имеют отношения к политике, что они посвящены «вечным темам» и поэтому не являются реакционными.

Надо сказать, что и среди прогрессивной части казахской интеллигенции не было единодушия в оценке поэтической деятельности. Критически оценили его С. Сейфуллин, С. Муканов и другие литераторы. Однако С. Садвакасов, С. Ходжанов склонны были в чем-то принимать его поэзию и даже отстаивать перед лицом суровой критики пролетарских писателей. В 1924 году С. Ходжанов написал хвалебную вступительную статью к сборнику избранных сочинений М. Жумабаева.

Партийная и советская общественность подвергла резкой критике эти выступления в печати...» (6, 44).

В те суровые и смутные годы, когда над ним неумолимо сгустилась тьма, поэт еще не чувствовал того ледящего одиночества, в железном кольце которого окажется позднее. В защиту его поднимали голоса деятели, относившиеся к судьбе родной литературы с любовью и состраданием, понимавшие, что с утратой Магжана казахская поэзия потеряет многое и прежде всего подлинные ориентиры в процессе своего становления на новом этапе истории. Так, Смагул Садвакасов во всеуслышание заявлял, что «погубив Магжана, мы погубим все и вся». Кошке Кеменгеров, не находя достойного Магжана таланта, призывал к более бережному и чуткому отношению к нему. Высокую художественность лирики Магжана противопоставлял грешившим в этом плане стихам Сакена Сейфуллина Г. Тогжанов, несмотря на преобладание в его статьях необъективно-критических выпадов против творчества поэта. Против обвинений поэтов и писателей, заклейменных националистами, выступал и Идрис Мустанбаев, советуя начинающим учиться мастерству именно у авторов «Баян-батыра» и «Қарт Кожи» (7). Слова восхищения поэзией Магжана писал в эти годы и Мухтар Ауэзов: «Вслед за Абаем я люблю Магжана. Его европеизированность, яркость, солнечность... Магжан — человек большой культуры...» (8, 407).

Но голоса защиты тонули в мощном хоре толпы хулителей. И не было тому конца. Напротив, травля принимала все более масштабный и организованный характер. Не следует, конечно, думать, что Магжан оставался всегда безответным и бездейственным. В эти годы он создает литературный кружок «Алка» (букв. «Ожерелье») и предлагает разработанную им самим литературно-эстетическую программу «Табалдырык» (букв. «Порог»), одобренную А. Букейхановым, С. Кожановым, Ж. Аймаутовым, М. Ауэзовым и другими коллегами, радевшими душой и сердцем за настоящее искусство, настоящую культуру. Ратуя за многоипостасное и полнокровное творчество, Магжан манифестирует в программе требования освободить художественное слово от оков идеологизации и политизации. Его поддерживает Ж. Аймаутов, выступая на страницах печати со статьями о проблемах и подлинных задачах литературы и искусства. Но Магжан и Жусупбек не были услышаны, более того — отвергнуты теми, кто пытался втиснуть литературу в жесткие рамки идеологической политики страны. В отчаянии Жусупбек Аймаутов писал, что литературу наводнили случайные, зачастую абсолютно лишенные художественного таланта и вкуса люди, что уровень художественности катастрофически падает. Но это был глас вопиющего в пустыне.

Тревожная и удушливая атмосфера в республике усугубляется тем, что 12 сентября 1925 года в Казахстане воцаряется московский эмиссар Ф. Голощекин, решивший устроить в вверенном ему крае «малый Октябрь». Естественно, главным объектом его репрессии становится казахская интеллигенция, особенно прощенные в свое время советской властью и работавшие в сфере образования алашордынцы, выдающиеся представители культуры и государственные деятели. Поддерживаемые им каз-рапповцы усилили шкал огня, действуя под лозунгом типа: «От Блока — Магжана к Демьяну Бедному, к сохранению в чистоте пролетарской культуры!» Результаты целенаправленной репрессивной деятельности Голощекина оказались для республики более чем плачевными: уничтожен был весь цвет казахской интеллигенции, более 300 представителей, в результате искусственно устроенного голодомора погибло свыше трех миллионов человек — половина казахского народа.

В 1927 году по окончании Художественно-литературного института Магжан возвращается на родину и попадает под эту

жесточайшую планомерную и методичную чистку рядов интеллигенции. Он превращен в одиозную фигуру и от него вынуждены были отвернуться почти все друзья и единомышленники, хотя, заметим, отступничество не стало спасительной мерой для многих из них. Ни одно произведение, ни одно стихотворение, ни одна строка его не обходятся молчанием — все, созданное им, критикуется, отрицается, подвергается профанации. Лишь в одном враги не могут упрекнуть поэта и коснуться его не смеют: это художественный стиль поэта, изысканную, рафинированную образность его поэзии. В остальном же — они в седле! Даже осуществленные по заданию издательств переводы Ленина, Горького инкриминируются ему как неадекватные содержанию подлинников. Парадоксы гонителей порой просто непредсказуемы и достигают апогея в связи с выходом в 1927 году последней поэмы Магжана «Токсанның тобы» (букв. «Класс девяноста»), посредством коей поэт пытается, опровергнув измышления своих противников, доказать свою глубокую сопричастность чаяниям народа. Но все попытки этого рода напрасны. Ничто не могло образумить алчущих крови!

Как следствие, в 1928 году происходит первый арест Магжана, в вину ему вменяется организация кружка «Алқа» и программы «Табалдырык», суть которой была явно извращена с целью лишить поэта свободы. Около десяти лет проводит Магжан на лесозаготовках в Карелии, выполняя самую черную работу. И только в 1936 году благодаря протекции Ромена Роллана и Максима Горького, вернее, его жены, поэт выходит из заключения. Обретя желанную свободу, он приезжает в Кызылжар (г. Петропавловск) и хлопочет об устройстве на работу, о восстановлении своих прав, обращаясь к С. Сейфуллину, С. Муканову за помощью. Ему удается найти работу в одном из местных техникумов и в школе. Казалось, забрезжил свет мирной и покойной жизни. Но вновь это — мираж, иллюзии. «Страшный мир» продолжает вращать смертоносный круг свой. Вновь звучат слова обвинения в прежних «ошибках», вновь следует цепь гонений: с ярлыком неблагонадежного увольняют из техникума и затем — из школы. Не находит поэт пристанища и в Алма-Ате, куда приезжает он, поверив обещанию С. Сейфуллина, С. Муканова о содействии. Кругом — мучительная и плотная завеса неприятия. Свободы срок был недолог. 27 декабря 1937 года поэту инкриминируется связь с японской разведкой и Магжан исчезает в тюремных застенках бесследно, навсегда.

Последние шаги поэта, последние, горечью пронизанные думы его, бездушные и страх тех, с кем столкнулся он в последние часы своей жизни, в пронзительно печальных красках рисует в своем произведении «Алан» («Площадь») писатель Дукенбай Досжанов. «...Неужели я и вправду не умею писать,— охвачен тоскливыми, бередящими душу мыслями поэт.— В любой час и миг критика, словно готовая к молниеносному прыжку ядовитая змея, держит меня на прицеле... Нет, ничего невозможно понять...!» (9, 228).

И все же понять этих «солдат революции», как называли себя рапповцы, несложно, ибо всеми их поступками и словами двигала черная зависть, ощущение собственной бездарности. Ничтожными и бездарными чувствовали они себя рядом с поэтом волею божьей и потому боролись они за смертный приговор. Так, Магжан был расстрелян в весенний день — 19 марта 1938 года.

Не менее трагичной оказалась и посмертная судьба поэта. В 1960 году, как и многие литераторы, Магжан за неимением состава преступления был реабилитирован. Но все усилия Б. Кенжебаева, М. Махмудова, Кудаша Сарай, Х. Абдуллина, журнала «Простор» и других, приложенные для возвращения его поэтического наследия, не имели результата. Эти люди встретили мощное противодействие со стороны тех, кто был кровно заинтересован в навечном забвении поэта. Почти на три десятилетия отодвинулась встреча с ним. И лишь в 1988 году свершилось долгожданное событие — подлинная реабилитация поэта. Лирика его, став достоянием народа, признана одной из вершин в поэзии XX века.

Следует, по всей вероятности, сказать и о том, что жизнь тем же трагическим ликом обернулась и для отца, матери, братьев, сестер поэта. Все они, в разные годы, ушли в иной мир с клеймом родных врага народа. Абсолютно невинные, они также оказались лишены места под солнцем...

* * *

В настоящее время творчество Магжана Жумабаева активно изучается и исследуется, сложилась группа магжановедов, стремящихся раскрыть специфику его поэзии с позиции различных литературоведческих подходов и методик. В сфере магжановедения работают Ш. Елеуенов, А. Жаксылыков, Т. Есембеков, К. Са-

лыков, Б. Карибаева, Б. Мамраев и другие, появились и молодые ученые, научные изыскания которых привлекают инновационными формами анализа и обследования. Среди них можно отметить исследовательские работы Алины Бокаевой, посвященные проблемам эволюции образной системы лирики поэта, проблемам симметрии и асимметрии магжановского стиха.

Но несмотря на интенсивность научной объективации творческого наследия Магжана Жумабаева, все же многие проблемы остаются еще вне поля зрения ученых. Это вопросы стихосложения поэта, композиционно-структурной организации его стиха, вопросы интертекстуальности, атрибуции и т.д. Думается, в обозримом будущем пробелы эти должны будут восполнены. Лирика Магжана необъятна и притягательна и потому она представляет объект, неисчерпаемый для исследовательских интенций.

Знаменательным событием в мире казахской культуры стало издание книги «Пророк» (Алматы, 2000), где собраны лучшие переводы стихотворений Магжана на русском языке. Конечно, не все стихи получили адекватное иноязычное воплощение, но большинство все же дает верное представление о специфике его поэтического творчества. Мы расцениваем книгу как большую удачу в деле переводческой адекватности и тем не менее надеемся, что в будущем появятся новые, более совершенные варианты переводов. В своем же исследовании мы воспользуемся этой книгой, за исключением тех случаев, когда потребуются более точное воспроизведение образно-смысловой картины тех или иных стихотворений.

ЗАПАДНО-ВОСТОЧНЫЙ СИНТЕЗ В ПОЭЗИИ МАГЖАНА ЖУМАБАЕВА

Неведомая ранее в казахской поэзии космогония образов, метафорики, поэтических ассоциаций, причудливое сплетение света и тени, звука и смысла представлены в стихах Магжана, свежесть и красота их оказались неподвластны времени. Читая и перечитывая их, мы всякий раз убеждаемся, что Магжан Жумабаев — поэт особого дарования, которому присущ удивительно оригинальный строй мышления, раздвигающий и проникающий за пределы обступающего нас эмпирического мира. «Звуковая материя» стиха поэта наделена функцией особого свойства, направленной на выражение имплицитного значения, заключенного в ее недрах. Соприкасаясь с поэзией Магжана, читатель всегда находится в ситуации выбора, либо довольствуясь непосредственным содержанием ее, либо пытаясь постигнуть внутреннюю сущность, потаенные глубины поэтической мысли. И это не удивительно, поскольку итоговая цель поэтического творчества Магжана — образное «воплощение Логоса», индивидуально-концептуального и символически грандиозного. Поэтическое слово Магжана в целом независимо от прессинга идеологии и свободно вбирает в свой контекст элементы и традиции богатейшего западно-восточного культурного синтеза, отчего оно вдвойне ценно и непреходяще.

О широте творческого диапазона поэта, об особой чувствительности его к лучшим художественным открытиям и достижениям эпохи писал один из первых критиков и исследователей Магжана, близкий его друг, ныне также реабилитированный писатель Жусупбек Аймаутов. В докладе «Магжанның ақындығы туралы» («О поэтическом творчестве Магжана», 1923), представляющем серьезный и всесторонний критический анализ, Жусупбек раскрывает наиболее полную картину эволюции поэта, глубинные основы этого многосложного процесса. По его мысли, истоками становления Магжана как яркой поэтической личности явились четыре духовных русла: своя, родная культура, восточная, русская и западная, именно эти культуры, питая творчество поэта, помогли ему найти свой путь в большой поэ-

зии (10). Действительно, многие произведения свидетельствуют о том, что поэт был блестящим знатоком не только своей, но и восточной поэзии, истории, философии, русской и западной литературы, что он всегда находился в гуще духовных исканий своего времени, изучал ведущие философские идеи, развитые в трудах О. Шпенглера, Ф. Ницше, В. Соловьева, П. Флоренского, Н. Бердяева и других.

Поэтическая мысль Магжана предельно насыщена историко-литературными ассоциациями, аллюзиями, реминисценциями. «В культурном наследии веков» он сумел вобрать в себя все лучшее и неподдельное, выявить тот уровень, который наиболее органично отвечал движениям ума и души и способствовал кристаллизации индивидуального поэтического видения, ориентированного на утверждение высших нравственно-этических и эстетических ценностей. Он сумел сотворить западно-восточный поэтический синтез, по силе и масштабу равный пушкинскому протеизму. Смысл же протеизма великого русского поэта заключался в его «изумительном умении перевоплощаться в иные культурные стили» (11, 433), в способности поэта проникаться чужеродным духом как собственным, изображать специфику инационального мира в высшей степени правдиво и колоритно. Обращал на это внимание и Ф. М. Достоевский в речи, адресованной памяти А. С. Пушкина. Наделяя поэта всемирной отзывчивостью, Достоевский говорил: «... и не в одной только отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном, потому что нигде, ни в каком поэте целого мира такого явления не повторилось» (12, 8). О протеизме Пушкина чаще упоминают в связи с его циклом «Подражания Корану» («... разве тут не мусульманин, разве это не самый дух Корана..?»; Достоевский) и стихотворением «Пророк», воссоздающем не только библейскую ауру, но и стилистические приметы речи Пророка Исаии с утонченной поэтичностью и достоверностью.

Думается, неспроста известный русский поэт В. Я. Брюсов, высоко оценивая талант своего ученика, определил Магжана как казахского Пушкина. Проводя эту аналогию, крупнейший символист старшего поколения, очевидно, имел в виду, помимо той роли, каковую сыграл Пушкин в создании русской поэзии и литературного языка, еще и протеизм поэта, высокий уровень созданного им западно-восточного литературного синтеза, к ко-

торому, несомненно, был близок Магжан Жумабаев. Имей в свое время поэт право голоса, он, наверное, так же, как знаменитый аргентинец Хорхе Луис Борхес, мог бы бросить в лицо своим хулителям: «Наша традиция — весь универсум!» И был бы глубоко прав. Ибо и его по-достоевски сформулированная отзывчивость, влекущая органичную творческую контаминацию двух историко-литературных традиций, блестящий калейдоскоп ассоциаций и идей, связанных как с восточной, так и западной поэзией и философией, позволяют констатировать универсализм как неотъемлемый признак художественного мышления Магжана.

Об универсализме мышления, многоипостасном характере его творчества в вышеупомянутом докладе пишет и Жусупбек Аймаутов. По мысли критика, Магжан как лирик тонок, проникновенен и разнопланов, в одних стихах он сентиментален, владеем сонмом чувств, переживаний и чаще готов отчаяться и несмолкаемо печалиться, в других он устремлен, исполненный дерзновенных замыслов и мечтаний в космические выси. Порой он примеряет на себя тогу идеалиста и может быть материалистом одновременно, но нередко он — пророк, движимый идеей жертвенности во имя высоких свершений, иль просто смертный, погруженный в пучину социальных катастроф, и оттого трагизм души с внезапной ясностью и болью проступает в его стихах.

Как отмечает Жусупбек Аймаутов, на начальном этапе творческого становления Магжан многое почерпнул из русской литературы, поэзии Пушкина, Лермонтова, Фета, поэтов-символистов. В определенные периоды жизни был пленен магией слова Шекспира, Гете, Гейне, Байрона, Верлена... Он проникал в их тайны словосозидания, он подражал им, брал уроки мастерства, испытывал упоительный восторг со-творчества. Вбирая, впитывая все лучшее, вдохновенное, близкое, родственное, что содержалось в созданных этими художниками шедеврах, оттачивая предпосланный свыше дар, он в итоге предстал личностью, конгениальной им, поэтом, владевшим соприродным им даром. Да, он прошел школу ученичества, школу подражания (а кто из начинающих адептов слова не проходит ее!) и благодатью всеохватной оказалась эта школа уже не только для Магжана, но и для казахской поэзии в целом. Ибо позднее появилась длинная череда подражателей, которые пытались и мыслить, и облекать слово в унисон и вослед Магжану. И в результате кто-то из них вырос в крупного самобытного поэта, а кто-то так и остался эпигоном, не сумев преодолеть в себе вторичность, укорененный изнутри диктат к подражанию.

«ЗОЛОТОЙ ХАКИМ» — АБАЙ-АТА

И в начальный и в зрелый периоды своего творчества поэт Отдавал дань почитания восточной классике, родной поэзии, своим предшественникам как первым учителям и, конечно же, прежде всего Абаю. С особым восторгом, трепетным волнением в душе воспринял он в юности осененную знаком гениальности поэзию Абая. И, естественно, не мог не откликнуться, не выразить охватившего все его существо восхищения столь грандиозной поэтической личностью, каковой Абай предстал перед народом в изданном после его кончины первом сборнике стихов. Любовь и почтение к великому поэту он воплотил в стихотворении, озаглавленном «Атакты ақын сезі алтын хакім Абайға», что в дословном переводе означает «Знаменитому поэту золотого слова хакиму Абаю». И уже в этой развернутой номинации можно выделить лейтмотивом проходящие сквозь строй всего стихотворения ключевые детерминанты: *поэт — слово — хаким*, важные для понимания поэтического восприятия Магжаном значения и роли великого поэта в духовном бытии казахского народа. Вместе с тем они создают особую атмосферу стиха, нюансируя ее интенсивным движением тонкой философской мысли, специфицируя структурную организацию, тропеические средства произведения.

Попытаемся проанализировать это стихотворение с тем, чтобы выяснить сокровенный смысл личностного и общенародного признания и памяти о великом поэте, памяти, дарующей, как известно, истинно великим нетленность, вечную жизнь — с точки зрения поэтической рецепции Магжана, его благодарного ученика и последователя.

В первую очередь в означенной триаде привлекает лексема арабского происхождения «хаким», круг семантических значений которой весьма сложен. В словаре Л. З. Рустемова «Казахско-русский толковый словарь арабо-иранских заимствованных слов» указаны всего две, не совсем выразительные, хотя и емкие его семы: *знающий, учитель* (13, 289). Однако длительный жизненный опыт человечества, который отмечен систематическими контактами с таковым феноменом, позволяет характеризовать хакимов в более возвышенном свете: хакимы — это генераторы

высшей потенции духа, духовные репрезентанты, вобравшие в себя мудрость веков, универсального, общечеловеческого свойства мудрость; следовательно, хаким — не просто учитель, не просто знающий, он, согласно восточному пониманию, — Учитель с большой буквы, властитель дум и сердец человеческих. Так понимал сущность феномена «хаким» Абай и свое понимание он отразил в знаменитой Книге слов. Вслед за Абаем исследователь Г. Есим, проводя параллель между хакимом и ученым и подчеркивая несказанно высокую роль хакима в духовном и нравственном бытии человечества, заключает: все хакимы могут быть достойно представлены в ипостаси талантливого, креативно мыслящего ученого и, однако, не все ученые способны подняться и утвердиться в статусе хакима. Редкий ученый удостоивается звания «хаким».

Подобное суждение родилось, конечно, в ходе долгих размышлений, в ходе постижения древних философских систем, учений мыслителей прошлого. Известно, что одна из заповедей Пифагора (576—496 гг. до н.э.) гласит: старайся прежде всего быть мудрецом, а ученым — когда будешь иметь свободное время. Надо полагать, что подобного рода доктрины о смысле и величии мудрости развивались и в последующие эпохи. Философы седой древности, превознося мудрость, правомерно считали, что велик не тот человек, кто владеет глубокими научными знаниями, а тот, кто осенен мудростью, и если он — учен и образован, употребит свои знания во благо человека.

В русском языке трудно найти слово, эквивалентное ему, но наиболее подходящим, на наш взгляд, является субстантив «мудрец», ибо хаким, как отмечено, прежде всего мудрец, он наделен той мерой высшей мудрости, что озаряет все вокруг ярким светом добра, милосердия и разума. На взгляд Магжана, именно это определение максимально точно и рельефно выражает субстанцию души и духа Абая, сущность поэтического призвания, дарованного ему свыше. Данная мысль движет помыслами поэта, восточный номинатив ориентирует его к полюсу восточному, к выбору арабо-персидской формы стихосложения, а именно бейтовой. Как известно, *бейт* — главная в арабо-мусульманской поэзии строфическая константа, владеющая часто завершенной мыслью, развитой в пределах одностишия, разделенного на так называемые *мисра* — две половины. Поэтому при адаптации на русском языке бейт принимает неизменно форму

двустушия, как, впрочем, и на казахском языке. Так, в рассматриваемом нами стихотворении первые четыре бейта, или восемь стихов соответственно, рифмуются в стиле газели или касыды: начальные два стиха (именуемые «царь-бейт», «шах-бейт»), как правило, слагают парную рифму *aa*, остальные шесть — рифму смежную *ба, ва, га, да*. Последующие строки образуют два четверостишия, рифменная конфигурация которых конструируется по принципу рубаи или казахского «қара өлең»: *ааба*. При этом следует отметить, что композиционно стихотворение делится на две части и первая включает в свой предел 16 строк, специфика рифмования которых нами уже определена.

Вторая часть стихотворения состоит из двух четверостиший: первая строфа целиком строится на монориме — прием между тем частотный опять-таки в восточной классической поэзии и очень редкий в европейской (обычно монорим — рифменный показатель *таране рубаи*, песенного рубаи); вторая строфа имеет очертания *қара өлең*. В аспекте метрики же поэт использует распространенный в восточной поэзии, в том числе и в казахской, 11-сложник.

Как видим, формальная парадигма стихотворения моделируется в полном согласии с индексами восточной системы стихосложения, изначально заданной лексемой «хаким», а также сочетанием «алтын сөз» — «золотое слово», выражающим в стиле казахского менталитета редкостное, высокоценностное, универсальное по смыслу, высочайшей пробы слово, подобное золоту — самому драгоценному в мире металлу. И источником, рождающим это слово, является поэзия Абая.

Далее по логике анализа возникает вопрос: каков же содержательный план стихотворения? Интересен ли он в той мере, в какой представлена его форма?

Как выше было отмечено, адресат стихотворения — хаким Абай. Первый фрагмент его содержит монологизированное обращение автора к великому поэту, но здесь мы наблюдаем таковую особенность: следуя этической традиции и воспитанию своему, а также в силу испытываемого к нему глубокого почтения, пиеитета, он не называет поэта по имени. Всего лишь два раза обращается Магжан к Абаю и дважды вместо имени он употребляет уважительное «хаким»: в начале первого стиха в сочетании с эпитетом «шын» — «истинный», что подсказывает об обратном, о том, что есть неистинные хакимы, лукаво мудрствующие, не

умеющие постигнуть смысл истинной мудрости, самозванцы. И несть им числа, лжемудрецам.

Но истинно мудр Абай и о том гласит каждое слово его, так именован затем он народом. Выявляя онтологическую сущность абаевского универсума, Магжан характеризует его следующим образом: слово Абая бесценно — *бага жетпес*, драгоценно — *асыл*, не имеет аналога, оно непреходяще: *бір сөздің мың жыл жүрсе дамі кетпес...* И по истечении тысячелетия слово его не утратит присущий ему удельный вес, или по выражению Магжана, не утратит свой «вкус» — *дамі кетпес*. Оценивая слово Абая по самой высокой шкале художественности и значимости, автор убежден, что иного отношения к нему не может быть и в будущем, ибо оно, слово его, вечно и совершенно как внешней своей явленностью, так и мыслью, в нем живущей и торжествующей.

Что же касается второго обращения, также прямого по форме, то его мы лицезреем в последнем стихе первого фрагмента стихотворения — на фоне проявления неизменного чувства светлой, одухотворенной любви к Абаю. Здесь Магжан, казах до мозга костей, к слову «хаким» присоединяет номинатив «ата», поскольку именно так величают казахи, особенно молодые, почтенного человека. Но в контексте стихотворения это слово в сочетании с лексемой «хаким» обретает удвоенную смысловую нагрузку и выражение «Хаким ата» фиксируется в качестве знака безграничного уважения к незаурядной личности и к его возрасту, знака безусловного приятия его как гениального поэта-мыслителя, излучающего мощную световую энергию, энергию, органичную самому Магжану.

Если в первом бейте дана адекватная оценка поэтическому творчеству Хакима-ата, его непревзойденному слову (на то он и «шах-бейт», что обуславливает идейное содержание всего стихотворения), то в последующем поэт использует реминисцентные приемы, позволяющие читателю зримо воссоздать в памяти образ живого Абая, драматическую судьбу его, исполненную редких радостей, но больше гнева и разочарования в человеке, в достоинстве человека. Во втором бейте, сообщающем о незнатном происхождении Абая, вопреки законам которого поэт поднялся до недостижимого для многих творцов уровня хакима, доминантной становится метафора, образно постулирующая тезу о невозможности прихода в бренный мир еще одного хакима,

подобного Абаю, даже если он, мир наш, в нетерпеливом ожидании раскроет широко свои объятия:

*Шын хакім, сөзің асыл — бага жетпес,
Бір сөздің мың жылы жүрсе дәмі кетпес.
Қарадан хакім болған сендей жанды
Дүние қолын жайып енді күтпес...*

*Благородный хаким, твое слово бесценно,
Пусть проходят века, твоя слава нетленна.
И другого такого, как ты, Человека,
Может быть, никогда не дожидаться Вселенной.*

В третьем и четвертом бейтах рисуется мини-картина о взаимоотношениях Абая и родного его окружения, о трагизме их противостояния, о трагическом непонимании сородичами истинной роли и предназначения своего поэта — хакима, мудреца, мыслителя, посещающего земное бытие один раз в сотни и даже тысячи лет. Образно и вместе с тем лаконично передает Магжан эту дисгармонию в жизни поэта, его отчужденность, расхождение со своими современниками и временем своим, понудивших его с неподдельной скорбью и печалью в душе констатировать сей факт как горькую, мучительную правду о себе и о своих соотечественниках, предпочитавших «медный грош» «самородному», чистейшему золоту, каковым является слово поэта. Об отвержении себя, своей поэзии последними Абай пишет в стихотворении «Патша құдай, сыйындым» («Тебе я вверился, мой Бог...»):

*... Арғын, найман жиылса, ... Вождей родов Арғын, Найман
Таңырқаған сөзіме. Проняя я слов своих огнем.
Қайран сөзім қор болды Но низкой черни Тобықты,
Тобықтының езіне. Что значит слова град и гром.
Самородный сары алтын Словами в слитках золотых
Саудасыз берсең алмайды Соришь перед ними, не берут
Саудыраған жезіне ... Сколь не проси, за медный лом ...*
(14, 67) (пер. А. Кодара)

Трагизм судьбы Абая, свидетельствуют эти строки, — в неприятии родным его народом подлинной мудрости, носителем

и выразителем которой был Абай и, вняв которому, он, народ, мог стать несравненно лучше, совершеннее, разумнее. И в этом смысле судьба Абая близка, схожа с судьбою пророков, гонимых людьми, темною толпой. Подобно поэтам-пророкам, он тоже подвергся ostracism со стороны своего окружения, познал невзгоды, тяжесть суеты человеческого существования, не мог преодолеть ту непроницаемую завесу людского непонимания и отчуждения, что больно ранило его и вынуждало жестоко страдать. Но признание все же приходит, пусть не при жизни, посмертно. И Магжан Жумабаев, предвидя эти метаморфозы, как бы успокаивает поэта, указывая на подрастающие поколения, которые бережно и трепетно припадут к завещанному им духовному наследию и возведут имя его и слово в ранг высокого ориентира в своей жизни:

*Тыныш уйқта қабіріңде, уайым жеме:
«Қор болды қайран сөзім босқа!» — деме,
Артыңда қазақтың жас балалары
Сөзіңді көсем қылып жүрер жонге...*

*Не печалься, Поэт. Для народа родного
Откровеньем еще прозвучит твое Слово,
Будет время, и будут достойные дети,
И поймут твое Слово — что жизни основа.*

Последняя строфа первой части стихотворения, таким образом, пронизана пафосом утверждения высоких идеалов и ценностей, созданных хакимом, идеей нетленности, вечности поэтического творчества; пусть краток век существования человека, но бессмертен дух его. И вернется поэт к своему народу и оценят достойно его потомки.

Онтологичность данной идеи подтверждается и второй частью рассматриваемого произведения. Здесь существенна роль поэтической градации, призванной аккумулировать философскую содержательность стихотворения посредством введения в его структуру мотива бесконечности бытийного круговорота, извечной дихотомности жизни и смерти. Градация реализует себя в полном объеме в первой строфе и в основе ее механизма возлежит генерирующий траекторию его движения постулат о том, что ничто не исчезает бесследно. То есть каждый человек,

покидая сей мир, оставляет за собой след: сапожник — молоток и шило, знаки своего ремесла, богач — материальное состояние, богатство свое, творец — мастер, «жүйрік» — слово!

*Жүрген жанның артында із қалар.
Етікіі өлсе, балға мен біз қалар.
Бір бай өлсе, төрт түлік малы қалар,
Жүйрік өлсе, артында сөзі қалар.*

*От упрямо идущего след остается,
От сапожника шило его остается,
От богатого скот на земле остается,
От Поэта к оставшимся Слово пробьется.*

И здесь обнажается заглавная мысль, связующая воедино обе части стихотворения: бессмертен Абай как поэт высочайшего значения в первом фрагменте, бессмертно поэтическое слово вообще — во второй части его. И затем следует обобщение: аксиологическая суть онтологизма заключается в бессмертии человеческого духа с его способностью утверждать торжество жизни на земле.

Между тем сгущенность и афористичность звучания поэтической мысли сохраняется и в финальной строфе стихотворения. Суггестивный эффект ей создают образы посюстороннего мира, мира коварного, безжалостного — «сұм дүние», его колеса, вращающегося с неумолимой скоростью и безостановочностью — «тоқтамас дүниенің дөңгелегі», поглощая в смертоносном своем молохе человеческие жизни... И нет как будто ничего постоянного и вечного в этом мире!

Но не столь пессимистичен поэт, мысль его проникает еще одну истину, вселяющую надежду в сердца людей. Есть, есть нечто, уверяет поэт, что опрокидывает, опровергает напрочь этот негативизм в восприятии мира и это нечто — бессмертное слово Мастера, слово Хакима, передаваемое из поколения в поколение, из уст в уста...

*Сұм дүние сылаң беріп көптен отер,
Сау қалғанның көбісі ертен бітер.
Тоқтамас дүниенің дөңгелегі,
Жүйріктің айтқан сөзі көпке кетер.*

*Круг земной, по нему время катит незримо —
Можно ль нам уповать, что промчит оно мимо?!
Нет, его колесо настигает любого —
Как и Слово бессмертное! — неумолимо!*
(перевод Л. Шашковой)

Так, на волнующе тонкой, эмоционально приподнятой ноте завершает Магжан стихотворение, пронизанное философским осмыслением феномена духовности, значимости искусства слова, сотворенного великими представителями человечества. И здесь заметим, что мысль Магжана о непреходящем значении настоящего поэтического творчества, извечности онтологической оппозиции *поэт и толпа* рикошетом отсылается и к нему самому, создателю гимна в честь Абая, создателю бессмертного художественного слова — также павшего жертвой неприятия и непонимания его чернью, толпой.

МАГЖАН И СИМВОЛИЗМ

Приступая к этой части исследования, хотелось бы вначале отметить весьма примечательный факт о том, что в настоящее время появляются утверждения о необходимости рассматривать Магжана как «казахского представителя Серебряного века русской поэзии 20-х годов XX столетия», о необходимости «интенсивно изучать Серебряный век русской поэзии. Ибо поэтическое наследие Магжана Жумабаева — великого поэта казахского народа всех времен, является его неотъемлемой частью» (5, 197). Возможно, в этих словах проступает легкий налет некоторой риторичности, но весомая доля авторской правоты здесь имеется и она неоспорима. Ведь сама история красноречиво свидетельствует о том, что Магжан на определенном этапе жизни выступил ярким адептом и почитателем поэзии Серебряного века.

Работая и обучаясь в Художественно-литературном институте В. Брюсова в Москве, Магжан общался со многими представителями поэзии Серебряного века, близко соприкоснулся с лирикой символистов, испытал благотворное влияние живого символистского слова, что, естественно, отразилось в его собственном творчестве. Поэтому феномен символистского мышления Магжана был сформирован в контексте русского символизма и в силу этого ему присуще многое из тех свойств, что является имманентной характерологией данного направления. Но перенимая опыт русских символистов в создании художественного слова, в способах поэтической символизации, Магжан вместе с тем открыл для себя тот путь его освоения, который позволил ему остаться самобытным, автономно мыслящим художником. Эту особенность творческой манеры поэта не единожды подчеркивал в своем докладе Жусупбек Аймаутов.

Говоря о символизме Магжана, очень важно напомнить, что и эта сфера творчества вызвала в свое время агрессивное неприятие и непонимание в среде критиков и литературоведов того времени, стала одной из главных причин, приведших его к порогу трагического конца. Вывод этот небезоснователен, если также обратить внимание на характеристику творческой манеры Магжана, данную уже в «Очерках истории казахской советской литературы», вышедших в 1960 году, то есть в год первой реабилитации поэта: «Поэт-символист, последователь Бальмонта и Мережковского, М. Жумабаев представлял революционную бурю

в самых мрачных красках; казахскую степь, прямо перефразируя Бальмонта, — в образе мертвеца, окутанного саваном снега. Он, как и другие его единомышленники, оплакивал поражение господствовавшего в прошлом класса, усиленно проповедовал пессимизм, отрицал освободительное значение Октябрьской революции для казахского народа. Выражением настроений еще недавно господствовавшей феодально-байской клики оказывалась и проповедь одиночества, мистики, ухода от реальной действительности, которая сопровождалась призывами отречься (!) от народа и его дел...» (15, 36). Как видим, характеристика по содержанию чрезмерно ригористична, категорична и в высшей степени необъективна. И, естественно, ждать «милости» в такой ситуации не имело смысла. Путь на Голгофу был один и, уготовленный сворой завистников и прихлебателей, путь был страшный.

Однако диаметрально резко уже контрастирует с этими «перлами» субъективного критицизма современная оценка. «Многое роднит поэзию Магжана Жумабаева с творчеством романтиков, а также и символистов, — читаем ныне мы. — Слово здесь не только соотносится с предметом, но намекает и на некий высший, так сказать, сверхреальный смысл, на некую идеальную схему бытия, сокрытую от взора, хотя и в не меньшей степени реальную, чем сама действительность... (16, 61). Близость и общность форм и приемов стихосложения Магжана со стилевой манерой символистов «младшего» поколения — Андрея Белого, Александра Блока, Вячеслава Иванова — отмечает и исследователь Ш. Елеуенов. Безусловно, поэт стоит в одном ряду с такими знаменитыми романтиками-символистами, как Бодлер, Верлен, Рильке, Бальмонт, Блок... И посему весьма закономерным и логичным воспринимается то, что символический способ мышления Магжана ныне определяется иной единицей измерения — в качестве яркого достижения в контексте казахской поэзии.

Таким образом, с возвращением поэта стало возможным рассматривать в казахской литературе специфику замалчиваемого долгие направления — символизма и символа — богатейшего и результативного слагаемого поэтики. Символ в качестве художественно-эстетической категории также претерпел в свое время табуирования. В казахском литературоведении этот запрет соблюдался неукоснительно — словно нечто святое и неприкосновенное. И это вопреки тому, что символическое мироощущение

и мировидение — исконно присущая казахскому народу черта, которая в полной мере отразилась, к примеру, в устном народном творчестве. Фактически любой жанр фольклора — будь то различные формы поэтической медитации (толғау, терме, айтыс), или эпики, будь то ораторское слово (шешендік сөз) или устные рассказы (әңгіме) или притча (тәмсіл) — содержит рациональное «зерно» народной философии, внутреннюю мысль, пробивающуюся сквозь схематизм и стереотипы синкретического строя мышления. Многие жанры объединяет и обогащает существенная деталь — наличие в них глубинного подтекста, смысловой многослойности, образного намека, словом, многоступенчатой символики. Магжан же интерпретирует символ в отличном от фольклорного контекста и иного нарративного источника ракурсе, близком к пониманию его символистами — как художественное средство, связующее двоемирие, вернее, многомирие, ими создаваемое, — мир реальный и миры ирреальные.

Но категоричное неприятие и отрицание символизма и вместе с ним символа, негативные инвективы, сложившиеся в контексте советского литературоведения начальной поры, сохраняли инерционную силу вплоть до 70-х годов, что существенно обеднило поэтику слова, сузило границы культурного пространства. Теперь же происходят позитивные сдвиги в этом аспекте, поэзия и философия символистов продолжает вызывать жгучий интерес, притягивая исследовательскую мысль многих ученых смежных областей науки: литературоведения, философии, семиотики, лингвистики и т.д. Знаменательный процесс этот коснулся и творческого наследия Магжана, выдвигая крупным планом панораму стихов, созданных, на наш взгляд, в высоком ритме символистского слова.

* * *

На современном этапе развития литературы символизм мы воспринимаем все же в рамках направления, основанного на определенной концептуально-эстетической платформе, хотя, как верно заметила Е. В. Ермилова, русский «символизм с самого начала и не хотел ощущать себя литературным направлением, пришедшим на смену другому... Он не хотел ограничиваться постановкой чисто литературных проблем, не хотел быть «только искусством», но прежде всего мироощущением и умонастро-

ением» (17, 5). Интенции символистов к широкому, так сказать, философски-онтологическому осмыслению задач и проблем, эстетической программы своей творческой деятельности, поискам «гармонической модели мироздания» акцентирует в первую очередь виднейший теоретик направления и поэт Андрей Белый, формулируя в предельно краткой, лапидарной форме основополагающий постулат своей воззренческой системы — «символизм как миропонимание». Концепт этот явился главным нервом поэзии и философии символистов, из этой установки исходили они в своем стремлении к преображению и пересозданию целовечества — путем совершенства духа и установления всеединой гармонии, а не насилия, что импонировало взглядам Магжана. Широкий спектр творческих исканий символистов — и по горизонтали и по вертикали, гуманистический пафос этих исканий и открытий, целый пласт внесенных ими в поэзию художественных инноваций, многогранный идейно-эстетический фундамент, опирающийся на центральный тезис о «жизнестроительном призвании искусства», одухотворенная красота созданного ими «онтологически изящного стиля» — все это не могло не привлечь и не увлечь казахского поэта с его обостренной восприимчивостью к тончайшим проявлениям духовных рефлексий современной ему эпохи. Магжан находил в символизме множество «соответствий-корреспонденций» своему внутреннему настрою и убеждениям, многие идеи, помыслы, новшества направления, как в содержательном, так и формальном плане, были органично претворены им, но и многое также было отвергнуто.

Какие же концептуальные и художественно-эстетические параметры символизма легли в основу интереса Магжана и как они воплотились и откорректировались в его творчестве?

Прежде всего его привлекло своеобразное отношение адептов направления к символу и его образной интерпретации. Еще французский поэт Поль Верлен в двух строках сумел выразить художественную специфику символизма:

*Всего милее полутон,
Не полный тон, а лишь полтона!*

(Перевод Б. Пастернака)

Полутон стал необходим символистам для адекватного воплощения сокровенного смысла их поэтического мировидения

и мог быть выражен только посредством символа, обладавшего способностью «говорить» органичным для символистов языком намека, внушения, ознаменования, выполняя роль медиатора. Именно в потенции символа была сокрыта возможность использовать особым образом организованный метаязык, наделенный свойством выражать едва уловимые изгибы, переходы, нюансы движения утонченной души поэта-символиста, фиксировать их «первый проблеск, первый зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний». Символисты отвергали мысли и образы, явленные в своих «крайних выводах», в рельефно выпуклых, «кричащих» формах, и, в противовес этой тенденции, только символ мог принимать «прозрачные», светящиеся едва приметным блеском, мерцающие контуры, соответствующие миру символизма. Эту особенность сферы направления подчеркивал Дм. Мережковский, утверждая, что «подлинная поэзия — это символизм, искусство художественных символов... Это не символы, воплощающие в образе какую-либо идею — такие символы «превращаются в мертвую аллегорическую», а символы, сквозь которые светится, как в поэзии, «то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа» и «действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами». «Мысль изреченная есть ложь» (Тютчев). Только «символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим...» (18, 75—76).

Одухотворенность, прозрачность, чрезвычайная изысканность и трансфинитность — вот те первостепенной важности координаты символа, которые способствовали претворению имманентного символистам «аристократизма» мышления, интеллигентно утонченного духа, прозревавшего за миром видимым, «тварным» мир «высших ценностей», иных сущностей, вернее, как констатировали теоретики направления, глубинную, многомерную, неприметную сущность самих вещей. Ведь и само направление на начальном этапе возникло как антипод натурализму, оперировавшему однозначными, прямолинейно выраженными художественными образами, как «бунт против ограниченной догматики натуралистических школ» (А. Белый), не предполагавших существования множества форм сознания и бытия. «Для теории символизма, — комментирует Л. Сугай, — была плодотворной воспринятая им через поэзию и философию Вл. Соловьева платоновская идея «двоемирия». Видимый, постигаемый

чувствами мир — лишь бледный образ, подобие «подлинной реальности» («Только отблеск, только тени / От незримого очами...»). Все невыразимое, сверхчувственное, неадекватное внешнему слову способен передать на сокровенном языке намека и внушения символ. Смысл истинного символа неисчерпаем, для Белого символ — и художественный образ, и окно в мистический, запредельный мир, и категория мира реального. Символ, по Белому, универсальная категория» (19, 14).

Тем самым символисты придали истолкованию символа новую окраску, новую содержательную тонировку. Они углубили и обогатили понимание символа, выведя из узких рамок интерпретирования его как только тропа, выполняющего иносказательную поэтическую функцию. Символ отнюдь не «мертвый слепок или идол», знак, иероглиф, застывший и неподвижный в своем значении, символ — всегда полисемичен, многозначен, он живая связующая нить «всех планов бытия и всех сфер сознания», которые он, «подобно солнечному лучу, прорезывает» и объединяет. «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине... символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается», — проводил грань несовместимости, принципиальной разницы между символом и тропом, а также и аллегорией, Вяч. Иванов (20, 141). Подлинный смысл символа всегда прозревается в нем самом и если, поясняет Е. В. Ерилова существенный момент в понимании этой категории символистами, возникает необходимость разгадывать его, то это, конечно, ложно-символический образ.

Между тем тесная обусловленность символа миром реальным или, скажем, феноменальным (согласно принятому символистами кантовскому понятию) — основополагающая тенденция в трактовке символа представителями направления, на что указывают многие исследователи. Художник посредством символа стремится «к постижению сокровенной связи сущего. Символ для него не только слово, которое характеризует впечатление от вещи, не объект души художника и его случайной судьбы: символ знаменует реальную сущность вещей» (21, 375). А реальная, «подлинная», сущность вещи далеко не та, что лежит на поверхности и ее можно спокойно лицезреть, она скрывается в глубине

и обнаруживает себя только благодаря символу. Затрагивая вопрос о корреляции символа и вещи, Вяч. Иванов настаивает на «принципе верности вещам, каковы они суть в явлении и существе своем». Требование «верности вещам», как видим, содержит весьма щепетильный, замечаемый отнюдь не всеми нюанс, — не только и не столько эмпирического отражения вещи добиваются символисты, но ее глубинной сути, той, что далеко не всегда и не во всем достижима человеческому уму, но просветленному, совершенному взору и доступна и представима. Даже в стихах, где Вяч. Иванов как будто придерживается буквального воссоздания действительности, мы наблюдаем подобную установку. Манифестация предельно точного, максимального приближения к действительности объясняется тем, что символисты ставят целью подняться в процессе познания вещи или явления к прозрениям высшего порядка, к высотам ноуменальным, о чем могут свидетельствовать эти строки:

*И чем зеркальней отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной*
(22, 319).

Возможно, отсюда — от установки к широкому и глубинному мышлению, следует обращенность символистов к религии, к теургическому принципу осмысления, наиболее ярко проявленному в творчестве Вяч. Иванова. Ведь недаром, вероятно, полагают, что «мелкая философия сподвигает ум человеческий к атеизму, глубокая философия приводит его к религии» (Ф. Бэкон). Атеизм, как мы убедились воочию, несет в тотальной степени культ эмпирического, обступающего нас предметно-физического мира — вне углубленного познания, мало привлекательную склонность к разрушению, безверию, катастрофизму; религия же — священный трепет поклонения Добру, Красоте, Истине, являющихся основными параметрами симметрично организованной модели всеединого бытия, действенными катализаторами в ее устройении. Но вместе с тем Вяч. Иванов убежден именно в том, «чтобы «сознательно управлять земными воплощениями религиозной идеи», художник должен верить в реальность воссоздаваемого». Дифференцируя два понятия — «реалистический

символизм» и «идеалистический символизм», поэт отдает предпочтение первому, «ознаменательному началу» творчества, где символ реализует потенциальную энергию в русле, органичном творчески-познавательному освоению действительности. Он подчеркивает: «Для реалистического символизма — символ есть цель художественного развития: всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своем последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной» (20, 145). В контексте идеалистического символизма, констатирует художник, символ господствует в своей знаковой субстанции, как сигнал, условный знак, чаще используемый в сфере определенного круга лиц, объединенных общностью неких сакральных целей.

Конечно, нельзя утверждать, что понимание сущности символизма и его репрезентативной функции для всех символистов крайне одинаково. Имеются и отличия, в целом, однако, не разрушающие основу восприятия ими символа как представительства «двоемирия». Так, русский философ Н. О. Лосский указывает, что для А. Белого символ «в процессе познавательного или творческого символизирования становится реальностью», для Вяч. Иванова — «символы — это намеки реальности, невыразимой в словах». Последняя точка зрения, естественно, не в полной мере согласуется с посылом А. Белого: «символ всегда отражает действительность», но объединяющим звеном двух концепций, на наш взгляд, служит их отношение и понимание действительности как таковой, которая «не совпадает с осязаемой видимостью явлений» (24, 257). Эта кардинальная линия достигает высшей фазы развития именно в творческих исканиях символистов «младшего» поколения и определенными гранями пересекается с одной из трех ведущих парадигм, бытующих в системе философии. По мнению представителей семиотики, не парадигму предиката и не парадигму эгоцентрических слов следует связывать с символистской поэзией, но парадигму имени, корнями восходящей к седой древности, когда четко уже осознавалось, что «видимые формы, созерцаемые либо в природе, либо в святейших таинствах божественного писания, не ради них самих созданы... но являются образами незримой красоты» (Эриугена, ок. 810—877 гг.). Речь, безусловно, идет о символе как главенствующем факторе «философии имени» с ее первостепенной задачей выявления категории «сущности».

Поэзия, проникнутая духом символа, как и философия имени, называется семиотиками «поэзией имени», ибо в поиске имени неназванного, непознанного, сокрытого в недрах осязаемой предметности — назначение и смысл данного искусства. Развивая эту точку зрения, Ю. Степанов пишет: «Во всех учениях схоластики, по крайней мере во всех тех, которые признают категорию «сущности» и ее иерархию и, следовательно, учат восходить от видимого мира к его сущности, царит понятие символа... Отвечающее философии имени искусство, не только средневековое, но и современное, видящее свою цель в поисках сущностей за видимыми формами явлений, можно назвать «поэзией имени»... Это — «семантическая поэзия», доведенная, если так можно выразиться, до предела и даже заглядывающая за предел: «поэты имени» стремятся пройти путь от слова к предмету и, как бы выполнив таким образом определение семантики, пойти еще дальше, проникнуть через предмет к сущности» (25, 65—66). Исследователь выделяет также важнейшее качество в характерологии данного рода искусства слова, касающееся элемента случайного: поэзия имени, по его мысли, не приемлет этого элемента, так как мир сущностей организован согласно критериям гармонии, красоты и закономерности. Случайность же лишь искажает подлинный облик действительности, внося в ее строй диссонанс, хаотичность, мнимо реальные очертания и тем самым отдаляя горизонты познания ее сокровенной сути. К тому же неприятие этого явления выражали прежде всего сами творцы символизма. *«Сотри случайные черты — / И ты увидишь: мир прекрасен!»* — утверждал А. Блок. Поэтому весьма логичным звучит вывод о том, что «понятие о неслучайном в эстетике символизма — это аналог понятия о типическом в эстетике реализма» (25, 75).

Наиболее яркое и динамичное воплощение «поэзия имени» со всем комплексом эстетических принципов, по Ю. Степанову, получает в творчестве А. Блока, где тема поиска имени — одна из ведущих, развитых в унисон его основному символическому образу — образу пути. Пройдя через многие перипетии и тернии жизненного и творческого пути, Блок, наконец, обретает кардинальное, венчающее образный строй его поэзии имя — Россия. Поэт как бы продолжает интерпретирование темы в ракурсе, очерченном, «предзаданном» поэзией и философией В. Соловьева, главного, как известно, вдохновителя и учителя «младших» символистов. Целый ряд идей, мотивов, духовных изысканий

известного русского мыслителя, как, впрочем, Шопенгауэра, Шпенглера, Ницше и других, был, как известно, подхвачен ими, творчески переработан и доведен до совершенных форм. Понятия о Мировой Душе и Вечной Женственности, ставшие центральными параметрами в учении о Софии («Премудрости Божией»), отношение к России как к «Жене, облеченной в Солнце», исполненное глубокого символического смысла, категория «соборности», означающей «примат общечеловечности и народности» (А. Ф. Лосев) или «всенародное действие» (В. Иванов), проблема «всеединства», осуществимый путем «гармонического синтеза религии, науки и философии» — вот далеко не полный перечень идей только В. Соловьева, искусно реализованных в процессе филиации в художественной лаборатории «младших» символистов и обусловивших их неподражаемую характерность. Эвристически трансформировались в их творчестве и идеи Шопенгауэра — о представлении и мировой воле, выражаемой посредством музыки, музыкального импульса, Освальда Шпенглера — об антиномии культуры и цивилизации и предсказавшего неизбежность превращения искусства в идеологическое орудие власти, Хосе Ортеги-и-Гассета — о дегуманизации искусства как еще одной концепции кризиса европейской духовной культуры. Особое значение для ориентации символистов в гностически-аксиологическом аспекте имели труды Ф. Ницше, создавшего теорию о сверхчеловеческом, понятом русскими поэтами, по С. Аверинцеву, не в смысле выражения крайнего, «брутального индивидуализма», но прежде всего как «вселенское» и «даже религиозное» («Сверх-человек — Атлант, подпирающий небо, несущий на своих плечах тяготу мира»), о аполлонизме и дионисизме как субстанциальной двойственности искусства, о музыкальной природе его, сподвигающей творца к углубленному, сверхэмпирическому видению мира. Все это, а также многое другое, не менее важное и притягательное, взятое в совокупности, бесспорно, способствовало резкому подъему и обогащению русского культурного контекста, делая его чрезвычайно содержательным, многоуровневым и ценностным. Неудивителен поэтому к нему пристальный интерес Магжана Жумабаева.

Поэта неудержимо влекло именно к символистам, помимо всего, и присущее им чувство ответственности, которое они ощущали перед лицом всего мира вследствие надвигавшихся социальных потрясений, «тектонических» сдвигов, источником

которых была и Россия, и чувство оптимизма — вопреки надвигающимся катаклизмам, рождавшим трагическую противоречивость мировоззрений, эсхатологический настрой, предчувствие сокрушительного, апокалиптического конца (но непременно с последующим всеобъемлющим возрождением, нравственно-духовным обновлением человечества), и чувство бытийности — с торжеством светлых животворящих начал жизни и космического всеединства в основе, а также та внутренняя свобода и раскованность, с какой символисты воплощали в произведениях свои мысли, чувства, умонастроения, не стесняя себя предрассудками и «изысками» партийно-классовой догматики.

Подробно и обстоятельно знакомясь с лирикой представителей всех трех групп «поэзии имени» — «старших» символистов в лице В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, символистов-«общественников» — Дм. Мережковского, З. Гиппиус, Д. Filosofova и «младших» — А. Белого, Ал. Блока, Вяч. Иванова, Магжан в каждой группе нашел, так сказать, своего единомышленника, сотоварища, чье воззрение в той или иной степени близко корреспондировало с его собственным. Если из «старших» символистов он с большим вниманием и сочувствием отнесся к К. Бальмонту с его романтическим призывом «Будем как солнце!» и при этом подвергся сильному влиянию его, на что попенял, впрочем, несколько не драматизируя сей факт, в отличие от других, Жусупбек Аймаутов, если среди «общественников» он выделил Дм. Мережковского, искренне уповавшего в своих интенциях к Востоку, то из «младших» — подлинное духовное сродство и тяготение он испытал к Александру Блоку — «нежному поэту Прекрасной Дамы», тонкому знатоку и исследователю «музыкальной и женственной души мира».

ОБРАЗ ПРЕКРАСНОЙ ДАМЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ МАГЖАНА (К постановке проблемы: БЛОК И МАГЖАН)

Блок, по мнению исследователей, синтезирует в своем творчестве особенности двух течений, образовавшихся уже внутри самого символизма: «мифического символизма» Вяч. Иванова с категорией мифа, стихийной памятью поэта-мифотворца в ядре своем и «эсхатологического символизма» А. Белого, возводившего в некий культ категорию творчества, жажду творческого преображения действительности. Результирующим итогом такого синтеза является создание Блоком героя, «открытого» к проблемам как микрокосма, так и макрокосма, героя — «представителя космического сознания», сосредоточившего в себе и личное, и национальное, и надмирное. Подобен ему отчасти в своем художественном измерении и герой Магжана. Он не приземлен чрезмерно, герой Магжана, но и не оторван от реальности настолько, чтобы парить в отвлеченных эмпиреях, он одержим желанием модифицировать жизнь человеческую в соответствии с законами вселенной, указать людям путь к постижению эзотерической сущности бытия и тем самым — к духовному восхождению и просветлению.

Основной точкой притяжения Магжана к Блоку, следовательно, становится общая для обоих поэтов тенденция не уходить «в полную отвлеченность», в густой туман мистицизма, к чему нередко склонялись другие «собратья» по направлению. Символизм Магжана закрепляет и утверждает живую динамику жизни и времени, многообразие их связей и пересечений, устремляясь одновременно вверх, в космические выси. Поэт, как и Блок, последовательно и доподлинно осуществляет в своем творчестве провозглашенный Вяч. Ивановым «принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и существе своем». И эксперименты со словом, со звуковой ритмикой слова, с формой стиха не переходят у Магжана грани, ведущей к зауми, к чрезмерно услож-

ненным построениям. Ведь поэзия ряда символистов вольно или невольно адресовалась избранному кругу почитателей, требовала восприятия подготовленного «чужого сознания», адекватного слушателя-символиста. Стихи Магжана ясны и прозрачны, «интеллигентно» выразительны и в силу этих качеств притягательны и доступны широким слоям народа, издревле владевшего навыками изощренной импровизации (и вернувшего потомкам благодаря памяти своей многие призывания поэта).

Реформируя казахский стих в аспекте формы, Магжан обращает существенное внимание и на фонику стиха, комбинацию рифмы. Причудливая звуковая магия, исходящая из его стихов, однако, функционально не самоценна, а служит созданию изысканной, сплетенной из тончайших нюансов и обертонов картины реальности. Таково, к примеру, стихотворение «Волна» («Толқын»), где своеобразный повтор звуков и слов, ритмичное чередование аллитерации и ассонанса способствуют мелодичному живописанию морского прибоя, игры волн, обгоняющих и нежно обволакивающих друг друга, взволнованно шепчущихся, раскрывая друг другу никому неведомые секреты:

*Толқыннан толқын туады,
Толқынды толқын қуады,
Толқын мен толқын жарысад.
Күңіренісін кеңеспен,
Бітпейтін бір егеспен
Жарысын жарға барысад.*

.....
*Сылдыр, сылдыр, сылдырлап,
Бірінің сырын бірі ұрлап,
Толқынды толқын қуады.
Жарына бал береді,
Береді де, өледі,
Өледі толқын, тынады.*

*Волна волною рождена.
Волне вослед бежит волна.
Вдоль по речному плесу.
Заводят волны разговор —
Ах, этот милый сердцу вздор! —
Все о любви к утесу.*

.....

*Звонкоголоса и нежна,
Волне вослед бежит волна,
Волна волной играет.
И всю любовь свою — свой мед —
Она утесу отдает
И тихо умирает.*

(перевод К. Бакбергенова)

Смешливые и капризные, шаловливые и певучие, любвеобильные и слезоточивые, волны в бесконечном движении и оживлении, таящем нечто такое, что неподвластно и незримо человеческому взору. И даже смерть, их настигающая, — это ирреальное состояние, хранящее не столько покой, сколько новую тайну мира, имя которой предстоит угадать.

Характерно, что поэт, выстраивая пятистрочную композицию стихотворения, использует шестистишия, рифмованные по схеме *аабввб*, введенной в казахскую поэзию еще Абаем, причем каждая строфа состоит, как и у великого предшественника, из парной и слегка усложненной синтаксической конструкции, утонченная простота и изящество которой достигается посредством абсолютной точности рифмы и музыкально организованной словесно-звуковой фактуры. Шестистишие, особенно абаевское, — излюбленная строфическая форма у Магжана, часто поэт использует его в стихотворениях, созданных в символистском ключе. Шестистишия и особенно такой его оригинальный вид, как секстина, получили широкое распространение и в поэзии русских символистов.

Именно в контексте шестистишия удаются Магжану эксперименты со звуком, звуки создают ту гармонию, тонкую вибрацию полифонии, которая сообщает изображаемому некую таинственность, загадочность, рождая ощущение двойственности, амбивалентности мира. Указывая на умение Магжана создавать посредством причудливо организованного звучания слов загадочные картины, ориентирующие очарованного читателя к поиску ответа, Ж.Аймаутов приводил в пример стихотворение «Жұмбақ» («Загадка»):

*Сап-сары бел,
Еседі жел,
Еседі.
Еседі жел,*

*Через бугор
Ветер метет,
Дует и дует...
Через простор*

*Көшеді ел,
Көшеді.*

*Дала бұйық,
Бала тұйық -
Екі үнсіз.
Дала жұмбақ,
Бала жұмбақ
Шешүсіз.*

*Сап-сары бел.
Еседі жел,
Еседі.
Дала — жұмбақ,
Бала — жұмбақ,
Кім шешед?*

*Древний народ
Мирно кочует.*

*Степь замерла,
Стихло дитя,
Оба — ни звука.
Тайна вошла
В сон бытия —
Странная штука...*

*Через бугор
Ветер метет
И задувает...
Тайна — простор,
Тайна — дитя...
Кто разгадает?*

(перевод В. Антонова)

Исследователи русского символизма отмечают, что Ал. Блок был мастером формы стиха, он чувствовал всем сердцем, улавливал музыку космоса, музыку бытия и умел передавать мелодию мира в особом звучании и строении стиха. Думается, это состояние души было присуще и Магжану. Музыкальность, мелодичность его слога также имело свойство расширять пределы изображаемой ситуации, способствовать рождению новой «мифологемы чуда и тайны».

Таким образом, фонетическому оформлению стиха символисты всегда придавали важное значение и порой даже самодовлеющее. В этой связи Л. А. Колобаева отмечает, что звукопись, «тончайшая, изысканная, данная в форме сложных и многообразных повторов, аллитераций, внутренних рифм, анафор и т.п.», занимает более высокое или, вернее, доминантное положение в поэзии символистов. По ее мнению, здесь «звуковой образ мог подниматься до символа, приобретать символический смысл» (26, 21). Два полярных отношения к организации фоники стиха у символистов выявляет С. С. Аверинцев. Одно из них, по его мысли, заключается в преодолении «обособленности отдельного слова» путем создания «фонетических и ритмических оргий», путем «внешнего воздействия на звуковые грани между

словами», размывая этих граней и тогда как следствие «каждое единичное слово со своими генеалогическими корнями, со своей историей, со своим резко очерченным смыслом явно перестает приниматься в расчет». Особенно четко эта тенденция проявлена у Бальмонта и хотя и не в аналогичной степени, но все же и в поэзии Блока: «... ведь и фонетическая организация стиха у Блока, несравнимо ответственнее относившегося к смыслу слова, часто направлена на то, чтобы разомкнуть слово навстречу другим словам, растворить его в звуковом потоке и лирическом вихре». Противоположный тип отношения к слову ученый обнаруживает в творчестве Вяч. Иванова, для которого «драгоценнее всего именно очертания слова как единой и неделимой от всего иного монады смысла. Как у Лейбницевой монады, у слова в стихах Иванова «нет окна»; оно замкнулось в себе и самовластно держит всю полноту своего исторически сложившегося значения... Отсюда первое свойство стиха Вяч. Иванова: его медлительность, тяжелая неторопливость, «густота» (27, 16—162). Магжану же, как видим, более близок блоковский «звуковой поток и лирический вихрь», когда слово легко и непринужденно манит за собой другое слово, звук — иной звук и в результате возникает при определенном напряжении смысла удивительная контаминация созвучий и ритма — «видение мира в духе музыки».

Но Блок в рецепции Магжана прежде всего автор «Стихов о Прекрасной Даме». Как известно, стихи эти воплотили романтическую мечту молодого Блока об «истинном почитании Вечной Женственности». И они глубоко волновали Магжана, чувства и размышления, вызванные пленительным обликом поэта и его героини, он выразил в стихотворении «Александр Блок», написанном в связи с постигшим русскую поэзию скорбным событием — смертью поэта 7 августа 1921 года. Судя по содержанию стихотворения, Магжану был известен вложенный поэтом и его окружением в образ Прекрасной Дамы ряд коннотаций мистико-трансцендентального свойства. Об этом говорит и тщательно избранный им лексический и изобразительный состав, куда входят, к примеру, такие категориально значимые понятия и слова, как вечный (*мәңгі*), мечта (*қиял*), идеал, мираж (*сағым*), надежда (*үміт*), судьба, рок (*ажал*), к которым часто апеллировали символисты при создании своего поэтического мира, а также бесплотность, бестелесность, материальная неосвязаемость героини. Прекрасная Дама — одна из удивительных поэтических интер-

претаций предложенной Вл. Соловьевым идеи Вечной Женственности, Софии, в облике «девы в лазурном сиянии», Владычицы Мира, несущей космическую любовь и гармонию в земное состояние бытия. Данная концепция, разработанная на основе гностической философии, вольно или невольно перекликается и с учением известного арабского мыслителя XIII века Ибн-аль-Араби, покоящемся на положении о том, что «видение Бога в прекрасной женщине — самое совершенное», сыгравшем, по мысли А. Бертельса, весомую роль в развитии культа Прекрасной Дамы как в контексте восточной, так и западной культуры. При этом особый смысл обретает и тот факт, что идея Вечной Женственности посетила Вл. Соловьева, как пишет А. Ф. Лосев, во время его заграничного путешествия, а именно — на Восток, в Фиваиды (Египет). И это в принципе закономерно, поскольку вся арабо-мусульманская средневековая поэзия и философия пронизаны апологией этого образа, венчающего многострадальный путь адепта-суфия к Истине — Всевышнему и, следовательно, к просветлению.

Прекрасная Дама в интерпретации Блока — воплощение любви, земного чуда, «сладостной и упорной жизненной силы». В ее образе, по замечанию исследователей, проступают и реальные, и космогонические черты Беатриче Данте, Лауры Петрарка, позднее — Софии, Жрицы Сердца Новалиса. А. Бертельс, усматривая истоки возникновения этого образа в диахронически более отдаленных временах, очерчивает интересную и немаловажную, на ваш взгляд, траекторию преемственности темы любви в контексте мировой литературы. основополагающие ее точки пролегают, как считает исследователь, от древней арабской легенды о Лейли и Меджнуне — к «Ромео и Джульетте» — и «Прекрасной Даме» Ал. Блока. Филиация эта имеет реалистичное обоснование, так как ныне доказанными являются версии о том, что любовная лирика ранних трубадуров, к примеру, есть «почти переводы арабской средневековой лирики, а культ Девы Марии и культ «прекрасной дамы» средневековой Европы сложились после крестовых походов под сильным восточным влиянием» (28, 12—13). Это обстоятельство, подтвержденное также исследованиями Идриса Шаха, Р. Грейвса, Л. Тирапольского и других, позволяет заметить, что корни блоковской «Прекрасной Дамы» залегают гораздо глубже и прорастают не только на почве культурных традиций народов Запада, но и Востока.

Софиология Вл. Соловьева с идеей Вечной Женственности в основе своей «овладела», по собственному признанию Блока, «всем существом» его. Но в отличие от учителя, поэт, как известно, исходит, создавая свой образ, из жизненного соответствия в лице Л. Д. Блок, которая всячески противилась наделению себя «неземными», небесными чертами, протестуя против чрезмерного абстрагирования и идеализирования своей личности. Этот пронзительно диссонирующий разрыв между реальным и ирреальным, жизненным и идеальным вел Блока, жаждавшего реализовать эстетические требования не только в поэзии, но и в жизни, к большой личной драме. И все же поэт остается неизменен своей позиции, своей мечте: он исполнен безграничной верой, поддерживающей его в трудные минуты, и эта вера воплощается им в предчувствия, в долгое ожидание всеобъемлющей человеческой любви и красоты:

*Предчувствую Тебя. Года проходят мимо.
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
И молча жду; — тоскую и любя.*

Поэтому Магжан уже в начале своего стихотворения, где лирическим героем является Блок, характеризует его рыцарственно пылким и благородным певцом, одухотворенным лучезарной мечтой о Прекрасной Даме («Әдемі әйел», в переводе автора). Магжан акцентирует, повторяя дважды, в начале первой и в конце второй строфы, определение поэта как *вечно юного сердцем* (*мәңгі жас жүрек*), актуализируя тем самым мысль о том, что только тот, кто молод сердцем, стоек и самоотвержен душой, способен на столь длительный, пожизненный, поиск и ожидание:

*Александр Блок —
Мәңгі жас жүрек —
Үмітін бір үзбеген.
Батып алтын ойға,
Талмай қарап Айға,
«Әдемі әйел» іздеген.*

*Вечно юное сердце, божественный Блок
Жил надеждой — наступит негаданный срок:*

*Он увидит Прекрасную Даму!
Погружаясь в потоки надежд золотых,
В лунных бликах искал он загадочный лик
Одержимо, упрямо!*

Мотив поиска, трепетного ожидания пронизывает сферу не только вступительных строф, но и значительной части стихотворения, как и то, что имя поэта и в последующем тесно сопрягается в рифменной паре с субъективно-эмоциональными интенциями сердца: *Сайраган Блок, / Ойнаган жүрек*, — буквально означающее: *Вдохновенно творящий Блок, / Играющее сердце*: где последняя строка — яркая и многозначная метафора: «игра» сердца отражает внутреннее волнение героя, охваченного то светлой надеждой, то тоской — «кейде үміт, кейде зар»; *Жанады жүрек, / Жылады Блок — Пылает сердце / Плачет Блок*, ибо погас последний луч надежды — «көрін сөнген шырагын».

Проникаясь настроением души русского поэта, солидаризируясь с ним, Магжан, однако, не мог целиком и полностью принять возвышенно романтическую ноту его мечты. Ведь к тому времени он прошел неимоверно трудную жизненную школу, поводов к безнадежному отчаянию в его жизни несть числа. Беснующийся во зле мир не допускал возможности и желания творить в мажорном, аполлоническом духе. Поэт ясно осознавал, что жизнь может предстать не только в светлом, радужно сияющем свете, но и внезапно, порой непредсказуемо — в уродливо безобразном, хищнически отвратительном лике, что соткана она часто из призрачных, обманчивых фантазмов и надежд, способных подавить дух, подвести человека на грань катастрофы. Магжан здесь скорее прагматик, рационалист, нежели романтик, символист. Прекрасная Дама для него — фантом, греза поэта, несбыточная мечта, идеальный женский портрет, не имеющий реального со-ответствия во внешнем мире:

*«Әдемі әйел» — идеал,
«Әдемі әйел» — бір қиял,
Блоктын басын байлаған.
«Әдемі әйел» — бір гүл,
Блок — бір бұлбұл,
Блок — бұлбұл сайраған.*

*О Прекрасная Дама, души идеал,
 Восхищенный поэт Даме сердце отдал,
 Одурманенный фантомом,
 И в счастливом восторге своем неземном
 Трепеща, заливался над ним соловьем,
 Как над розой, цветущей у дома...*

В данной строфе имеются немногословные, но емкие по смыслу сравнения из мира природы: Прекрасная Дама — цветок необычайной красоты, Блок подобен соловьём, славящему в чарующе нежной песне эту красоту. Сравнения эти отсылают нас к средневековой поэзии Востока, к суфийской лирике, где пара: соловей и роза — несет весомую символическую нагрузку. Апелляция к восточной поэтике не случайна, ибо тем самым Магжан, зная глубинную семантику данной художественной параллели, еще раз подчеркивает иллюзорность, неосуществимость мечты героя.

Семь шестистиший стихотворения, построенных по закону строжайшей симметрии ритма и рифмы, содержат плотную концентрацию смысла, достигаемую и с помощью функционально совершенного эллипсиса. Поэт сводит к минимуму количество различных видов изобразительности, тропа: лишь сердце *играет, пылает* (*ойнаган жүрек, жанады жүрек*) и единственное на грани оксюморона сочетание эпитетов: *ядовито сладкая песнь*, точнее, *ядовито медовая*, ибо в оригинале — *улы балды*, где соответственно «у» — «яд», «бал» — «мед»; здесь же мы сталкиваемся с одной из немногих инверсий: *ядовито медовая закончена песнь* — *улы балды бітті жыр*. Каждый стих в тексте предельно краток, лапидарен, почти афористичен, но тем значимее становится роль сравнений, где предикат заменен эллипсисом, сдерживающим взрыв эмоционально-смыслового эффекта, готового проявиться в любую минуту. Эллипсис нейтрализует его, хотя и активно подразумевает, создавая одновременно атмосферу томления и тревоги, беспокойства: счастливо ли завершится столь значительная в жизни поэта коллизия или его ждет жестокое разочарование, каков финал этого всепоглощающего чувства?

Так, уже в третьей строфе едва возникший в двух предыдущих шестистишиях элемент драматизации усиливается, а в последующей четвертой укрепляет свой статус и более не исчезает вплоть до окончания стихотворения. Четвертая строфа вообще

становится переломной в развитии художественной ситуации, проникаемой пафосом подлинного трагизма. Здесь и далее берет старт череда событий и закономерных, и роковых одновременно: проходит постепенно жизнь, смолкают последние звуки пьяняще волшебной песни, но в таинственном молчании пребывает Прекрасная Дама, не откликаясь на призывный глас поэта, не желая сходить с сияющих вершин, явиться, наконец, взору страждущего. Завершены поэтом «этапы вочеловеченья», «этапы крестного пути», он приблизился к критической точке своей многострадальной судьбы:

*Кундерде бір кун,
Тундерде бір тун
Улы балды бітті жыр.
Төсекте Блок
Көз ашып көред,—
Алдында бір кемпір тұр.*

*День ли был или серая ночи зола
В миг, когда от него его песня ушла,
Ядовито медовая песня...
Блок очнулся, увидел — светильник погас
И старуха с провалом глазниц вместо глаз
Манит-тянет в крошечную бездну.*

Мысль Магжана подчинена, на первый взгляд, все тому же максималистскому настрою: невозможно противостоять, по его мнению, движению времени, невозможно повернуть его вспять, закономерно необратимое течение его разрушительно: все живое и органически пульсирующее подвергается им уничтожению и тлену и участь красоты человеческой — столь же трагична. Вечная красота — иллюзия, покрывало Майи, которое безжалостно будет сорвано временем и с чела Прекрасной Дамы и на ее пленительном облике проступит конечный знак жизни — старость. Не удивительно, что терзаемый болью и муками поэт в последние мгновения видит подле себя не Прекрасную Даму во плоти, в реальном естестве, а существо, разительно несхожее с ней, — старуху в отталкивающем обличье. Оправданной становится тогда образная характеристика стихов о Прекрасной Даме как «ядовито медовой песни». Подточившую и значительно ус-

корившую трагический исход жизни поэта «песнь-мечту» Магжан и не стремится назвать теперь как-то по-иному. Окончание сокровенной для героя поэтической песни и встреча со старухой-смертью — последний акт в жизненной драме поэта, и тут на первый план вновь выступает образ сердца. На острие раздражающих поэта чувств испытывается его сердце, последний раз оно вспыхивает огнем неуголенного желания и разочарования — «земное сердце», жаждавшее «земной любви». Отсюда — слезы, последний плач его.

Между тем появление на подступах к финалу вместо светлоликой Прекрасной Дамы отвратительной старухи рождает непреднамеренную ассоциативную связь со стихотворением французского поэта Шарля Бодлера «Падалъ», в котором «излагается поэтическая формула горького сознания тленности всего живого, жестокого закона «великой Природы» («La grande Nature») (29, 115). Бодлер почти натуралистически изображает страшный путь перехода человека со всей составляющей его атрибутикой, в том числе и красотой, из состояния физического бытия в небытие:

*И вас, красавица, и вас коснется тленье,
И вы сгниете до костей,
Одетая в цветы под скорбные моления,
Добыча гробовых гостей.*

(30, 52)

Вектор пессимистического воззрения Магжана совпадает с бодлеровским, но все же не полностью. Поэт не позволяет развиваться финалу в столь безнадежно мрачном регистре и Прекрасную Даму не превращает легко и просто в старуху-смерть, ибо это идет вразрез с его основной поэтической тенденцией, отношением к такой яркой и притягательной личности, как Блок. Не прибегая к банальному приему преобразования Прекрасной Дамы в традиционный образ смерти, он совершает в заключительной части своего стихотворения некоторую перестановку в образной системе: в качестве идеала, мечты Прекрасная Дама отнесена к пределу миража, туманного марева — фантазии человека, а неоднократно повторяющаяся корреляция:

«Әдемі әйел» — идеал, «Прекрасная Дама» — идеал,
«Әдемі әйел» — бір қиял, «Прекрасная Дама» — мечта

уступает место антитезе:

*«Әдемі әйел» — идеал,
Кемпір — ажал,*

*«Прекрасная Дама» — идеал,
Старуха — смерть,—*

где, как видим, Прекрасная Дама все в той же ипостаси недосыгаемого идеала противопоставляется роковому образу старухи-смерти. Магжан развивает здесь мысль о том, что каждое противоборствующее явление закономерно в человеческом бытии: и смерть, поглотившая в свое темное лоно великую жизнь, заставив умолкнуть струны чудесной лиры, и дух человеческий, не поддающийся оковам тлена: вопреки всему «песнь» Блока осталась жить в памяти людей и вместе с нею — образ Прекрасной Дамы как высокой крылатой мечты.

Если Бодлер в горячечном индивидуализме спешит сохранить лишь для себя божественные черты своей героини:

*Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты — навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй,*

то Магжан выражает уверенность, что, воплотившись в песнь, в блистательные поэтические строки, Прекрасная Дама явится бесценным духовным достоянием человечества:

*«Әйел» — идеал,
Кемпір — ажал,
Тұр Блокқа үңіліп.
Сенді енді өмір,
Бітті енді жыр,
«Әйел» қалды жыр болып.*

*Вечно юное сердце, божественный Блок
Был живой человек, потому изнемог
В этой драме, извечно напрасной.
Жизнь угасла... И все же летит сквозь века
Восхищеньем и нежностью людям близка
Песня Блока о Даме Прекрасной.
(перевод Р. Тамариной)*

И в заключении стихотворения Магжан не изменяет своему тону, продолжая оставаться несколько ироничным и рассудочным. Но между строк, за эмпирической оболочкой поэтического текста все же проглядывает истинное воззрение поэта: его предпочтение, глубоко внутреннее приятие романтического осознания бессмертия души человеческой. Блок не столько осужден — за абстрактность и бесплодность мечты, ставшей едва ли не верой и религией его, сколько поднят над всеми и вся как выразитель беспокойного духа, в высоком порыве устремленного к поискам особых, совершенных форм любви на земле.

Так, Магжан не следует безоговорочно восторженному восприятию образа Прекрасной Дамы, осознавая меру трагизма его, но он корректен и уважителен к русскому поэту, он внутренне постиг подлинную суть сокровенной мечты его, жизненного идеала, тех общезначимых ценностей, из которых исходил поэт в своих художественных исканиях. Стихотворение «Александр Блок» — отклик на смерть поэта, дань его памяти и вместе с тем свидетельство того, как много места он занимал в жизни и творчестве Магжана, побуждая и стимулируя его творческую мысль, открывая новые горизонты поэтического видения.

Параллели и переклички с поэзией Блока не исчерпываются стихотворением «Александр Блок», но составляют в художественном дискурсе Магжана целый комплекс, поэтому они будут устанавливаться и указываться нами по мере дальнейшего исследования символистской поэтики Магжана.

К ПОЭТИКЕ ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ МАГЖАНА

Любовная лирика поэта также многообъемна и сложна. Люмор и ирония, светлое, солнечное и проникновенно скорбное в ее контексте пульсируют в унисон, составляя стройную гармонию поэтической картины стиха. В экспрессивной, интонационно насыщенной парадигме ее особую группу образуют стихи, посвященные конкретному адресату — Гульсум Камаловой. Характерно, что если в названиях одних из них фигурирует ее полное имя — «Гульсум», «Гульсум ханум» или сокращенное — «Г...», то в заголовки других стихотворений вынесено определенное состояние лирического героя, испытывающего, к примеру, чувство влюбленности («Целуй меня, целуй» — «Сүй, жан сәулем»), тоски («Утратил я...» — «Айрылдым»), воскрешения («Ожил я вновь...» — «Тірілдім») и т.д. В связи с этим, естественно, возникает вопрос: кто она — Гульсум Камалова? Пленившая поэтическое воображение Магжана, подвигнувшая его на создание проникновенных лирических строк, должно быть, Гульсум была незаурядной, яркой личностью, отличавшейся от своего окружения.

Скупые источники сообщают, что Гульсум Камалова, татарка по происхождению, закончила в 1914 г. педагогический институт благородных девиц; в качестве медсестры принимала участие в акциях милосердия в годы первой мировой войны. Знакомство ее с Магжаном состоялось в 1920 г. в г.Кызылжар (ныне Петропавловск), куда она приехала вместе с мужем Мичуриным из Башкортостана. Одновременно с их появлением в Кызылжар переезжают из Омска учительские курсы, руководимые Магжаном Жумабаевым. Гульсум устраивается на курсы преподавать математические дисциплины. Внимание коллектива она привлекает красотой и удивительной, только ей присущей утонченностью и неприступностью: не всякий смел заговорить с нею. Привлекает она и внимание Магжана. Поэт адресует ей стихотворное послание следующего содержания:

*Бота көз, сиқырлы сөз, Гүлсім ханым,
Әр жерде өткізсек те өмір танын,*

*Кей уақыт көзіңізге көзім түссе,
Ойнайды аласұрып неге жаным?!*

*Бота көз, сиқырлы сөз, ханым Гүлсім,
Көктегі күн күлмесін, Гүлсім күлсін,
Гүлсім — Күн, көкте ақырын жүзе білед,
Сүйдіріп, күйдіргенін қайдан білсін!*
(«Гүлсім ханымға»)

*Глаза верблюжонка, волшебные речи — Гульсум!
Нечаянной радостью путь мой отмечен, Гульсум!
Но кто мне ответит, зачем вдруг при встрече с тобой,
В смущенье приходит душа и уходит покой?!*

*Глаза верблюжонка, волшебные речи — Гульсум!
Улыбкою солнце затмила навечно Гульсум!
Сама словно солнце, что в небе беспечно плывет,—
откуда ей знать, что, влюбляя в себя, обожжет?!*
(перевод К. Бакбергенова)

Между тем Гульсум обладала не только математическими способностями, в ней жила и пульсировала и поэтическая жилка. Поэтому она отвечает на эти волнующие строки стихами же, прося автора отвлечь свой взор на других девушек, называя его при этом весьма поэтично: «моя волшебная звезда» («сиқырлы йылдызым»).

В последующем отношения поэта с молодой женщиной развиваются, видимо, совсем непросто, если не драматично, что явно и неявно прослеживается в стихотворениях «Г...», «Ожил я вновь...». Муж Гульсум, заметив необычное в их отношениях, через год увозит жену из города. Удар судьбы Магжан воспринимает с великою печалью в душе и по истечении времени, через год, он все еще продолжает грустить, изливая свою тоску в стихотворениях «Утратил я», «Г...». Лишь позднее, волею обстоятельств им все же даруется одна, но мимолетная встреча на улицах Москвы; тогда рядом с Магжаном шла его вторая жена Зулейха-ханум. Не обмолвившись ни единым словом, не выразив никаких чувств, лишь пристально взглянув друг на друга, они расходятся и более не встречаются никогда (1, 241). Так, на неполной щемящей ноте обрывается история вспыхнувшей на

краткий миг любви, но неисследимыми ее знаками остаются стихи, исполненные очарования, огня, непреодолимого магнетизма.

Таким образом, вышеназванные стихи исследователи связывают с именем и личностью Гульсум Камаловой — конкретным человеком, конкретной представительницей прекрасного пола. Да и сам поэт дает повод тому, судя по номинациям стихотворений, употреблению имени девушки в тексте, сквозных, переходящих из одного произведения в другое, одних и тех же выразительных средств, коими он рисует именно ее образ (эпитетов «небесная», «райская», «волшебная», метафор «глаза верблюжонка», сравнений с солнцем, луной, цветком с заглавной буквы — «Күн», «Ай», «Гүл» и т.д.), указанию некоторых примет, времени их встреч и разлуки (год, год спустя). Однако весьма интересным представляется тот факт, что поэт, изображая образ любимой, использует несколько необычайный художественный ракурс: Гульсум в стихах — конкретное и в то же время, симультанно, не совсем конкретное лицо, она наделена скорее воздушной, имматериальной субстанцией. Ею словно с бесконечностью времени эмануруется некая неземная, сверхсущностная энергия, озаряющая окружающее пространство ясным, одухотворяющим светом добра и любви. В ряде стихотворений ее исток, сфера пребывания — небесные, космические выси, она отторгнута от земной, физически осязаемой реальности и приподнята над нею, окруженная возвышенной таинственной аурой из дымчато светлых, прозрачных световых оттенков.

Следовательно, образ Гульсум коррелирует неизменно с верхними, небесными пределами, с рассветом, солнцем, зарей, со сферой рая и души, а не тела, о чем явствуют даже те стихи, в которых герой находится во власти чувственной, неплатонической, скажем, любви, воплощенной вполне традиционными средствами, ведущими в конечном итоге к нетрадиционному, символическому осмыслению поэтического контекста (ср., к примеру, способ воссоздания портрета возлюбленной: *волосы черные, тело — белое облачко, лик — луны, зубы — жемчуга, глаза — лучистые* и т.д.).

Но восхождение образа к высшим, идеальным границам актуализируется именно в тех стихотворениях, где поэт переступает грань личного чувствования, личностной судьбы. И тогда весь облик героини подвергается кардинальному преображению, она

обретает свойство излучать свет богопроявленности — теофании, который щедрым потоком струится из нее, пронизывает и горний, и дольный миры. Подобное видение поэтическое свидетельствует о том, что Магжан здесь следует отчасти традициям суфийской лирики с ее культом прекрасной дамы.

Особенно явственно эта особенность выражена в стихотворениях «Ожил я вновь...», «Гульсум». Как наиболее репрезентативное рассмотрим вначале стихотворение «Гульсум», состоящее из десяти симметрично расположенных восьмистиший. Начинается и завершается оно почти идентичной строфой, за исключением двух первых, слегка измененных строк последней строфы, образуя тем самым своеобразное композиционное кольцо. Восьмистишия по способу рифмовки — абаевские и конструируются строго по схеме: *аабввбгг*. При этом два последних стиха есть своего рода обобщение, итог выраженной в каждой строфе поэтической мысли.

Композиция стихотворения строится условно из двух частей. Первая часть построена на основе противопоставления двух полярных стихий: космического пространства и земной жизни, точкой соприкосновения которых является образ героини — прекрасного создания по имени Гульсум. Данная антитеза присутствует уже в первой строфе произведения, открывая путь развитию эсхатологического мироощущения и мировидения.

Но прежде — кто она и кто сотворил ее, очаровательную Гульсум, и каково ее предназначенье? Фантазирующее сознание поэта обращено в запредельные сферы, он возносит ее в рай, где она рождена из шелкового ветра и вечно сияющего цветка. Но и не только. Поэт не ограничивается данной «атрибутикой» рая. Все восемь стихов второй строфы, связанных единой синтаксической конструкцией, образуют симметрично выверенную форму утонченной поэтической градации, с помощью которой поэт разворачивает череду явлений, давших жизнь героине: это и живительные воды райского родника, и золотая дымка, покрывающая его поверхность, и песни ангелов, и журчанье райских вод, и шелест листьев, и лучистое лоно Всевышнего. Данные приметы позволяют поэту конкретизировать ее обитель, которую может быть только вселенная, космос, и ее облик: Гульсум есть «алмазнокрылый» ангел, хрустально чистый, милосердный ангел во плоти:

*...Жұмақтағы кәусар судан,
Бетіндегі алтын будан,
Періштелердің жсырынан,
Жұмақ суы сылдырынан,
Жапырағының сыбдырынан,
Тәңірінің дәл өз нұрынан
Жаратылған періште еді,
Мекені оның ғарышта еді.
(«Гүлсімге»)*

*От песнопенья ангельских небес,
От шума крон, что оживляют лес,
От райских рек, от солнечной криницы,
От золотого пара над травой,
От ручейка с небесной синевой,
От чистой незапятнанной водицы, —
Велик Всевышний — от лучей его,
От света мирозданья самого
Тебе досталось ангелом родиться.*

Так, слагается воздушная картина космической безмятежности, сродни райской, где все покоится в умиротворении, неге, гармонии любви. Но затем она сменяется картиной кардинально иной. Следующие три строфы включают и развивают в своем контексте драматический компонент: ангел с алмазными крылами сталкивается с миром земным, обозначенный поэтом символически насыщенной лексемой «тұрмыс». Уже в первой строфе поэт определяет земное бытие — «тұрмыс» как западню, ловушку — «тұзақ» и как загадку — «тылсым», контекстуально обретающую отрицательный смысл: как таинство темного, демонического свойства.

Таким образом, жизнь на земле рисуется поэтом как низшая сфера, абсолютно антиномичная тому миру, светлому, благому, идиллически покойному и высшему, откуда происходит ангел, как адская западня, в силки которой он попадает, исполняя миротворческую миссию, неся радость и утешение людям, ввергнутым в пучину страданий и мук, крови и слез. Моделируя способ бытия человечества, поэт и в последующем использует выразительные средства с доминирующим негативным значе-

нием, что усиливает эсхатологизм изображаемой ситуации. Он подчеркивает с помощью метафор, сравнений, эллипсиса мысль, что человеческое существование есть смертоносный яд, темный бездонный океан, злобно хохочущий в ответ на милосердие. Безжалостно поглощена его водами и очаровательная Гульсум. Увы, не смогли стать противоядием, спасти ее свершенные ею во множестве добрые, исцеляющие людские души дела. Ненасытное чрево хаоса и дьяволизма, сеющие смерть на земле, необоримо, всевластно даже перед лицом небесных, мироустроющих сил.

Смерть красавицы Гульсум («өлді сұлу»), кровавая земля («қанды жер»), печальные мелодии («қоңырлатқан мұңды ән»), горячие слезы («ыстық жас») становятся идейно-смысловыми центрами финала первой части стихотворения, метафорическими знаками конца и безнадёжности.

Во втором фрагменте, занимающем три строфических композиции, главную роль играет корреляция: поэт и призрак ангела. Здесь в действие вступает поэт, охваченный поиском лучезарной красоты, животрепещущей мелодии, «раб» («кұл»), носитель высокой мечты. Поэт обладает зрением, проникающим за пределы досягаемого, визуального: в лучах заходящего солнца им был уловлен абрис, призрачные очертания души нежной, прекрасной Гульсум. Глубоко в его сердце проникают скорбная песнь Гульсум, неземные блики ее красоты. Поэт пытается вступить с ней в диалог, обращаясь к ней с призывом откликнуться на его мольбы о возвращении к людям, о спасении обреченных. Но Гульсум, вернее, ее призрак отвечает отказом, ибо смерть отняла у нее животворящую энергию, необходимую для возрождения достойной жизни на земле. Раненный в сердце поэт остается один и только печальные звуки ее песни несмолкаемо звенят в его душе:

*«Мен бір жанмын өлген», — деді,
«Періштелер көмген», — деді.
Бір қарады, кете барды.
Жүзіндегі жұмақ нұры,
Аузындағы мұңды жсыры
Жүрегіме сініп қалды.
Жүрегімнен кетпес бұл жыр,
Құбылса да мыңға өмір.*

*«Погибла я... — промолвила она, —
И ангелами я погребена
Давным-давно...»
Прощально поглядела
И растворилась в сумраке ночном,
И райский свет ее растаял в нем,
Но песня, та, что с уст ее слетела,
Осталась в сердце горестном моем, —
Ей не пропасть, пусть даже грянет гром,
Пусть будет мир меняться то и дело.
(перевод Н. Черновой)*

Скорбная интонация обретает высокое звучание в завершающей части стихотворения. Два мира, две сферы — высшая и низшая — разъединены между собой. И ничто не в силах устранить эту разъединенность: ни излучающее свет и милосердие небесное создание, гибнущее само в результате тяжелой, неотвратимой поступи зла, ни поэт — представитель земного образа жизни, которому отказано в доступе в высшие пределы.

Эсхатология Магжана охватывает, таким образом, широкие бытийственные масштабы и причиной тому является трагизм существования человечества, отклоняющего всяческие формы спасения и совершенства и неуклонно следующего к своему концу, смертному исходу. Поэт предельно минорен в своем пророчестве: предотвратить печальный финал бессильны все, в том числе и посланники иного, высшего, трансцендентного бытия.

И все же читателя в какой-то мере может обнадежить такая, неприметная на первый взгляд, деталь, как дистантно организованный повтор первой строфы в конце стихотворения, ибо в нем содержится намек на бесконечность борьбы света и тьмы, а значит, и на онтологичность контрroversы жизнь и смерть.

Между тем следует отметить, что концептосфера стихотворения, специфика образной системы, тропеических средств манифестируют склонность поэта к мифопоэтическому мышлению в духе русского символизма. Стихотворение «Гульсум» выступает своеобразной формой авторского неомифа с ярким символистским образом в центре, актуализирующим универсальные, вечные смыслы бытия. И это не единичный случай в творчестве поэта, так как вся система созданной им художественной картины мира буквально пронизана мифологическими аллюзиями,

реминисценциями, отсылками, принимающими то имплицитный, то эксплицитный характер. И хотя мы не располагаем документальными сведениями о его отношении к мифу, наличие целого комплекса элементов данного свойства в его поэтической системе говорит о четко выраженномприятии и развитии им мифотворческой поэтики.

Исследователи различают в контексте русской поэзии Серебряного века несколько путей претворения мифа, тесно связанных между собой. В их ряду выделяются следующие: интерпретация или реконструкция мифа, воспроизведение его отдельных мотивов, ассимилятивный способ освоения мифа, при котором последний полностью поглощается новой художественной реальностью, вызывая так называемый «эффект свечения» — ассоциативный фон, расширяющий художественную и культурно-историческую перспективу текста, углубляющий «эмблематику смысла» (А. Белый) (31, 26). Но более всего примечателен и даже уникален, на наш взгляд, феномен индивидуально-авторского мифотворчества, в процессе которого многоипостасно и глубоко выявляется своеобразие авторского миропостижения и отношения к жизни.

В поэзии Магжана Жумабаева можно найти образцы всех перечисленных выше видов воплощения мифа, но именно произведения, порожденные в результате мифотворения, — так называемые неомифы — отличаются грандиозностью и иррациональностью изображенных художественных ситуаций, утонченной пульсацией ритма и смысла, удивительной проникновенностью содержания, в пространстве которого особенно рельефно явлен, отражен дионисизм поэта. Наглядным примером мифопоэтических рефлексий его служит стихотворение «Гульсум» — эсхатологический неомиф о Красоте и подлинной Любви, призванных «спасти мир». Но реальность земная такова, что Красота и Любовь, воплощенные в образе женского идеала — Гульсум, терпят поражение перед лицом атакующего натиска зла, генерируемого человечеством, но финал стихотворения все же вселяет, как мы уже отмечали, надежду на изменение соотношения сил зла и добра в пользу последнего.

Этот мотив, пульсирующий в ритме светлого мажорного узанаваия и восприятия жизни, постепенно нарастает, усиливается в стихотворении «Ожил я вновь» («Тірілдім»), посвященном также Гульсум Камаловой. И данное стихотворение создано, на

наш взгляд, в стиле неомифа, актуализующего тему возвышенной любви, распахнувшей врата навстречу новому бытию, мощному потоку новой жизни на земле. И здесь весьма явственно ощутим суфийский мотив поклонения прекрасному женскому созданию как символу высших божественных сфер мироздания, как образному эквиваленту отмеченного нами суфийского кредо: «Видение Бога в прекрасной женщине — самое совершенное» (Ибн аль-Араби, XIII в.).

Но на первый план стихотворения выдвигается образ лирического героя, охваченного всепоглощающей стихией любви, его «Я», многократно акцентированное нотой безудержного восторга и ликования, проходящей через весь строй одиннадцатистрофного произведения. Повествуя от 1-го лица, герой предваряет картину своего чудесного воскрешения — звенящей светло-радостной экзистенции изображением полярного состояния души, пронзенного эсхатологическим чувством безнадежности и безверия, осознанием себя как мертвеца. Отрекшись от жизни, герой находится во власти мучительных, скорбных дум, он — в полнейшем изнеможении, на краю, казалось бы, неотвратимой гибели. Ничто не предвещает разительную перемену — ту долго чаемую сокровенную встречу, что мгновенно преображает его, понуждает забыть о скорби и узреть счастливый миг — «*рассвет счастья*» («*бақыт таңы*»). Эта метафора, завершающая вторую строфу, является в тексте ударной, акцентной — с этого момента меняется ритмико-интонационный регистр произведения, оно насыщается энергией мажорного, динамически организованного художественного слова, высоким пафосом всеобъемлющего жизнеутверждения. Удивительно изящное сплетение звуков, риторизация, различные формы повтора — от анафоры до симметрично расположенных синтаксических конструкций — способствуют учащению ритма стихотворения, кристаллизации его экспрессивно-эмоциональной атмосферы:

*Бүгін маған жұмаққа өмір жол болды.
Бүгін менің құшағымда Ол болды!
Оны құштым, шарап іштім, шат едім,
Бүгін менің құшағымда Гүл болды.
Бүгін менің құшағымда кім болды?
Бүгін менің құшағымда Гүл болды.
Бүгінгі түн маған алтын Күн еді,
Бүгін менің құшағымда Күн болды!*

*Сегодня я открыл дорогу жизни в рай,
Сегодня в объятиях моих была Она!
Ее я обнимал, был опьянен и наслаждался,
Сегодня в объятиях моих Роза (цветок) была!
Сегодня обнимал кого я?
Сегодня Розу обнимал я!
Сегодня ночь была озарена Солнцем,
Сегодня обнимал я Солнце!*

(перевод подстрочный)

Характерно, что поэт отказывается от приема портретирования, создания конкретно проступаемого на фоне поэтического полотна физического облика героини, лишь в последующем он дважды употребит одно и то же сочетание «бота кэз» («глаза верблюжонка»), что может напомнить нам о прототипе. Давая же представление об объекте своей любви, наделившем его силой возрождения, он по-символистски использует личное местоимение 3-го лица «Она» («Ол») с заглавной буквы, переходя затем к особой форме поэтизации образа: Она — это Цветок («Гүл»). Далее степень своеобразной поэтизации нарастает от стиха к стиху: «Ол — Гүл — Гүл-Кун» — «Она — Цветок — Цветок — Солнце». Добиваясь рифменного и семантического эффекта, поэт поднимает образ к недостижимой сфере — солнечной, оставаясь тем самым верен своей поэтической установке: Она — не достояние земного, человеческого существования, но знак, воплощение универсального божественного творения, источник космической энергии, озаряющей вселенную живительным светом всеобъемлющей Любви.

Лирический герой пребывает в особенном экстатическом состоянии духа, он испытывает невыразимый, несказанный внутренний подъем, страстность, жажду жизни и свершений, он — в полете, в движении, заоблачных высях. Познав сладость душевного опьянения, красоту взаимного чувства, глубинную тайну воскрешения, омытый чистыми слезами, он прозревает истинный смысл жизни, вечный предел света высокой любви. Двадцать семь лет его жизни отданы освоению земного, эмпирического, за завесой которого скрывалась суть трансцендентального абсолюта, но герой сумел раздвинуть границы «физиса» и проникнуть в этот сияющий мир абсолютного духа, он воскрес и готов к вечной жизни. А вечная жизнь, согласно философии су-

физма, непременно и всюду там, где процветает вечная любовь к Богу.

Поэт активно использует мифологемы, суфийские мотивы, суфийскую форму употребления диалогической речи и т.д., но под его пером они обновляются, модернизируются, обретают природу и свойства символистского типа мышления. В конечном итоге мы лицезреем попытку контаминации двух стилей — суфийского и символистского, тесно корреспондируемых с поэтическим настроением и видением Магжана. Основанное на спаянности, сплаве этих стилей стихотворение «Ожил я вновь» предстает весьма интересной, изысканной формой символистской модификации суфийской идеи просветления.

Как видим, поэт многогранен, виртуозен, порой неожиданен в манере интерпретации темы любви. В духе Абая, тяготевшего в любовной лирике к суфизму, он создает стихотворения «Целуй меня, целуй», «Проливни волос» («Төгілген шашы»), вослед Фету, сохраняя специфику идиостиля русского поэта, изображает любовное томление молодых под сенью шелковой ночи, так и называя стихотворение «Чуть-чуть по Фету» («Біраз Фетше»). Имеют место в творчестве Магжана и посвящения-адресации («N...», «K...», «Ж...» и др.), которые, часто перерастая тему, превращаются в просторный лирический поток, наполненный философскими раздумьями, сентенциями, мотивами апокалиптики, неотвратимости жизненных катастроф. В иных стихотворениях, например, в стихотворении «Свет красив» («Сен сұлу») взгляд Магжана обращен к миру природы, произведя отбор самых прелестных, волнующих ее примет, непрерывно сравнивая, он приходит к заключению о том, что нет на свете ничего и никого красивее Ее — возлюбленной. Но семантика произведения складывается таким способом, что образ возлюбленной опять-таки насыщается коннотациями, возводящими ее к уровню и степени ноуменальной. Особняком в поэтической системе Магжана располагается семнадцатистрофное стихотворение-посвящение «3...», написанное в тяжелые дни переживания смерти первой жены — Зейнеп. Композиционно оно разделено на четыре фрагмента, каждый из которых, повествуя о поре первой лучезарно чистой, выдержавшей многие испытания любви, окрашивается скорбными интонациями, интонациями неподдельного страдания.

Подытоживая вышесказанное, следует отметить, что стихи Магжана Жумабаева, написанные на тему любви, characterи-

ют его как поэта подлинно дионисийского. В них — улыбка и слезы, счастье и скорбь, вера и отчаяние, надежда и безысходность. Исполненные глубокого символического смысла, эти стихи нередко перерастают свои идейно-художественные рамки. В них актуализируются общечеловеческие ценности, идеи и универсалии, дихотомные формы воплощения получают такие соотношения, как микро- и макрокосм, социум и универсум, человек и вселенная, имеющие кардинально важное значение в жизни всего человечества.

СЕМАНТИКА «ОТНЕННОГО» ЦИКЛА

В контексте русской поэзии благодаря символистам конституирован ряд универсальных этических, философских, эстетических проблем, основополагающих для общественного сознания любой эпохи. По существу, ими заново возрождена тема предназначения поэта и его поэзии. Символисты осветили ее в новом ракурсе и, преобразовав в центральную в своем творчестве, связали посредством оригинальной образной системы с другими, не менее важными аспектами избранной ими проблематики. Образ поэта как яркой творческой личности, рожденной для необычной миссии, стал, таким образом, программным в поэзии и философии русских символистов, таковым он утвердился и в поэтическом дискурсе Магжана.

Между тем эта тема, тема особой предначертанности поэта, претерпела, прежде чем получить окончательное оформление, своеобразные зигзаги становления и развития в духовной сфере казахского народа. Среди казахов бытует немало легенд, сказаний, ораторских произведений о трепетном и пристрастном отношении народа к поэту, об убеждающей силе яркого образного слова, нередко прекращавшего распри, войны, всевозможные конфликты. Еще в X веке великий представитель степи, ученый-энциклопедист Абу Насыр аль-Фараби, размышляя в своих трактатах над сущностью стиха, признавался, что «самая прекрасная (поэзия) это та, что создается «по природе» (32, 353), и подразделял поэтов на три категории, на «мыслящих» и «не мыслящих», тем самым выдвигая проблему объектом серьезного научно-теоретического осмысления.

Но в последующем в результате непредсказуемых перипетий истории отношение к поэту, к живому голосу поэта в обществе сложилось далеко неоднозначное. Так, в XIX веке, несмотря на то, что любовь народа к красочному, выразительному слову оставалась неизменной, поэт в глазах людей утрачивал свой магический ореол, священную дистанцию, незыблемую от века, неукословно оберегаемую ранее простыми смертными (вспомним, как трепетно, почти на грани фетиша почитал народ таких поэтов-мудрецов, как Коркыт-ата, Асан Кайгы, Сыпыра-жырау, Кетбуга, Бухар-жырау и других). Причиной такой резкой пере-

мены в восприятии поэта явилось возникшее к тому времени в степи крайне редкостное явление — так называемый феномен всеобщего стихотворчества, характеризуемый тем, что импровизаторским даром каким-то чудесным образом были наделены почти все слои народа, от мала до велика. Эта уникальная способность народа изъясняться выразительным, ритмически организованным языком не только по случаю торжеств и скорби, но и в повседневной жизни, вызывала, кстати, удивление и восторг русских ориенталистов, путешественников, оставивших о том в свое время немало строк воспоминаний. Но феномен всеобщей поэтической настроенности имел, к сожалению, и обратную сторону, породив довольно непростую в своей парадоксальности ситуацию: поэтическое слово со временем подверглось нивелировке, обесценению, оно превратилось для многих в способ реализации меркантильных интересов, в орудие добывания средств для безбедного, благополучного существования. Как отмечал Смагул Садвакасов, известный в 20-е годы литературный критик и писатель, «киргизы, преклоняясь перед талантами акынов, все-таки смотрели на них, как на людей, которые бродят по степи не с целью показать свои таланты, а ради куска хлеба» (33, 236). Казахская аристократия же к тому моменту гордилась «чистотой» своей родословной, выражавшейся в отсутствии в ней поэтов и баксы как компрометирующего фактора, писал и Алихан Букейханов. Именно в этом кроется причина, полагал он, отвратившая Абая на долгие годы от открытого поэтического творчества.

Неизвестно, какой статус обрел бы поэт в дальнейшем в сознании народа, если бы на поэтический подиум не взойшел Абай и не заявил о себе как поэте, акыне в полный голос. Переворот, произошедший у людей в отношении к поэту в связи с поэтической деятельностью Абая, был окончательным и необратимым. Абай, резко отделив себя от ремесленников в поэзии — «не для забавы я слагаю стих», укрепил новую точку зрения по вопросу о назначении и роли поэта и его поэзии в духовном бытии народа.

Если Абаю своей поэзией приходилось восстанавливать престиж поэта, учить новому, вернее, забытому старому пониманию и отношению к личности поэта, то перед его последователями стояли иные задачи, связанные с этим вопросом. Уже не подвергая сомнению высокий статус поэта, воспринимая его носителем духовной энергии высшего свойства, они пытались

раскрыть проблему под другим углом зрения, облекая в различные дихотомические формы: поэт и народ, поэт и социум, поэт и власть, поэт и мироздание. Так, Жусупбек Аймаутов полагал поэта рупором, зеркалом народа и эту мысль он последовательно развивал и в докладе «Поэтическое творчество Магжана», и в рассказе «Призрак» («Елес»). С большой убежденностью он заявлял о призванности поэта выражать прежде всего волю и настроение, чаяния народа, его рационализм проявлялся в осуждении тех из когорты творцов, кто пытался отойти в сторону от социальных противоречий действительности, особенно на вздымавшейся волне общественно-политических катаклизмов, с необыкновенной силой сотрясавших в то время мир. Поэт — индивидуальность не аморфная и не асоциальная, он — прежде всего гражданин, его слово должно направлять по пути добра и истины, облагораживая душевные порывы и поступки людей. Поэт и народ едины в устремлении к мирному созиданию и в этом единстве, считал он, приоритетно вдохновляющее нравственное начало, олицетворяемое личностью поэта-гражданина.

Позиция Магжана Жумабаева во многом сходится и расходится с концепцией Жусупбека. На каком-то этапе он согласен с ним в утверждении миссии поэта как гражданина, призванного творить во имя блага народа, но в целом у него свой, индивидуальный взгляд на проблему. Определив для себя значение поэта, его место в человеческом обществе, он изображает его возвышающимся над суетой сует, над повседневностью, бытом, нередко окружая флером загадочности, неземной тайны. Поэт, по Магжану, входит в соприкосновение с Космосом и Бытием, он — представитель двух миров, реального и ирреального, этого и иного, он — земное и в то же время неземное создание, посланник Неба и Земли. Магжану близко в связи с этим определение Ал.Блоком поэта как «сына гармонии», космической культуры, дарующего владеемую «гармонию во внешний мир». Аналогичный образ поэта во всей полноте развернут в так называемом «огненном» цикле Магжана, где особенно явственно ощутима перекличка с поэтическим контекстом символизма. Поэт использует в цикле популярную в поэзии этого направления символику — образы *Огня* и *Солнца*, посредством которых была воплощена грандиозная символистская идея «о жизнестроительной роли искусства», о высоком предназначении поэта.

Раскрывая предпосылки и причины возникновения этого цикла, Ж. Аймаутов указывал и на степень влияния на Магжа-

на одного из ведущих символистов «старшего» поколения Константина Бальмонта. Влияние это действительно имело место, о чем говорят многие стихи казахского поэта, и, создавая свой цикл, Магжан опирался в определенной мере и на идейно-образную организацию цикла К. Бальмонта «Будем как Солнце!», всколыхнувшего в свое время русскую общественность потрясающей новизной призыва. Однако, это было не слепое и поверхностное подражание, лишенное напрочь индивидуальной примечательности, полноты оригинального содержания. Нет, заимствуя мотивы, образный ряд, Магжан развивает и преобразует их согласно критериям собственных этических и эстетических воззрений, строит глубоко самобытную концепцию решения затрагиваемых символистами проблем и в данном случае вышеозначенной нами темы особого предназначения поэта.

Как отмечено, цикл стихов Бальмонта «Будем как Солнце!» — пламенный гимн *Огню* и *Солнцу* и призыв к человечеству — сыграл заметную роль в расширении «космической» темы в русской литературе (начатой еще Сумароковым и активно разрабатываемой в начале века) и шире — мировой. Последующее развитие данная тема в символистском аспекте получила в сборнике стихов Андрея Белого «Золото в лазури», в цикле Вяч. Иванова «Солнце-сердце», рассматриваемого в качестве программного в его творчестве, в произведениях Н. Рериха, творившего в этот период в русле символизма. Одной из многих причин, побудившей символистов к созданию мистерии *Огня* и *Солнца*, явилась, как мы уже отмечали, грандиозная «символистская утопия о жизнестроительной роли искусства. Здание русской духовной культуры для Рериха — «стобашенный кремль солнценосцев», у Иванова — художник-«огненосец», и солнечная лира поэта «строит мир» (34, 57). Пересекается с этой трактовкой и позиция М. Жумабаева, воплотившаяся в «огненном» цикле. Используя символическую образность, представляющую светозарные выси космического бытия — *Огонь*, *Солнце*, *Луну*, *Звезды*, поэт в то же время возрождает и отдает должное светоносной символике язычества, имевшей высокий культовый статус. «О Агни! Священный Огонь! Огонь очищающий! Ты, который спишь в дереве и поднимаешься в блистающем пламени с алтаря, ты — сердце жертвоприношения, смелое парение молитвы, божественная искра во всем и ты же — преславная душа Солнца!» — пел древний жрец в языческом экстазе. И этот жрец, властвовавший с

помощью *Огня* сердцами людей, превратился в стихах Магжана в поэта, омытого огнем из солнечного лона, противостоящего темному земному хаосу. Имея огненную плоть и огненную суть, поэт направляет свою энергию и силу к предотвращению стихии слепых человеческих страстей.

Цементирующими цикл и наиболее соответствующими рассматриваемой теме стали три стихотворения — три звена одного авторского мифа: «Огонь» («От»), «Пророк» («Пайғамбар»), «Восток» («Күншығыс»). Но прежде чем приступить к анализу этих стихотворений и для того, чтобы полнее раскрыть сущность «огненной» и шире — мифопоэтической концепции поэта, необходимо проследить особенности эволюции астральных образов в целом, ибо они в поэтической системе Магжана доминирующие, частотно употребляемые, с явно проступающей тенденцией возрастания семантической плотности. В цикле же происходит «полноценный процесс развертывания символа» (В.М. Жирмунский). Этот процесс между тем не отличается прямолинейностью и однородностью, он многоступенчат и следует в своем развитии по восходяще-нисходящей траектории, переходя из низшей фазы развития в высшую и, наоборот, достигая апогея в едином контексте названных трех стихотворений. Именно здесь, в этой триаде «огненного» символ реализует потенциальные ресурсы свои в полном объеме.

Но на первоначальной ступени развитие образа *огня* и тесно к нему примыкающих астральных начинается с их формульного, традиционного употребления, имеют место в стихах, к примеру, общепринятые, распространенные сочетания *огненный поцелуй*, *огненный взор*, *огненная красота*. Традиционен в сущности и вопрос о том, возможно ли соединение таких жизненных субстанций, как *огонь* и *вода*. В ряде стихотворений художественным субстратом *огня* выступают синонимы, различные словесно-образные вариации, ассоциативно близкие с ним, — *пламя*, *искра*, *луч*, *блик*, которые служат в одних случаях раскрытию оттенков настроения природы и человека, в других — поэтизации его светоодарящей силы. В дальнейшем смысловая оболочка уплотняется, становится весомее, образ обогащается и, данный в сопоставлении с другими образами, как бы «вспаивается» новыми коннотативными добавлениями и нюансами, повышающими одновременно его экспрессивно-эмоциональный уровень. В связи с этим интересен образ бабочки, рисуемый в соотнесе-

нии с образной конфигурацией огня. Однако, обращаясь именно к этой традиции: *бабочка /мотылек/ и огонь*, Магжан наполняет ее содержанием, в корне отличающимся от многих символических формул русских поэтов, связывающих эту параллель с мотивом рока (Рылеев, Фет), с мотивом неизъяснимого стремления к неизведанному, запредельному и тщеты этого стремления (Фет) и т.д. Знарок восточной художественной мысли, поэт не идет и по традиционному пути восточной классической поэзии, изображавшей мотылька, влекомого к огню, символом совершенства любви, достигнутого в муках и страданиях (Саади «Бустан»), или суфийской, весьма многозначительной интерпретации следующего типа: «Если бы бабочка могла думать, она могла бы поверить в то, что пламя свечи является желательным для нее, ибо оно кажется олицетворением совершенства. Пламя — это порождение воска, фитиля и искры, с помощью которой оно было зажжено. Что ищут люди, пламя или саму искру? Понаблюдайте за бабочкой. Ее судьба — погибнуть в пламени — скрыта от нее, но очевидна для тебя («Язык немых»))» (35, 76) — это мудрость суфия, приглашающего индивидуум по-созерцать над этим явлением с тем, чтобы тот мог установить уровень собственного развития, частоту динамики своей духовной эволюции.

Однако, Магжан не столь серьезен в стихотворении «Райская дева» («Хор сипатты қарындас»), чтобы настраиваться на волну философских раздумий. Атмосфера двух четверостиший, составляющих его, пронизана искрящимся юмором. Уподобляя себя бабочке, а деву райской красоты сравнивая с призывным светом лампы, со свечой, он готов с разудалой бесшабашностью погибнуть, сгореть до тла ради поцелуя:

*Хор сипатты қарындас,
Оттай сұлу, ыстық жас.
Құшақта да қойныңды аш,
Бұзактан бір сүйейін!*

*Ах, сестренка, ангелок,
Как меня твой взор увлек!
Обними меня, дружок,
В шейку чмокнуть дай твою.*

*Мен көбелек, сен бір шам,
Өзі келген мен құрбан,
Шамға одан не зиян,
Сүйейін де күйейін!*

*Лампа — ты, я — мотылек,
На себя я смерть навлек,
Твой слепящий огонек
Поцелую и сгорю!*

(перевод В. Антонова)

Характерно, что Магжан относится к этому образу без особой симпатии, и это присуще, кстати, многим казахским поэтам. В этом образе им чудится нечто такое, что сопряжено с ветреностью, непостоянством человеческого характера, с негативной сутью жизни, с категорией зла, — подобное восприятие, очевидно, восходит к древним, архаическим представлениям. Так, в стихотворении «Мотылек, чей светел наряд» («Тоты құс түсті көбелек») Абай прибегает к трехчленному символическо-психологическому параллелизму: бабочка — человечество — время (заман), где человечество и обликом, и образом жизни, неуемным желанием объять время-бытие, диктовать власть над ним, напоминает беспечно и бесцельно порхающую нарядную бабочку, схожую с попугаем в ярко пестром оперении. Шакарим же еще более строг к этому образу: ночные бабочки, бросающиеся в огонь, по его мысли, символизируют напрасный труд, разум, потраченный на злодеяния (36, 113). Явно непривлекателен этот образ и для Бернияз Кулеева, с которым Магжана связывала тесная дружба, взаимопонимание, единство взглядов и близость манеры стихосложения. В стихотворении «Темная ночь, горит предо мною светильник» («Қараңғы түн, алдымда тұр шам жанып»), наблюдая ситуацию неукротимого влечения бабочки к огню, где она находит смерть, поэт погружается в весьма невеселые раздумья. Сравнивая себя с бабочкой, похожей окраской на попугая («тоты құс түсті көбелек» — реминисценция из Абая), а жизнь с огнем, он приходит к неутешительному выводу о том, что бездумная игра молодости с огнем-жизнью, лишает последнюю всех мгновений радости, превращая ее в губительное для человека средство — яд:

*Өмір — от қой, мен көбелек айналған,
Оттан ләззәт аламын деп алданған.
Жынды жастық от өмірмен ойнатып;
Бал орнына уын ішін сандалған.*

(37, 145)

*Жизнь — огонь, я — бабочка, кружащаяся
В обманчивой надежде получить из огня наслаждение.
Буйная молодость, играя с огнем-жизнью,
Вместо меда испив яд, оказалась попусту растраченной*

(никчемной).

(перевод подстрочный)

Бабочку, легкомысленно летящую к огню, соприкосновение с которым сулит ей гибель, превращение в легкий пепел, Магжан в стихотворении «Бабочка» («Көбелек») наделяет лишь одним, но исчерпывающим эпитетом «сорлы» — «несчастливая». Несчастен тот, кто в неразумении своем находит страдания и конец, подобно бабочке, гибнущей в огне. Поступок, свершенный ею не в силу высоких порывов, а вопреки, бессмыслен, как и бессмыслен финал его — ничемная смерть:

*Отқа ұшар көбелек
Қарамай сорлы алды-артын.
Ойына кіріп шықпайды,
Күйділер деп от-жалын.*

*Шырқ айналып ентелеп
Жүрер де, бір уақ ол қонар.
Ұмтылған оты сорлыны
Күйділер де, тез тынар.*

*На свече без оглядки
Бьется лета лоскут,
Не считая остатки
учащенных секунд.*

*Так медлительно странствие
Над свечою, но — ах! —
И частичка пространства
обращается в прах,—*

в переводе доминирует лирически грустная интонация и мотив осуждения, звучащий в оригинале, отсутствует. В устремленности же бабочки к огню поэт видит проявление глупости, причем глупости из разряда деятельной, приводящей, как правило, к саморазрушению, краху. Поэтому он придерживается традиционной для казахского менталитета дидактической линии, считая необходимым высказать обращенное к молодежи, к своим ровесникам назидание, моралитэ, суть которого заключается в призыве не обманываться блеском мишуры и, предпринимая какое-либо дело, руководствоваться здравым рассудком. Иначе — неизбежна ситуация с легкокрылой бабочкой:

*Құрбылар іске бет алсақ,
Ойламаған қанат қақпалық,
Анау жарық алтын деп,
Көрінгенге шаппалық!*

*Желмен кетсек қанатты
Көбелектей күйерміз.
Аламын деп алтын барғанда,
Күлден кебін киерміз!*

*Вы, избранники судеб,
пощадите крыла,
Злата, кто не добудет,—
Не сходите с ума.*

*Путь поспешный бесславен,
Очевидное — плен
Вместо золота — саван
Ты получишь взамен.
(перевод А. Парщикова)*

Ассоциативное сходство с *огнем* и *бабочкой* вызывает и образ самого поэта — еще одна, более высокая ступень становления символа. Окружая стихотворение «Юной красавице» («Жас сұлуға») шутилой аурой, сменяемой затем печалью и мольбой, Магжан приводит в действие механизм многочленного параллелизма, где ведущими его координатами являются указанные образы: поэт — как пламя, взметнувшееся в высь (*Мен ақынмын -жалынмын,/ Шапып көкке тиемін*), поэт — огонь, разрушающий иллюзии, самообман (*Отты ойыншы, дос біліп,/ Жақындама жалынға!*)... и вместе с тем он — кокетливая, шаловливая бабочка (*Мен — ойыншы көбелек*), едва отведав аромат цветка покидающая ее:

*Көбелекке: «кел!» — деме,
(Елжіреу сонша не керек?)
Кетер ұшып өңгеге,
Балыңнан татса көбелек.*

*Мотылька к себе ты сроду
Не привяжешь красотой:
Улетит к другому меду
Как бы ни был сладок твой.*

(перевод В. Антонова)

Думается, нет необходимости говорить о широкой распространенности и популярности образа этой так называемой “сильфиды” в мировой литературе. Нет нужды ходить далеко и за примерами. Только в контексте русской поэзии образовался полновесный спектр его полисемии: начиная от мифологизиро-

ванной интерпретации как эмблемы бессмертия души человеческой и кончая самыми новейшими и, естественно, неизвестными Магжану знаковыми формулами, найденными в творчестве В. Набокова и И.Бродского, где образ бабочки раскрывает произошедшую с ними удивительную метаморфозу — сначала ухода их в качестве изгнанников в «кокон» и затем появления на свет бабочки — их второго рождения в англоамериканской традиции (38, 168). Филигранно, тонко рисует этот образ Магжан Жумабаев, сочетание изрядной доли юмора и драматизма разнообразит его движение, хотя и основано оно на постоянстве одного принципа: трактовке его в духе национальной поэтической традиции.

Художественно-смысловые комбинации образов *огня, солнца, луны, звезд* в поэзии Магжана многоаспектны. Благодаря им генерируется уникальное ощущение единства мира, единого мирового сознания, сопричастия человека к тайнам космоса.

Огонь — знамение верхних, запредельных сфер: это луч, струящийся из далеких глубин небес и озаряющий волшебным сиянием жизнь народа, с почтением и любовью относящегося к труду, красоте, поэзии, знаниям. Символический план в таких стихах приходит в тесное взаимодействие с реальным, как это свойственно поэтике Магжана, обретая при этом конкретную, витального свойства значимость. Космизм мышления поэта сказывается и в серии стихов, посвященных постановке просветительских проблем. *Огонь, солнце* и другие светоизлучающие явления истолковываются им как образные репрезентанты духовной сферы человеческой жизни — знаний. С их помощью он развивает одну из основополагающих в своем творчестве идей: необходимость просвещения народа, которому грозит одиночество и костер забвения в случае отказа от знаний в обмен на удовольствие сытого существования. Только став просвещенным, только овладев знаниями, народ в состоянии преобразить себя, свое бытие и, разорвав ненавистное кольцо мрака, затмившее солнце, свет, звезды, выйти к просторам вселенной, установить с ней контакт, найти точки взаимопритяжения. Магжан страдает, до боли, до слез желает лучшей участи, светлой доли своему народу и, когда последний остается чужд и глух к его мольбам и призывам, скорбь и печаль владеют им. В форме диалога безымянных героев-возлюбленных построено стихотворение «Серебристая луна» («Күміс нұрлы Ай»). Разговор влюбленных

происходит в окружении загадочных звуков, шороха, шелеста — ночной мелодии природы, чутко внемлющей страстному шепоту двоих. Таинственный, неземной свет льют на них серебристая луна, алмазные звезды, сообщая событию ирреальный оттенок, словно возвышенное чувство, называемое любовью, — достояние иного мира, иного измерения бытия. Чарующий лирический поток, томление лунной ночи исходят из стихотворения «Луне». Словно дымчато прозрачная аура грусти обволакивает образы Луны и поэта, душевные переживания которого ассоциативно связаны с печальным блеском Луны, образуя «лунный прилив» волнений и чувств.

Последующее использование данной образной системы обнаруживает тяготение Магжана к созданию поэтических сентенций с глубоким философским смыслом: жизнь — это мост, воздвигнутый на огне, / опоры его погружены в огонь — *Өмір — көпір, от устінде салынған, / Діңгектері зәндем отқа малынған...* или «... без голоса соловей — лишь серая птица, без голоса жизнь — потухший уголь, без огня сердце — пустое место»:

*Болса «гүлсіз»,
«Бұлбұл» үнсіз,
Үнсіз «бұлбұл» — бір сұр құс.
Үнсіз өмір —
Сөнген көмір,
Отсыз жүрек — бос қуыс.*

В стихотворении, озаглавленном многозначительно «Кто я?» («Мен кім?»), в калейдоскопическом многоцветии и блеске выступают метафорические сравнения, вкупе создающие неподражасмый образ Творца мироздания — обладателя безграничной власти и могущества. Ища ответ на вопрос, вынесенный в заглавие, поэт апеллирует к сравнениям из мира природы и космоса. Его божественный герой неповторим и многолик: он лев, пред грозным рыком которого трепещет все сущее, он тигр, не имеющий равных в силе и мощи, в небе — он туча, на земле — ветер ураганный, сминающий любые преграды... Почти вся художественная ткань стиха состоит из причудливой мозаики подобных сравнений и, конечно же, среди них яркими гранями высверкиваются уподобления героя *Солнцу*, щедро рассыпающему вокруг свои лучи, *пламени*, испепеляющему всяк неосторожного... В

приподнятом эмоционально-экспрессивном тоне поэт утверждает бессмертие Создателя, неопровержимость царственного сана:

*Мен өлмеймін, менікі де өлмейді,
Надан адам өлім жоғын білмейді.
Өзім — патша, өзім — қазы, өзім — би,
Қандай ессіз не қылдың деп тергейді?*

*Я не умру и мое не умрет,
Только невежде неведомо бессмертие.
Я — царь, я — повелитель, я — судья.
Кто осмелится осудить мои деяния?*

(перевод подстрочный)

Эта строфа — своеобразная реминисценция, первые два стиха которой отсылают к поэзии Абая, а предпоследний вызывает в памяти знаменитые державинские антитезы: “Я царь — я раб, я червь — я Бог!..”, свидетельствуя еще раз о глубине и беспредельности культурного потенциала поэта, его художественного мышления, об универсальном характере созданного им западно-восточного поэтического синтеза.

Именуемый поэтом *Тенгри* (*Тәңір*), образ Создателя сведен с историческим персонажем Хромым Тимуром, Тамерланом, в поэтическом пространстве стихотворения «Слово Хромого Тимура» («Ақсақ Темір сөзі»). Примечательна структура трех-строфного стиха: первые две строфы содержат монолог героя, третья, как это часто бывает у поэта, представляет собой некое обобщение, возникаемое благодаря функциональной активности психологического параллелизма.

Монолог Тимура построен на размышлениях его о мире, его величине, которая, по мысли героя, «с ладонь»; о непривлекательности факта наличия многих богов, пребывающих в этом «узком» пространстве мира.

Закономерна власть одного Бога — Бога Неба и там, в небе, его власть неизмерима. И тон Тимура императивен: пусть Всевышний властвует там, на небе, — полагает он. — И не должна эта власть простираться за пределы синевы, вторгаясь в земное пространство, ибо здесь, на земле, Бог один и он есть — Тимур:

*«... Тәңірі — көктің тәңірісі,
Күңіренсін, көгін билесін!
Жер тәңірісі Темірмін,
Жеріме тәңірі тимесін!*

*«... Правит небом Тенгри —
Пусть парит в небесах его трон!
На земле бог — Тимур,
Ты, Тенгри, мою землю не тронь!*

Грозен Тимур на земле, грозит он и Небу — Тенгри, грозная интонация пульсирует особенно впечатляюще благодаря аналогии, проводимой героем между собой и Тенгри. В силу этого на некое мгновение в его образе высвечивается лик того романтического героя-бунтаря, который готов померяться мощью с самим Создателем, стать на миг равным ему сверхсуществом, отторгающим веление, глас Божий. И царь, и Бог, диктат всемерный — он сам, отважный, мужественный Тимур!

Многозначительна последняя, третья строфа стихотворения, построенная на приеме сравнения Создателя и Тимура, касающегося их происхождения и сущностной природы: безроден и безлик Тенгри, в то время как преимущество Тимура состоит в его тюркском происхождении и огненной сущности его:

*Көк тәңірісі — тәңірінің
Тұқымы жоқ, заты жоқ,
Жер тәңірісі Темірдің
Тұқымы — түрік, заты — от.*

*Сүті нет, рода нет,
Ты, Тенгри — перекатная голь!..
На земле бог — Тимур,
Родом тюрк, а по сути — огонь.*

(перевод К. Бакбергенова)

Последний стих содержит едва приметный архетипический мотив: издревле степные номады — тюрки отличались бесстрашием, мужеством, имея суть огненной «ковки». Эту особенность природы героики тюрков унаследовал и Тимур — пассионарий, ошущающий себя могущественным и непобедимым. Поэтому

завершающее последний стих слово «от» — «огонь» — акцентировано, метафорически соединено с его естественной сущностью — *зат*, окружая стихотворение повышенной смысловой и эмоциональной аурой.

Образ *огня* между тем играет ключевую роль и в стихотворении «Пусть потоп охватит землю» («Жер жүзін топан басса екен»), в парадигме которого развивается символистская идея об эсхатологизме, крушении жизни на земле с непрямым затем обновлением человека. *Огонь* здесь персонифицирован, выражая уверенность в необходимости переустройства мира, в необходимости нового вселенского потопа, имеющего цель уничтожить все сущее на земле. И тогда в пустом пространстве, где нет ни единого живого существа, он, огонь, создал бы в пылающем горниле своем абсолютно нового человека (*Заулан тұрған отымнан / Жаратар ем жаңа адам*).

И в последующем рассматриваемые образы принимают самые разные метафорические формы, осложняются новыми смыслами, семами, обретая символическое звучание. В стихотворении «Темная буревая ночь» («Қараңғы, даулды түн») Магжан вновь возвращается к образу поэта, запечатлевая сокровенную веру свою в силу поэтического слова, в его одухотворяющее и исцеляющее начало. Герой стихотворения в страшную ночь бушующей стихии с надеждой зажигает свечу — огонек спасения для тех, кто оказался в плену смертоносной бури. Он немного напоминает блоковского инока, отрока, видевшего смысл жизни в служении Прекрасной Даме как олицетворения любви и красоты. Но герой Магжана преследуем несколько иным желанием: он готов помочь людям, действительно познавшим горечь и наслаждение покаяния, познавшим суть, а не абрис жизни, и оттого не пренебрегающими робким, беззащитным на первый взгляд огоньком свечи:

*Тұрса да қара бұлттар көкпен төніп,
Соқса да жел долданып, өршеленіп,
Мын шүкір, әлсіз қолда әлсіз шырақ
Жылтырап жанған боп тұр, қалмай сөніп.*

*Бұйырса, шырақ сөнбес, ұзақ жанар,
Жарығы болмаса да жан таң қалар.
Сәулелі аспанда алтын, күміс нұрлы
Айбынды Күн мен Айға дәл паранар.*

*Черные тучи ползут отовсюду,
Только душа моя светлое чудо
Благославляет и благодарит:
Свечка не гаснет, мерцает, горит!*

*И не беда, если свет этот многим
Скудным покажется или убогим, -
Он позолочен и посеребрен,
Солнце с Луною вобрал в себя он.*

Перевод Л. Степановой адекватно воссоздает не только зримую, денотативную сферу текста, но и коннотативный пласт, благодаря которому стихотворение обретает особый смысловой вес. Огонек свечи, вобравший энергию *Солнца* и *Луны*, — это символическое воплощение божественно предопределенного поэтического слова, его живительной силы, несущей мир и свет во тьму хаоса, пробуждающей и просветляющей человеческие души. Но поэт понимает, что не все сердца и души открыты зову и озарению его слова, не сожалея о том, он обращает его к тем, кто чутко внимает, кто истинно жаждет спасения, нуждается в нем:

*Менсінбес жәпшендіні көп маңғаздар,
Тен таптай кекеп, мұқар сансыз пандар
Қайрылып қарамасын, «қап» демеімін,
Табылар шыраққа көз салар жандар.*

*Те гордецы, что надменно-спесивы
Пусть на свечу усмежаются криво,
Пусть отвернутся — не жаль их ничуть,
Разве для них зажигал я свечу?!*

Герой стихотворения — поэт — напоминает, хотя и отдаленно, пророка-изгнанника, свято верующего, вопреки всему, в исцеляющую силу своего слова. В семантическом ореоле стихотворения это один из движущих смысловых компонентов, на который опирается внутренний каркас текста, но подспудно, вернее, параллельно, слагается и другой, не менее значительный концепт: герой надеется, что, несмотря на всевозможные житейские тревобления и ненастья, слово его, как и имя, останется в памяти времени и человечества навечно.

Поэзия для Магжана — избранничество, высокий, священный дар, и путь поэта, осененного «всеведением пророка», отнюдь не легок, он тернист. Презрев все невзгоды и лишения, он должен отдать себя служению людям, помочь им радикально перестроить мир, разомкнуть кольцо их многотрудного бытия навстречу потоку «вселенского света». И в этом он гармоничен с помыслами старших товарищей по духу — символистов. В Магжане, как и в поэтах имени, живет глубокая убежденность в созидательной силе искусства, в особой миссии поэта, устрояющей мир по законам Добра и Красоты. Свое кульминационное развитие эта доктрина, преломленная сквозь призму индивидуального восприятия поэта, получит в мифопоэтическом контексте упомянутой нами триады из «огненного» цикла.

ПРИАДА «ОГНЯ» И «СОЛНЦА»

Как выше мы отметили, лирической системе Магжана характерна высокая степень мифопоэтизации, миф в созданной им поэтической парадигме играет едва ли не главенствующую роль. Очевидно, поэт так же, как, к примеру, Блок, усматривал в мифе ценность художественного содержания, чистоту и глубину мировидения, заключенного в нем, возможность постижения сущностных смыслов бытия, и не отрицал желания и права художника создавать новые мифы. Склонность к мифотворению отчетливо проявлялось и в нем самом. Если для Ал.Блока «нечто большим, чем лирика» был цикл «Стихи о Прекрасной Даме», именуемый исследователями мономифом, то в творчестве Магжана Жумабаева аналогичное значение имеют вышерассмотренные нами стихотворения с образом Гульсум в центре, а также стихи «огненного» цикла. Эти произведения, концентрирующие мифический потенциал, как правило, отличаются грандиозностью и иррациональностью созданной им картины «высшей реальности», утонченной пульсацией ритма, качественными характеристиками вновь рожденного мифа. Их экспрессия, семантическая неисчерпаемость, образная сфера, обращенность к «вечным», универсальным аналогиям позволяют соотнести мифопоэтизм в творчестве Магжана с мифопоэтизмом младших символистов, вернее, с их «позитивным мифопоэтизмом», в основе которого лежит, как определила З.Г. Минц, программа «панэстетизма», одна из ипостасей которой — «представление о Красоте как глубинной сущности мира (ближайшим образом восходящей к идеям Weltseele Шеллинга, «Die Ewig Weiblichkeit» Гете и Софии Вл. Соловьева), его в ы с ш е й ц е н н о с т и и наиболее активной п р е о б р а ж а ю щ е й с и л е бытия («Красота спасет мир») (39, 78), обусловившей специфическую природу их поэтического мира. Но мифопоэтический аспект творчества Магжана вместе с тем ярко выражает одну из важных особенностей идиостиля поэта: насыщенность его степным, национальным колоритом, приметами культурной традиции кочевников, древнетюркскими духовно-историческими реалиями. Это свойство находит рельефное воплощение в «огненной» триаде, где рассматриваемый нами феномен «панэстетизма» реализуется в той своей сущности, что приемлет онтологическое

по характеру со- и противоположение наиболее частых в символизме эстетических категорий: красоты-безобразия, гармонии-хаоса, космоса-земли и т.д. Все это в конечном итоге направлено к образованию культа Красоты как необходимого условия позитивного устройства бытия. Следовательно, миф в этом контексте становится ресурсом, «наиболее глубоким способом миропостижения и преобразования жизни» (39, 83).

Но мифопоэтизм Магжана схож с символистским не только идейно и эстетически, близость ощущается и в манере использования структуро-образующих принципов построения символистских текстов, ориентирующихся на миф. Так, по наблюдениям З. Г. Минц, символисты в претворении своих мифопоэтических концепций руководствовались идеей вечного движения и становления мира — по законам «триады», соловьевским представлением о триадичности (трехэтапности) всякого развития. В соответствии с ним они стремились создавать сложные поэтические единства-трилогии, образная и композиционная структура которых организовывалась по трехчленной схеме «триады», предполагающей движение от «тезы» к «антитезе» и завершающейся высшей фазой развития мира — «синтезом». Ядром же картины этой эволюции были такие универсалии, как Божественный Космос, Хаос, Душа мира, борьба двух первых «универсальных действующих лиц» — инвариантов за последний. Образцами подобного построения художественных текстов, по мнению ученой, являются «трилогия лирических драм», «трилогия лирики» Блока, уникальная по своему характеру трилогия Дм. Мережковского «Христос и Антихрист», мемуарные трилогии А. Белого и т. д.

Думается, мы не ошибемся, если предположим, что и Магжану не была чужда идея аналогичной организации художественных произведений. Его триада, включающая стихотворения «Огонь», «Пророк», «Восток», довольно своеобразно и оригинально, в стиле магжановского мышления, отражает трехэтапность развития его мифопоэтической концепции. В качестве «тезы» выступает в варианте Магжана стихотворение «Огонь» — своего рода воплощение «доприродного бытия» — возникновения «жизнестроительного» огня в космосе. «Антитеза» представлена в границах стихотворения «Пророк», где главный герой нисходит с небес, из глубин космоса для уничтожения разгула хаоса на земле, «синтез» воплощен в стихотворении «Восток», в

котором главная мысль — обреченность страны хаоса, торжественное шествие миротворческих сил; здесь происходит слияние так называемой «Земной души со светом неземным» (Вл. Соловьев) — конечно, Магжан не следует с максимальной точностью теории русского философа, но далекие, глубинные отзвуки ее все же ощущаются.

Триада, на наш взгляд, относится более к области индивидуально-авторского мифотворчества и обстоятельное рассмотрение каждого стихотворения поможет выявить специфику мифопоэтического мышления Магжана, ориентированного на создание неомифологического сознания, неомифа, в пространстве которого тесно сопрягаются мифическое и современное, миф и история. Миф при этом служит своеобразным кодом, при расшифровке проясняющим глубинный, «тайный смысл происходящего» в мире современном.

§ 1. «ОГОНЬ» — «ОП»

Стихотворение «Огонь», иллюстрируя первую ступень развития авторской концепции — «тезу», довольно резко контрастирует в образно-семантическом аспекте со стихотворением «Темная буревая ночь», воплотив-шим, как мы уже отмечали, идею нетленности и действенности поэтического слова. При этом поэт подчеркивал символическое противостояние двух, различающихся по силе и мощи, но субстанциально равноправных в принципе явлений: всепоглощающей в злобном исступлении буревой ночи и неяркого, едва приметного огонька свечи — крохотного осколка Солнца и Луны, не гаснущего под натиском урагана. Изображение стихии природы занимает в тексте главенствующее место. С начальных строк в стихотворении «Огонь» слово-образ «огонь» выходит на первый план. Огонь здесь — яркий, сильный, могущественный, рожденный солнцем в небесной синеве. Являясь наиболее частотным и ключевым, он пронизывает и определяет всю художественную структуру текста: в номинативной позиции используется 18 раз, в совокупности с лексическими вариациями — 24 раза, не говоря уже о ряде синонимов, сопровождающих его (*блистаю — жарқыраймын, горю — жанамын* и др.) и создающих напряженный эмоциональный фон. Активному становлению и упрочению экспрессивно-семантического статуса образа способствуют и такие лексемы, как *всевышний — таңір, солнце — күн*, с которыми поэт выстраивает позицию сравнения-отождествления огня. Многократный, контактно-дистантный повтор, подтверждая свою функцию эффективного эмоционально- и смысловопорождающего средства, также подвигает образ к символическому подъему. Символизации в немалой степени содействуют и другие его виды, начиная с повтора минимальных единиц — фонем и кончая различного уровня синтаксическими конструкциями, вплоть до строфического. Кроме того, на создание фантастически нюансированного образа огня «работают» и другие компоненты стихотворения, как-то: интенсивно фонирующий звукоряд, темпераментно организованная ритмо-динамика и даже в некоторой мере — графическое оформление. Изображая образ огня, Магжан актуализирует и модифицирует две его архетипические ипостаси: с одной стороны, олицетворение огнем грозной и опасной стихии, с другой — очищающей и целительной силы его. При этом он широчайшим

образом использует прием персонификации. Облик огня абсолютно своеобразен: он — дитя солнца, наделен сердцем, душой, глазами *черными, раскосыми* — это сквозные эпитеты (и последний — часто у Блока), переходящие из стихотворения в стихотворение и придающие им специфически восточный колорит, а образу — соответствующие национальные черты. Стержневую ось его нравственного императива составляют высокие понятия: честь, совесть, вера, идеал; владеет он и даром красноречия:

*Күннен туган баламын,
Жарқыраймын, жанамын,
Күнге гана бағынам.
Өзім күнмін, өзім — от,
Сөзім, қысық көзімде — от,
Өзіме-өзім бағынам.
Жерде жалғыз тәңірі — от,
Оттан басқа тәңір жоқ...*

*Я Солнцем рожденный и Небом,
Сияю, горю в вышине,
Лишь Тенгри повинуюсь,
По огненной мчусь дуге.
Слово мое искрится.
В раскосых глазах огонь,
Я сам себе подчиняюсь,
Я — божественный ясный огонь...*

(перевод М. Х. Адиева)

Огонь персонифицирован предельно и в том значительную роль играют также глагольные формы действия, подчеркивающие способность «героя» к поступкам, к рефлексиям: подчиняюсь — бағынамын, поклоняюсь-табынамын; поглощаю пламя — жалын жұтам, насыщаюсь — тоямын; целует пламенем — жалынмен сүйеді, улыбаясь поднимается — жимып жорғалар, взмывает — өрлейді; раскрывает объятия небу — құлашын көкке сермейді; стремительно летел — заулап ұшқанмын и т. д.

Мифологическое обрамление образа дополняется сказочной мотивацией: огонь уподобляется змее, огнеизвергающему дракону:

*Кейде жылан арбайтын,
Кейде аждаһа жалмайтын,
Сескенбес, сірә, кім сенен!
Шынында, менің өзім де — от,
Қысылған қара көзім де — от,
Мен оттанмын, от — менен.
Жалынмын мен, жанамын,
Оттан туған баламын.*

*Порой взвиваюсь змеею,
Порой — огневой дракон,
Всяк да убоится меня!
Поистине огонь — я,
Черные раскосые глаза — огонь,
Из огня я, во мне огонь.
Пламя я, горю,
Рожденный огнем дитя...
(здесь и далее перевод подстрочный)*

Как видим, весь комплекс персонификации и мифологизации концентрируется на создании первоначального образа солнечного огня — источника света и красоты, трансформируемого затем в образ поэта — «огненосца», освященного свыше. Поворот темы выражается также широко метафорически: в горниле солнечного ока происходитковка поэта, здесь он отливается в блистательные формы огня, обретая огненную сущность, огненное сознание:

*Қараңғылық бұққанда,
Қызарып күн шыққанда,
Күн отынан туғанмын.
Жүрегімді, жанымды,
Иманымды, арымды
Жалынменен жуғанмын.
Жүрегім де, жаным да — от,
Иманым да, арым да — от.*

*Когда сошла тьма,
И поднялось, розовея, солнце,
Родился я из солнечного огня.
Сердце свое и душу,*

*Веру свою и совесть
Омыл я пламенем.
И сердце мое, и душа — огонь,
И вера моя, и совесть — огонь...*

Тотальность «огненной» ситуации вырастает из острой необходимости противоборства с извечным врагом света — хаосом, тьмой. Сила огня должна превышать стойкость тьмы и для окончательной победы над ней требуется поистине внеземная, космическая энергия. Уже в этом стихотворении дискретно, контурно выражается бинарный, дуалистический характер мифологического воззрения Магжана, реализуемый путем создания пространственной дихотомии земного и небесного, оппозиции двух сущностных начал: света и тьмы. Ибо, по Магжану, свет не возникает из тьмы, как это следует порой у Блока, свет и тьма изначально субстанциально независимы, автономны и борьба за господство миром длится меж ними также изначально. Возможно, такая установка в мировоззрении поэта сложилась под влиянием учения зороастризма, первоначально произросшего на древней земле номадов, «туров», в контексте которого впервые была декларирована идея борьбы света и тьмы, добра и зла. Учение это было известно Магжану, как, к примеру, и платоновская мифология «света», внесшая в последующем существенные коррективы в эволюцию теории света в мировой культурной традиции.

Поэт-«огне носец» — выразитель магжановской концепции «света» — объявляет мрак заклятым врагом своим. Он — непримиримый противник зла, хаоса, крушения миропорядка, как носитель огненной энергии он не прочь при необходимости обнажить свой грозный лик, воздвигая тем самым заслон всему антигуманному и античеловеческому. Очерчивая границы исторжения зла, тьмы, мрака, поэт исходит из реальной действительности, так сказать, «профанного» мира и указывает его точное местопребывание: Запад. Образ мрака представляется в облике злой демонической силы — бесовского дитя («жалмауыз жауыз баласы»), избравшего местом жительства «темный каменный град» («қараңғы тас қаласы») — Запад. Но власть этого «беса» недолговечна, ибо ему противостоит поэт, чья звонкая солнцеструнная лира готова к всемирному поединку с тьмой, к утверждению света и красоты жизни. Так, стихотворение «Огонь» в

полной мере свидетельствует о том, что Магжан жил и творил под знаком новой мировой эпохи и напряженно пульсирующим нервом этой эпохи был поэт — поэт-«огненосец», призванный служить свету, миру.

Но первая часть грандиозного неомифа о поединке света и тьмы, гармонии и хаоса на этом отнюдь не завершается и имеет продолжением поэтическую фиксацию перехода от вневременной, едва ли не магической картины инобытия к «макроисторической» панораме, маркированной приметами конкретно-исторических событий того времени. «Профанный» мир, «низшая» реальность настоятельно требовала, жаждала чудодейственной помощи, способной, рассеяв мрак, установить «свет бытия». И поэт знал, с какой стороны ожидать это чудо. Сын своего Востока, он был уверен в высоком гуманном и миролюбивом характере родного народа и считал, что, высвободив находившиеся в потенции созидательные силы его, следует направить их в необходимом для осуществления благородных задач русле. С этой целью он пытается пробудить, «оживить» память (этот столь драгоценный сосуд духа и естества) о многовековой истории тюркских народов, о древних религиях, вдохновлявших на подвиги, высокие дела, о главенствующем духовном начале в восточном способе бытия, об определяющей его интенции — созидать, строить, создавать, о преимуществе культуры над цивилизацией. Животворящей духовной пневмой разливается память в триаде Магжана, стимулируя и повышая функциональную значимость эпитетов *черные, раскосые*, исторических имен Аттила, Баламир, Джучи, Супытай, подчеркивающих конкретный облик Востока, создавая метафорически обрамленную фантазмагорию огня.

Обращение к «огненной» истории народа, упоминание имен знаменитых вождей гуннов, тюрко-монгольских полководцев, этнонимов и т.д., выполняющих в тексте функцию мифологем, «знаков-заместителей исторических ситуаций и сюжетов», привносит в мир огня важный и значительный образ-идею: путь тюрков к Альпам, на Балканы сопровождал неистово пылавший огонь, который затем гас, терял силу, Азия же превращалась в рабыню, Европа — в хозяйку, властительницу...

Следовательно, поэт вводит в текст аллюзии на исторически знаменательные события не случайно и не спонтанно. Это необходимо ему для постановки и дальнейшего развития животрепе-

щущей и актуальной особенно в начале века темы взаимоотношения Востока и Запада. В “Огне” это пока лишь набросок:

*Кеше маган тіл келді,
Күнбатыстан жсел келді:
Қараңғылық қаптады.
Ұяттан әсер қалмады,
Идеалды, алланы
Қарын деген таптады.
Күнім, заулап жана көр,
Күнбатысқа бара көр...*

*Вчера ко мне весть дошла,
Ветер из Запада прилетел:
Наступила там тьма.
Не осталось и следа от стыда,
Идеалы, Бога
Топчет сытость.
Солнце, мое, возгорись,
На запад скорей лети...*

В последующих же двух стихотворениях «Пророк» и «Восток» Магжан с максимальной энергией и напряженностью воплощает, наряду с прежней темой, собственную западно-восточную концепцию, манифестируя свой взгляд на проблему, преобразуя в этой трудно разрешимой антиномии Восток своего видения и понимания в основополагающую историческую координату.

Между тем тенденция выдвижения и актуализации проблемы противостояния Востока и Запада на рубеже XIX—XX вв. обуславливалась самой жизнью и прежде всего в связи с усложнением в этот период социально-политической обстановки в Европе, приведшей к обострению ее отношений с Азией. Весь мир жил тогда ожиданием неотвратимо надвигающихся социально-общественных катаклизмов: первой мировой войны, революционных бурь. Немецкий философ О. Шпенглер возвестил о закате Европы, с его известным трудом, широко распространившимся и в России, Магжан, по словам Ж. Аймаутова, был знаком, как знаком был и с творчеством В. С. Соловьева, который в своих философских работах расширил масштабы этой проблемы, выявил степень ее важности.

Злободневность темы привлекла к себе внимание многих художников и потому она получила самые различные поэтические и философские толкования. Динамике движения ее были присущи интенсивность и высокий энергетизм воплощения: от категоричного отрицания Востока как олицетворения деспотии и варварства до любовного приятия, до возведения в позитивно окрашенный, глобальный символ: Восток — прибежище мира. Ритм подобной трактовки обуславливался и значимостью социально-объективных факторов, и особой ролью мировоззренческих позиций мыслителей и художников той эпохи. Точка зрения Вл. Соловьева по этому вопросу, к примеру, отличалась противоречивостью, объясняемой прежде всего религиозными чувствами и помыслами, владевшими им, что и предопределило, по мнению комментаторов, разработку им концепции двух Востоков и Запада. В стихотворении «*Ex oriente lux*» («Свет с Востока») он вопрошал:

*О Русь! в предвиденье высоком
Ты мыслью гордой занята,
Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?*
(40, 81)

Эти соловьевские строки отражают умонастроения в среде русской интеллигенции тех лет, рисуют Россию, раздираемую противоречиями, стоящую в те годы на перепутье. Соловьевым, как сказано выше, движут религиозные мотивы: он не может отвергнуть напрочь Запад, источник многих зол, ибо здесь сконцентрирован мир христианства. Но и Восток Христа ему дорог: родина христианства — это средоточие Добра, которому противостоит Восток Ксеркса — Зла (41, 507). В пределы второго Востока входят «дикие монголы», «татарская орда», «панмонголизм» — «возникшее к концу XIX века умственное движение», в противовес панэллинизму, пангерманизму, панславянизму и т. д. Идея движения, по мысли Вл. Соловьева, заключается в «собрании воедино, под своим (Японии — Б. Ж.) главенством всех народов Восточной Азии с целью решительной борьбы против чужеземцев, т. е. европейцев» (42, 736). Отсюда — и двойственное отношение к Востоку, полярное расхождение взглядов, соединение несовместимых крайностей: приятия и неприятия Востока. Разделение же философом Востока на два противоположных

по сути полюса, символически обозначенных Востоком Христа (Добра) и Востоком Ксеркса (Зла), имело широкий политический смысл: тем самым Соловьев поднимал важный и животрепещущий для русской общественности вопрос о самоопределении, выборе пути.

Как отмечают исследователи, метафорой тирании и рабства служил Восток в философских трудах Н. А. Бердяева и Г. Федотова. Однако иной, полярной им была позиция Андрея Белого. В одном из своих писем он пишет: «Пятимесячное отношение с европейцами, этими ходячими палачами жизни, обозлило меня *очень*; *мы, слава Богу*, русские — не Европа» (41,507). Эти слова знаменательны тем, что раскрывают, с одной стороны, тонкое и глубинное ощущение поэтом своих национальных корней, восходящих по существу на Востоке, с другой — следование им на определенном этапе творчества антропософским идеям Рудольфа Штейнера, который обращал в своих философских изысканиях существенное внимание проблеме «Восток — Запад» и видел решение конфликта в маргинальности положения России. Так, им был создан образ брачующихся Востока и Запада на территории России. Очевидно, русскому поэту была близка идея этого сакрального образа, нашедшая свое выражение в его романе «Петербург» посредством художественной детерминации триединства «Запад — Россия — Восток», где Россия преобразуется в центр, стягивающий два противоборствующих полюса в единое целое. Тем самым реальные контуры обретала и сокровенная идея символистов о всеединстве как идеальной форме жизнестроительства.

В контексте данного триединства особое место занимает и стихотворение Ал. Блока «Скифы», где чеканно звучные слова: «*Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы! / С раскосыми и жадными очами!*» — окрашиваются в тревожно-торжественные тона. В стихотворении причудливо сочетаются самые противоречивые чувства поэта: муки сомнения и гордость за свой народ, боль отчаяния и радость торжества, — сливающиеся с угрозой миру насилия и обещанием милосердия. Превосходное знание, в подробностях и деталях, русской истории и оценка расстановки антагонизирующих сил с доминирующей агрессивной политикой Запада заставляют поэта бить в набат, подвергнуть резкому и суровому осуждению захватнические интенции последнего. Так, в поисках оптимального выхода из критического положе-

ния, чреватого опасными и разрушительными последствиями, многие люди, равнодушные к судьбе России, обращали свой взор к Востоку как спасителю мира.

Для человечества наступали роковые минуты, подвигавшие к решению дилеммы: быть или не быть? В подобной ситуации, как установлено, возникает жгучая потребность в Пророке, в Великом Посвященном. На рубеже же трагических XIX—XX вв. реальная действительность не только порождает, но и усиливает веру людей в спасение с пришествием Пророка, чье проникновенно-взыскующее слово могло утвердить светлый лик мира, внедрить «духовную красоту в плоть и кровь» человечества. Пророк традиционно должен был явиться с Востока и глаза людей были прикованы к Востоку...

В этой атмосфере всеобщего смятения и растерянности, ожидания неумолимо приближавшихся катастроф Магжан чутко улавливает настроение общественности, ее помыслы и чаемое ею явление чуда и создает в унисон им стихотворение «Пайгамбар» — «Пророк» — еще одно неомифологическое видение времени и ситуации.

§ 2. «ПРОРОК» — «ПАЙҒАМБАР»

Замечено, что к светлому образу Пророка художников влечет именно в смутные годы истории. «Пророк» Пушкина, как нам известно, был создан в канун декабристского мятежа и являет собою особую линию в изображении поэта как Пророка, призванного свыше. Стихи Лермонтова, позднее — Вл. Соловьева о нем также написаны в контексте беспокойного времени, но их Пророки — в ореоле гонимых и отверженных. Творческим стимулом к созданию стихотворения «Пайғамбар» становятся все же не пушкинский или лермонтовский «Пророки», а «Дети ночи» Дм. Мережковского — еще одна, символистская ипостась в трактовке темы. Это стихотворение максимально корреспондирует с его поэтическим настроением, его воззрением и чаяниями. Четверостишие, взятое из стихотворения русского поэта-символиста в качестве эпиграфа:

*Устремляя наши очи
На бледнеющий Восток,
Дети скорби, дети ночи
Ждем, придет ли наш пророк...*

обуславливает как единую тональность, так и образную структуру 18-строчной композиции «Пайғамбара». Стихотворение основано на развитии символически организованной антитезы; по одну сторону ее находятся Запад и рожденное в его недрах Дитя ночи, по другую — Восток с Пророком-Пайғамбаром во главе.

«Пайғамбар» — двучастное стихотворение. В первой, значительной по объему части (11 строф) содержится парадигмальный ряд признаков и явлений, графически четко оттеняющих разворачиваемую картину скорби и сгорающего во тьме Запада. Главную конструктивную и экспрессивно-эмоциональную роль здесь играет афанорическое единоначатие, строящееся по принципу спиральной симметрии. В связи с чем композицию первой части можно условно разделить на три фрагмента: первый и третий состоят из трех строф, второй, несколько асимметричный — из пяти. Каждый первый стих трех строф первого фрагмента начинается с анафорического повтора длиною в целную, законченную смысловую фразу: «*Кунбасты қараңғылық қаптаған*»

(букв.: «Запад объяла тьма») с подчеркнuto нюансированной аллитерацией, во втором фрагменте каждый первый стих трех предыдущих четверостиший предваряет анафора «Түн баласы» («Дитя ночи»). По тому же принципу развивается анафора в третьем фрагменте, облекаясь в форму номинативного предложения «Қап-қара-түн» (букв. «Черная-черная ночь»), где опять-таки имеют место тревожно интонированное сочетание согласных и ассонанс.

Подобное спиралевидное использование анафоры с своеобразным фонетическим рисунком не случайно. Три типа ее выполняют также сложную идейно-смысловую функцию, позволяють наметить в контексте единой темы о Западе, развязавшего первую мировую войну, разворот трех подтем — трех восходящих по значению ступеней Зла, представленных соответственно композиционному делению образами Запада, Дитя ночи, крошечной тьмы, мрака. В совокупности они выстраивают детально зримый и осязаемый модус Зла, который суггестируется содержащимися во втором фрагменте аллюзиями на драматические события истории, возникающими в результате введения в стиховую ткань библейских имен — Мусы-Моисея, Айсы-Иисуса Христа и различных знаков Зла.

В системе отрицательно коннотирующих образов в центральную фигуру постепенно превращается Дитя ночи. Одновременно он стягивает в единое композиционное пространство все три фрагмента. Увеличивается соответственно и удельный вес его смыслового содержания, он становится символически обобщенным образом, выражая всеобщую скорбь и боль, трагедию Запада трансформируя в трагедию всего человечества.

Но преодоление сопротивления торжествующего Зла невозможно, по мысли автора, лишь непосредственным усилием воли и разума человека, здесь требуется вмешательство иных, космических сил, необходим разум, дух, вобравший живительные параметры небесного и земного, идеального и реального. Взгляд поэта устремлен к Пророку — носителю разума космоса и земли, достойному противнику апологетов войны и насилия, непоколебимого в своей вере в будущее человечества...

Переход к последующей части стихотворения характеризуетс я сменой интонаций, мажорной пульсацией ритма. Сумрачные и беспокойные звуки и краски, доминирующие вначале, сменяются интенсивно контрастными. Стихотворение словно прони-

зывается искрящимися токами света и огня, озаряется феерическим свечением Пророка. Пророк шествует и тени расступаются перед ним. Акценты полностью приходятся на образы *Огня* и *Солнца*, занимающих, как было отмечено, в символистской поэтике ведущее положение.

Меняется и манера изложения стихотворения: если вначале повествование ведется от 3-го лица (повествователя), то во второй части — от 1-го, речь вложена в уста Пророка, что дает повод отождествить Пророка с личностью поэта:

*Ерте кунде отты Куннен Гун тузан,
Отты Гуннен от боп ойнап мен тузам,
Жүзімді де, қысық қара көзімді
Туа сала жалынменен мен жузам.*

*В давние времена огненным Солнцем рожден был Гун,
Огненным Гуном в огненном блеске родился я,
И лик свой, и черные раскосые глаза
Омыл я при рождении огнем (пламенем).*
(перевод подстрочный)

Применение этого ракурса в освещении образа свидетельствует о стремлении Магжана не отказываться полностью от традиционного изображения поэта как Пророка, призванного свыше. Избранник Бога же подвергался очищению огнем: подобная инициация над Пророком запечатлена в различных религиозных текстах — в Книге Пророка Исайи, в 94 суре Корана, начальная строка которой гласит: «Разве мы не раскрыли тебе твою грудь?» и которую, как замечает Вяч. Вс. Иванов, «стали понимать так, что ангелы по приказу Аллаха вынули у Мухаммада из груди сердце» (43, 432). Именно на эти источники, по наблюдениям исследователей, опирался Пушкин, создавая своего Пророка.

Магжан, естественно, не во всем следует этой традиции: его Пророк — поэт, но огненную природу он получает не от Бога, а от Солнца, что объясняется, безусловно, спецификой мышления поэта, устремленного, как символисты-романтики, к космической бытийности и надвременности. Хотя в заключительных строках стихотворения Пророк сравнивается с золотым лучом, вызывающим по ассоциации в памяти образ Мухаммада-пайгамбара (ғ.с.):

*Қап-қара түн. Қайғылы ауыр жер жыры.
Қап-қара-түн. Күңіренеді түн ұлы.
Күншығыста ақ алтын бір сызық бар:
Мен келемін, мен пайгамбар — Күн ұлы.*

*Черная-черная ночь. Печально тяжела песнь земли.
Черная-черная ночь. Хмурится Дитя ночи.
На Востоке блещет луч золотой:
То я иду, я пророк — сын Солнца.*

Ослепительно блистающий луч, говорят предания, видела во сне святая мать Амина накануне рождения Богом отмеченного сына, что было воспринято как знамение грандиозного события: явления миру нового и последнего посланника Аллаха, опаленного затем очистительным огнем. Но поэт далек от предельной сакрализации образа, от религиозного обрамления его, ему важнее создать образ Пророка в нимбе солнечного сияния, пленительного своей внутренней «огненной» силой. Охваченный страстной идеей он — в порыве, в полете, в безудержном движении. Он — светоносен и весь в огне и из огня, омыт и освящен духовным огнем — «огненной пнევмой», диктующей ему свою волю и ведущей к подвигу, к свершению добра. Излучаемый им каскад света и огня — та всеобъемлющая нравственная сила, которая вступает в противоборство с мраком, «делает тьму невидимой».

Магжановский Пророк, как и поэт-огненосец, не столько телесный, чувственно-осязаемый образ, сколько имматериальный, сотканный из сонма огнисто-солнечных лучей, вобравший энергию неземной, небесной сферы, предназначенной для сотворения «света бытия», а значит мира и гармонии, любви и добра. К объединению двух миров — Востока и Запада, устранению причин их давней конфронтации, указывает Магжан, направлено «огненное» слово Пророка — Пайгамбара.

Поэт настойчиво подчеркивает в стихотворении «солнечную» генеалогию Пайгамбара, с первых строк второй части его внимание сосредоточивается на деталях, важной по существу: Пайгамбар — сын Солнца и Гуна:

*Қайғыланба, соқыр сорлы, шекпе зар,
Мен — Күн ұлы, көзімде Күн нұры бар.*

*Мен келемін, мен келемін, мен келем,
Куннен тузан, Гуннен тузан найгамбар.*

*Не печалься, несчастный слепец, не скорби бесконечно,
Я — сын Солнца, в глазах моих — отсвет Солнца.
Я иду, я иду, я иду,
Рожденный Солнцем, рожденный Гуном Пророк.*

Это усиленно акцентированное соотношение образов Кун-Гун, кажущееся на первый взгляд игрой слов, свойственной природе метафоризации, отнюдь небезосновательно. В свое время Вяч. Иванов ввел в русскую поэзию фигуративное выражение «Кочевники красоты»; позаимствовав его из «Трактата о Нарциссе» Андре Жида, он связал его с темой обновления искусства. Эту идею подхватили другие поэты и под их пером, да и под пером самого Иванова, «кочевников красоты» стали олицетворять гунны, скифы, превратившиеся в их поэзии «в двойной символ разрушителей-обновителей и в искусстве и в жизни» (25, 75). Амбивалентному перевоплощению образа способствовала и сама реальность: ведь этот период ознаменовался также активизацией процесса возрождения, подъема Азии (вспомним опасения Соловьева по поводу развития панмонголизма), что сразу же было уловлено и зафиксировано современниками. Поэтому призыв Вяч. Иванова: «Топчи их рай, Аттила!», едва не обретя функцию крылатых слов, был преобразован в лейтмотивный в системе произведений этого направления, перекочевав, к примеру, эпиграфом к стихотворению В. Брюсова «Грядущие гунны», где двойственное отношение поэта к Востоку проявлено в той же мере, в какой прослеживается и в стихотворении «Мы — скифы». Двойственен тут был и Блок, которого, на наш взгляд, можно и нужно понять. И принимая, и отвергая Восток скифов, гуннов, поэт также трактовал их в двойном ракурсе, видя их все же более в роли созидателей. Возможно, позиция Блока была продиктована не только общей настроенностью художников, но и тем, что сам поэт ощущал в себе незримые нити родства с «гуннами», так непроизвольно вторгшимися в поэтическую сферу тех лет, и голос предков-тюрок по материнской линии прорывался в нем сквозь толщу веков, сквозь русско-немецкую плазму крови.

Образ воинственного скифа, гунна, таким образом, занял в поэзии символистов немаловажное место, содействуя претво-

рению одной из существенных концептуальных доктрин в их творчестве. В связи с этим следует также отметить, что образ скифского воителя совершенно при-мечательным способом был создан и увязан, как отмечено, с идеей самобытности нового русского искусства, вырастающего из восточного корня, близким к символистам поэтом Бенедиктом Лившицем. То был образ всадника — полутораглазого стрельца: «... навстречу Западу, подпираемые Востоком, в безудержном катаклизме надвигаются зали-тые ослепительным светом праистории атавистические пласты, диллювиальные ритмы, а впереди, размахивая копьем, мчится в облаке радужной пыли дикий всадник, скифский воин, обернувшись лицом назад и только полглаза скосив на Запад — полуто-раглазый стрелец» (44, 80).

Однозначен в восприятии проблемы «Восток-Запад» был и В.Хлебников, пришедший к знаменательному уподоблению: «Ах, мусульмане те же русские...» Поэтом двигало чувство глубокой симпатии и приязни к «узкоглазой красавице Азии», к Степи — выразительнице тюркской национальной стихии, и слова эти есть образно-поэтическое отражение его взглядов, его убеждения в необходимости взаимопонимания, исторического синтеза духовных культур Востока и Запада.

В сознании и рецепции Магжана Восток, естественно, не раз-двоен, а един, и представлен страной тюркских народов — ве-ликой Степью. Поэтому в трактовке образа Пророка он остается верен себе, своей концепции: его Пайгамбар — потомок «ог-ненного» Гуна. Мысль Магжана проникает в древние слои исто-рии, извлекая сведения о периоде царствования легендарного Огуз-кагана и шестерых его сыновей, старший из которых но-сил имя Күн — Солнце. Со временем это имя подверглось фо-нетическому видоизменению, превратившись из «Күн» в «Гун», а обладатель его явился родоначальником героических тюрков, прозванных соответственно гуннами, населявших в незапамят-ные времена территорию Казахстана, — такова современная вер-сия. Этой версии, возможно, придерживался и Магжан, потому он применяет в транскрипции этого эпонима заглавную букву и опускает одну «н» из двух, принятых в его написании в науч-но-художественной литературе. Апеллируя, с одной стороны, к приему ретроспекции, с другой, — к необщепотребительному, окказиональному способу называния — в качестве имени, зна-менующего крупнейший этап в истории тюрков, привнося в него

элементы и мифологизации и историчности, Магжан трансцедирует образ за пределы обычного понимания. Одновременно он выражает личностное, так сказать, пиететное отношение к нему, в то время как символисты прибегали к обобщенно-безликой номинации во множественном числе — «скифы», «гунны». Для Магжана Гун — вполне реальная и неординарная историческая личность, ставшая затем достоянием легенд, что им и фиксируется в стихотворении «Пайгамбар». Следовательно, интерпретируя образ Пророка-Пайгамбара в мифологизированном аспекте — потомком Гуна и Солнца, Магжан обосновывает свою позицию и исторически детерминированной аргументацией, необходимой для придания Пророку черт, конкретизирующих его происхождение.

Но и в целом установка на историческое прошлое вызвана не случайными причинами, а факторами объективной реальности. Выдвигая постулаты своей западно-восточной концепции, поэт с ориентацией на историю отвергает европоцентристские устремления, прочно устоявшееся в сознании Запада мнение о Востоке как стране варваров. Его не мучили сомнения, посещавшие не раз Ал. Блока. Магжан естественно развивает и утверждает восточную, гуманную точку зрения на жизнеустройство и оправданно возлагает высокую миссию миротворца на свой народ и свой Восток, издревле активного созидательно-духовным бытием. Он уверен, что народ, имеющий славную, длиною в три тысячелетия историю и не утративший в этой продолжительной и жестокой схватке между жизнью и смертью лучших человеческих качеств и ценностных ориентиров, способен подарить миру самоотверженно устремленную к высоким целям пассионарную личность.

Интересным и даже несколько парадоксальным представляется в связи с анализируемым поэтическим текстом и такое явление: создавая стихотворение в символистском, авангардистско-реакционном в понимании того времени стиле, поэт использует традиционнейшие для казахской поэзии просодические элементы. «Пайгамбар» написан ровным, акустически выразительным 11-сложником (лишь изредка перебиваемым 12-сложником), — одним из самых распространенных и типичных размеров тюркской силлабики. Вопреки длине 11-сложник, как установлено, сообщает стихотворному произведению особую динамику ритма, а также композиционную легкость и изящес-

тво, что мы наблюдаем и у Магжана Жумабаева. Доминантная рифма же в стихотворении имеет схему *ааба*; такая конфигурация рифмы опять-таки неотъемлемое свойство манеры восточного стихосложения. В соответствии с ней, помимо казахского *қара өлең*, строится, например, знаменитая лирическая форма в поэзии Востока — *рубайи*. Думается, в подобной контаминации признаков и элементов нескольких стиховых стихий сокрыт некий, метафизический смысл.

«Пайғамбар» — это своеобразный неомиф-диптих, где каждый фрагмент внешне самостоятелен, но в глубине объединен с другим не столько логикой темы, сколько логикой высокого замысла. Стихотворение четко и ясно отражает магжановскую модель синтеза Востока и Запада, в пространстве которой яркую духовную и жизнестроительную ипостась Востока олицетворяет Поэт — вдохновенный творец исцеляющего слова.

§ 3. «ВОСТОК» — «КҮНШЫҒЫС»

В образной системе рассматриваемого цикла в дальнейшем происходят некоторые изменения. Оставляя образ-символ *огня* центральным в его структуре, поэт постепенно перемещает акцент уже непосредственно к образу *Солнца*: Солнце — источник энергии, питающей все сущее, огонь — творение Солнца. Одновременно к логическому завершению приходит тема поэта и его поэзии, господствующей становится идея противостояния Востока и Запада.

Солнце между тем также один из ведущих символических образов в «поэзии имени» и особенно в произведениях младших символистов. В его интерпретировании они, как известно, продолжали линию Вл. Соловьева. В поэзии философа фигурирует «неподвижное» *Солнце Любви*, у его последователей Вяч. Иванова — *Солнце-сердце*, Ал. Блока — *Солнце Завета*, у Андрея Белого в романе «Петербург» Солнце тождественно Христу (В. Э. Молодяков), а в сборнике «Золото в лазури» «Солнце — символ жизни и индивидуального обновления» (Л. К. Долгополов). Угол зрения Магжана в отношении этого образа своеобразен и индивидуален: для него Солнце, творящее огонь и, следовательно, жизнь, — символ Востока. «Огненное», «солнечное» в триаде, тесно смыкаясь, контаминируют воедино две универсальные философско-эстетические проблемы, в сфере которых оригинальную трактовку получают идея о поэте — строителе мира и идея гармонизации отношений Востока и Запада.

В раздумьях об исторических судьбах Востока и Запада Магжан значительное место отводит Востоку. Он уверен, что в его недрах имеется сила, способная отстоять торжество жизни. Аналогично тому, как деятели русской культуры Серебряного века видели особую роль России в мировом историческом процессе, видели его в качестве движителя человечества к миру, прогрессу, будущему, так и Магжан стремится выявить, раскрыть историческое предназначение своего Востока, его нацеленность к предотвращению бед, грядущих катастроф, исцелить агонизирующий Запад живительным светом добра. Так, в стихотворении «Восток» («Күншығыс») приоритетное положение в деле мирозидания занимает Восток. Обращение-призыв ко всему *раскосому* Востоку предваряет его:

*Қысық көзді Күншығыс
Бұл тұруын қай тұрыс?
Серпіл енді, алыбым!
Күңіренгіп жерді ыңыраншы,
Күнбатысқа көз салшы,
Көрдін бе қанның жалынын? .*

*Мой Восток остроглазый,
Что молчишь, как безгласный
Богатырь, великан?
Глянь на эти кошмары —
Блуд, кровавые свары —
В стане западных стран.*

В стихотворении, как и в предыдущих, сохраняется густо насыщенная эмоциональная сфера, внутренняя экспрессия слова и образа. Другой стиль, менее выразительный, менее патетический, здесь невозможен, так как цель, поставленная перед Востоком, требует присутствия особого духа, концентрации особых, героических порывов и побуждений, требует подвига. Поэтому, патетика, высокая кинетическая энергия слова в стихотворении — явление необходимое и вместе с тем закономерное.

Исходя из реальной действительности тех лет, Магжан проводит резкую дифференциацию между Востоком и Западом. Запад — источник зла и распада, им развязана кровавая бойня — война. Он в бездне слез и страданий, ненасытен и неутолим в жажде смерти. Восток — средоточие гармонии, жизненности, света и добра — всего того, к чему стремится человечество. Восток воплощает верхний, озаренный солнечным сиянием и энергией уровень мироздания, Запад — нижний, пораженный темными инстинктами, так называемый «монструозный» мир:

*Күнбатысты шан басқан,
Шан емес қара қан басқан,
Тарсыл-күрсіл, қанды атыс.
Көп білем деп бөлуге,
Көп күлем деп өлуге
Жақын қалды Күнбатыс.*

*Все исчадьё заката
Гроном бойни объято,
Разум там позабыт.
Запад, полный дерзания,
Богом сделавший знания,
Знатьём этим убит.*

Запад склонен приветствовать закат Солнца, находя в том внутреннее созвучие, в нем бродят и побеждают разрушительные силы. Восток же не мыслит себя без светоносного ока Солнца, он славит и поклоняется восходящему светилу, лишь его лучи в состоянии совладать с миром скорби, с миром теней и утвердить торжествующий гимн жизни.

Гуманизм Магжана получает высшую точку преломления в оценке соотношения враждующих сил: жалкая, печальная участь Запада не должна вызывать злорадства, ответного насилия. Кровавое возмездие — не путь возрождения жизненных начал, восстановления попранных духовных ценностей. Доброе дело и слово — суть разрешения любого конфликта, любой сотворенной руками человеческими коллизии. В установлении и упрочении светлого строя жизни — вне войн, насилия и зла — заключается миссия Востока. И поэтому нота предостережения, превалируя в начале стихотворения, сменяется затем жизнеутверждающим пафосом. Под мирно развевающимся стягом к последнему походу на Запад зовет поэт «узкоглазый» Восток с тем, чтобы там, в дальней стороне, дав решительный бой царству тьмы, превратить города в цветущие сады, а людям вернуть невооруженный ими на протяжении длительного времени смысл подлинного существования, открыть им путь к созданию всеединого человеческого сообщества:

*Қысық көзді Күниығыс,
Болсын соңғы бұл жүріс,
Күнбатысқа жүрелік,
Желкілдеген түменен,
Жер күңіренткен шуменен,
Қаласына кірелік.*

*Кұл қылайық қаласын!
Кұл қылайық баласын!*

*Жоқ, жоқ! Ашу басалық!
Гүл қылайық қаласын,
Ұл қылайық баласын,
Мейірім есігін ашалық.*

*Богатырь остроглазый,
Встань и ринемся разом
Силой всею туда.
Развернем наши флаги
И на крыльях отваги
В их влетим города.*

*Выйдет стан их — кострами,
А их дети — рабами...
Нет, Восток мой, очнись:
Пожалеем, приветим
И заблудшим их детям
Добротой скрасим жизнь.*

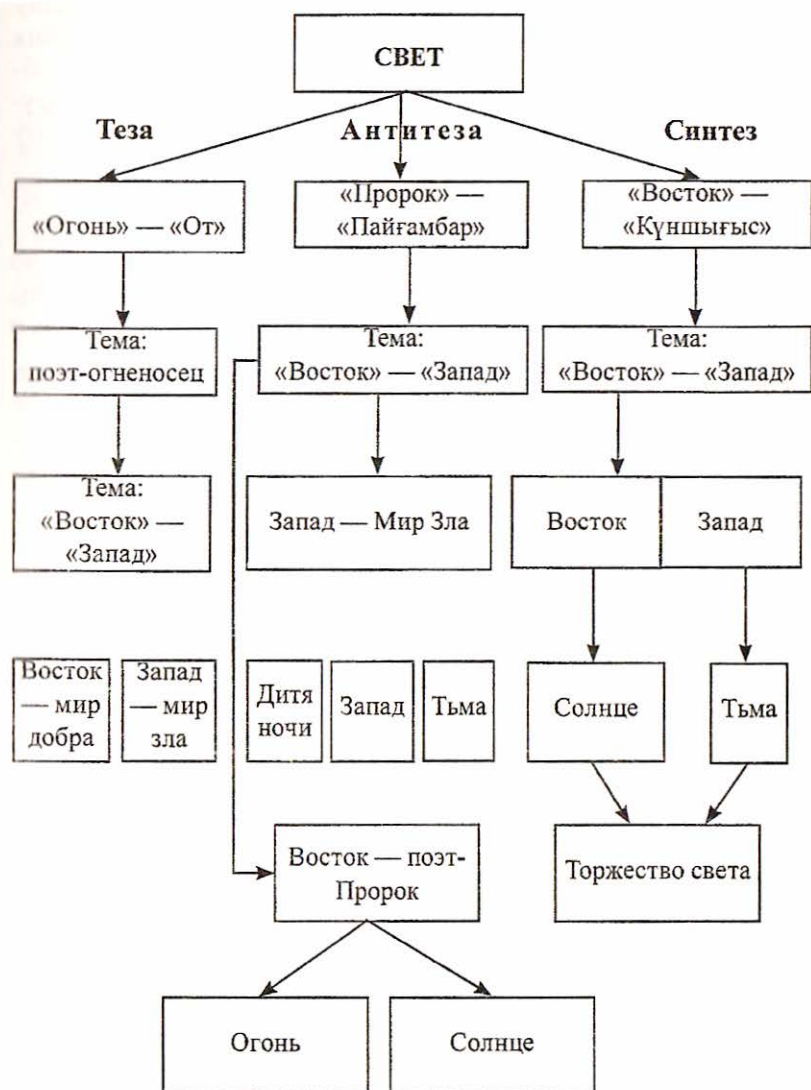
(перевод В. Антонова)

К сожалению, перевод не совсем адекватен и не всегда верно воспроизводит ход поэтической мысли. Восток в стихах Магжана преобразуется в яркий солнечный символ мира. Используя названия двух сторон света — Запад и Восток — по-казахски соответственно Батыс и Шығыс, поэт, видимо, небезосновательно добавляет к ним слово «күн» — «солнце», хотя сочетания «күншығыс» и «күнбатыс» также широко распространены в казахском языке. Но в контексте рассматриваемой триады эти термины обретают дополнительные смысловые нюансы, ассоциативные оттенки и штрихи: Күншығыс — буквально: *восходящее Солнце*, Күнбатыс — *нисходящее Солнце*, в то время как Шығыс — лишь только восхождение, восход, Батыс — нисхождение, закат. При использовании же терминов-словосочетаний высокий удельный вес получает символическая корреляция бытийных уровней: верхнего и нижнего, прекрасного и безобразного, репрезентируемых соответственно Востоком, движимым светлым чувством, и Западом как активно развернувшейся стихии зла.

Поэт утверждает необходимость продвижения Востока на Запад, в том он усматривает спасение Запада. По мысли Магжана,

продвижение Востока на Запад — это прогрессивное явление, единственный путь искоренения вселенского зла и умножения сил добра. Из девяти шестистиший стихотворения «Күншыгыс»остоянию Запада посвящены только три строфы, но и в них уже дана картина его агонии, предсмертных конвульсий, что отличает его от предыдущего стихотворения, где сцены злодеяний нарисованы в момент кульминации и в широком детальном развороте. Последним походом своим — не мирозавоевательным, а миротворческим — светоносный Восток стремится достичь цели: он предлагает руку дружбы и помощи, и эта акция при обоюдных усилиях должна восстановить гармонию жизни, возродить ее красоту и нетленность, воспроизвести в блестящем синтезе образец нерушимого сосуществования, духовного единства. Благодаря миролюбивым действиям Востока, носителя Универсального Огня — Духа, Запад, приобщившись к свету, становится неотъемлемой частью Добра.

Так, мифопоэтизм Магжана достигает в триаде огня и солнца полноты воплощения, его умение видеть и мыслить мир в пространстве Жизни, Света и Вечного Добра раскрывается в созданной им жизнестроительной модели, где ядром является отраженная образами *огня* и *солнца* концепция «света». В поэтической передаче этой концепции, как видим, поэт использует две темы — тему предназначения поэта и его искусства и тему «Восток — Запад», которые следуют не одна за другой, а органично вытекают одна из другой. Вопрос лишь в том, какая тема и в каком стихотворении занимает доминирующее положение. Но как мы убедились, эти темы получили развитие согласно иерархии триадичности мира: от тезы и антитезы к синтезу. Схему концепции «света» — мироустройства поэта можно представить следующим образом:



Наисложнейшую фазу развития концепция «света» претерпела в срединной части — это был путь поэта-Пророка через бездну зла, мрака. Победное шествие Пророка в финале стихотворения склонило чашу весов в пользу Востока — человеческой общности, сплоченной единой думой, единой целью, единым оружием — огнем, деятельно-мирным, освещающим путь к союзу и единству.

Таким образом, «огненная» триада — это прежде всего космогонический неомиф о поединке света и тьмы, добра и зла, космоса и хаоса. Поэт-огненосец и поэт-Пророк, блистательно пульсируя, а также лучезарно сияющий Восток, составили силы добра и символами их поэт обозначил такие стихии, как *Огонь* и *Солнце*, изливающие пламенеющий свет добра.

ПРИРОДА В ПОЭЗИИ МАГЖАНА

Мир символизма казахского поэта не получит, пожалуй, полного освещения, если мы не затронем ту сферу его поэзии, где главным объектом выступает природа. В сущности, и в этой сфере Магжан — художник-новатор, давший блестящие образцы природных зарисовок, пейзажей в настоящем, «чистом», так сказать, виде. Жусупбек Аймаутов так и называет поэта — мастером пейзажа, дотоле неведомого в казахской поэзии. Причем, наряду с картинами природы, нарисованными в реалистическом или романтическом спектре, им созданы и такие, которые со всей уверенностью можно отнести к символистским. Их всего несколько: «Густеет темный лес» («Жиіленді кара орман»), «Береза» («Қайын») и диада стихов «Зимняя дорога» («Қысқы жолда») и «Летняя дорога» («Жазғы жолда»). Они и будут в центре нашего внимания.

Но прежде хотелось бы внести некоторую ясность в утверждение о том, что в прошлом в казахской поэзии не существовала традиция изображения природы и что стихов о природе как таковых у нас нет, как нет и певцов «зимы» и «лета», «дня» и «ночи», «солнца» и «луны», как это имеет место в поэзии других культур. Да, действительно, поэтов, прославившихся изображением того или иного состояния природы, того или иного лика ее красоты у нас не было, но сама природа в многообразии своих деталей и проявлений неотъемлемой частью входила в поэтический строй произведений казахских акынов. Однако ее присутствие играло скорее функциональную роль, нежели самостоятельную. И в этом качестве она дошла до XIX века. Чем же вызвана специфичность этой роли, какими причинами она обусловлена? Для верной ориентации в поиске ответа следует, видимо, прежде всего вспомнить историческое прошлое народа. А история его исполнена бесконечным числом тяжелейших драм, кровавых войн, ведшихся с целью защиты себя от вооруженной экспансии чуждых народов, от порабощения.

Вся творческая деятельность казахских поэтов была сопряжена с политической обстановкой отечества, крупнейшие из них выступали ведущими идеологами страны, духовными наставниками народа и в стихах их звучал призыв к патриотизму, любви к родине. Природа же была сопричастна этой социально-политической тематике, неразрывно связана с ней, высту-

пая нередко дополнительным элементом суггестивного слова. Об этом красноречиво говорит, к примеру, монументальная поэзия казахских жырау (XV—XVIII вв.), знаменовавшая собой одну из драматичнейших периодов истории казахского народа. Пронизанная острой болью за судьбу отечества, жертвенностью во имя ее, она полнится образами, явленными из лона природы. Нередко данная образность помогала поэтам выразить идеи универсальные, философские, придавала эсхатологичность мировидению творца, углубляя размышления над вопросами о сущности и смысле бытия, конечности мира. Некоторые из этого ряда жырау обладали пророческим даром, способностью провидеть, мысленно проникая сквозь пласты времени в необозримые дали грядущего. Порой они оставляли после себя художественно зашифрованные коды, недоступные многим поколениям, но открывавшие свою тайну достойным и равным им по силе таланта, воздействию магического слова преемникам, как и они, обеспокоенным судьбой народа. Так обстояло дело, например, со знаменитым толгау-обращением Асана Кайгы, непревзойденного поэта, философа XV в., «оракула древних эр», «чье слово с двойным дном скрывает мир чудес» — эти слова Пьера Ронсара, адресованные пророческим откровениям Нострадамуса (XVI в.) вполне приложимы и к творческой деятельности казахского жырау. Стихи-обращения Асана-Кайгы к хану Жанибеку представляют собой сплошной поток печальных предсказаний, облеченных в многосмысловые формулы, переходящие нередко в символы. Здесь, в этом толгау, философ воплощает, пожалуй, впервые в казахской поэзии образ «қилы заман» — «эпоху безвременья», «смутное время», поднимая его до философски емкого категориального статуса. Он предельно эсхатологичен в создании этого образа, используя явления природы, трагически окрашенное двойное определение «қилы», но особую нагрузку несет образ удивительной светлой рыбы — «ақ шортан» («белой щуки» — буквально). Слова, обращенные к хану Жанибеку, гласят:

*Әй, Жәнібек, ойласаң,
Қилы-қилы заман болмай ма?
Суда жүрген ақ шортан
Қарағай басын шалмай ма?*

*Ай, Жанибек, подумай,
Последние времена не наступают ли?
Плавающая в воде белая щука
На вершину сосны не взлетает ли?*

Эта магическая формула о “килы заман” с образом белой щуки во внеположной, необычной ситуации не единожды тревожила умы последующих поколений. И только, пожалуй, поэту XVIII века, одному из великих «глашатаев невзгод» — Бухару жырау было позволено расшифровать и объяснить суть и значение образа светлой рыбы для грядущих времен. Белая щука, оказавшаяся вопреки здравому смыслу на вершине дерева, как олицетворение парадоксального соотношения верха и низа, неба и земли, жизни и смерти, есть результат негативной деятельности человека. И потому, репрезентируя возможность катастрофического крушения жизни, она становится грандиозным знаком, символом высшего напряжения стихии человеческого неразумения. Следовательно, не напрасно предостерегает Бухар жырау в своем толгау «Ақыр заман» («Конец света») хана Аблая:

*Ойлама, шортан ұшпас деп,
Қарағайға шалмас деп...*

*Не думай, что щука не взлетит,
На вершину сосны не поднимется...*

Так, образ светлой рыбы в контексте поэзии казахских жырау моделирует художественную традицию знакового изображения бытия и прежде всего в его эсхатологическом аспекте.

Философское осмысление мира природы, таким образом, — одна из граней казахской поэзии. Другой характерной особенностью ее является принцип дидактического построения поэтического слова, где различные проявления природы, используемые поэтами, придают этому слову ярко выраженную суггестию, тонко и ненавязчиво оформленную:

*Көлде жүрген қоңыр қаз
Қыр қадірін не білсін!
Қырда жүрген дуадақ,*

*Су қадірін не білсін!
Ауылдағы жамандар
Ел қадірін не білсін.
Көшіп-қонып көрмеген
Жер қадірін не білсін,
Көшсе, қона білмеген,
Қонса, көше білмеген,
Ақылына көнбеген,
Жұрт қадірін не білсін!
(Асан Кайғы)*

*Гусь, обитающий в травах озерных,
Где же познает степной простор?
Гордой дрофе на равнинах просторных,
Что до каких-то укрожных озер?
Разве аульная чернь позорная
Род свой оценит по сути его?
Разве оценит долины горные,
Кто о кочевье не знал ничего?
Кто же, кочуя, предела не знает,
А отдыхая меры не знает,
Умных советов не принимает,
Радость становий чужда для того!
(перевод К. Жанабаева)*

Можно привести еще один пример подобной интерпретации рассматриваемой нами образности; она также направлена на формирование нравственного императива:

*Қатынасы биік көлдерден
Қатар түзеп қу ұшар,
Алға сап тіз оқ ата көрмеңіз
Қандыауыздан сыйлы жебе сайламай
Атаның ұлы ер жігітке
Арту-арту бел келер,
Оқтан қатты сөз келер,
Алға сап жауап бермеңіз,
Арғы түбін ойламай!
(Шалкииз жырау, XV—XVI вв.)*

*От далеких-далеких озер
Лебединые стаи летят...
Не стреляй! Остуди свой первый порыв.
Ты из стрел самых лучших лучшую вынь,
Ты ведь знаешь, что сыну достойных отцов
Приготовлено много роскошных стрел,
Много слов, поражающих глубже стрел...
Промолчи на первый злобный призыв,
О последствиях думая, сердцем остынь!*
(перевод К. Жанабаева)

В казахской поэзии, созданной в устной форме, но маркированной именами авторов и оттого занимающей промежуточное положение между двумя художественными традициями — устной и письменной, мы наблюдаем несколько рационалистическое отношение к природе, к окружающему миру, здесь нет места крайностям либо в сторону обожествления, иррационализации, либо в сторону антропоморфизации природы. Она живет, дышит, действует в имманентной для себя функции и служит средством, динамизирующим основополагающую мысль, идею автора, связанную с социо-универсумом.

Ярким примером подобной художественной рефлексии является поэзия представителей литературного течения XIX века, именуемого «Зар заман» — «Эпоха скорби и печали» («зар» — скорбь, печаль, «заман» — эпоха, время). Эта поэзия также глубоко специфична и обрамлена аурой пронзительной скорби и отчаяния. Возникла же она как своеобразная реакция на процесс колонизации, с конца XVIII в. набиравшей ускоренные темпы в казахской степи. Весь макро- и микрокосм для акынов этого направления сконцентрировался в парадигме горестных, жгучих до боли раздумий о печальной судьбе родного народа, родного края. И поэтому взгляд их на окружающую реальность, на природу, на могучую и привольную в прошлом Степь-родину особенно ясен и проникновенен, особенно зорок. Они подмечают буквально все, вплоть до мельчайших изменений как в нравственном облике людей, так и в окружающей среде. Поступь колонизации разрушительна, и такие крупнейшие представители направления, как Дулат Бабатауылы, Мурат Монкеулы, Шортанбай Канайулы, лицезреют ее последствия не только в резком искажении нравов, оскудении духовной сферы, в господстве зла и

деспотии над разумом и добром, но и в уменьшении территории, в упадке красоты и величия природы, в преждевременном увядании ковыльных просторов.

Тема обреченности, неизбежности социальных и природных катастроф горьким лейтмотивом проходит через все творчество поэтов «Зар заман». В своих толгау-размышлениях они прибегают и к символическо-психологическому параллелизму с присущей для его сущности функцией обрамлять сцены человеческой жизни, мир чувств и настроений соответствующими картинами природы. Они самозабвенно любят свою родину, землю своих отцов и рисуют ее страной изобилия, удивительной красоты, но уже тронутой признаками распада. Во всех толгау богатая, пышная природа родного края изображается в унисон трагической ситуации: она также подвергается истреблению и разрушению, как и человеческая жизнь, система вековых взаимоотношений людей, нравственно-этическая регламентация, которой руководствовался народ издревле, национальная государственность. Акыны воспринимают активизацию колонизации и вытекающие из этого процесса негативные перемены как в мире людей, так и в мире природы, с чувством болезненной обостренности, как глубоко личное и непоправимое и одновременно как несчастье тотального масштаба. Вся поэзия «Зар заман» — ностальгия по достоинствам былых, минувших времен и скорбная констатация бед и горестей нынешних и поэтому она предстает в качестве грандиозной картины безысходности мира.

К концу XIX в. в связи с выходом на арену литературной деятельности великого Абая наблюдается интенсивная реформация в контексте поэтического мышления, в идейно-эстетическом плане, в поэтике. Впервые в казахской поэзии Абаем создаются стихи о природе в классическом, можно сказать, стиле, впервые времена года — зима, весна, лето, осень — становятся как таковые объектами поэтического осознания и осмысления, обретают индивидуализированный художественный облик. Посредством утонченной метафоризации Абай воспроизводит, скажем словами Пушкина, «прелесть нагой красоты» родного ландшафта, бескрайних степных просторов в стихотворениях «По первой пороше охотник с беркутом выходит на охоту», «Лето», «Осень», «Зима», «Октябрь с ноябрем — эти два месяца», «Светлая луна в безветренной ночи», «Весна». Поэтизация природы у Абая имеет и свою особенность. Как отмечают исследователи, природа

поэтом дана всегда в ярко конкретном, предметном выражении, в тонкой реалистической нюансировке деталей и штрихов ее и в зависимости от изображаемого времени года она обволакивается соответствующей эмоционально-субъективной тональностью и ритмом. При изображении весенне-летней картины стихи пронизываются искрящейся радостью, весельем, а диктуется эта интонация тем, что лето для казахов всегда и неизменно — источник жизненной энергии, тепла, счастья, добра, генерируемые солнцем, светом, безудержно ликующим цветением природы. Осенне-зимние пейзажи, напротив, таят грусть, уныние, минорность в восприятии действительности, что вызвано беспокойством, заботой о судьбе людей, поставленных зимой в экстремальные условия выживания (отсюда у казахов нелюбовь и неприятие зимы), и этот момент довольно четко акцентируется поэтом. На наш взгляд, здесь просматривается наличие пантеистического начала в мировоззрении поэта и оно проявляется в особом соположении главных координат в пейзажной лирике Абая: человека и природы. Они показаны в тесном взаимодействии, в неотделимости друг от друга, но природа все же возвышается над человеком, его жизнь, благополучие, спокойствие зависимы от десницы ее. Лирические мотивы в сочетании с социально-бытовыми образуют единый континуум в этой области поэзии Абая.

Так, в XIX в. складывается традиция реалистического изображения природы. Природа воплощается сквозь призму национального мироощущения, субъективируется, одушевляется, наполняется конкретным содержанием быта и бытия человека. Но она еще не отражает внутреннего мира личности, не соотносится с личными переживаниями субъекта, с его настроением, не отождествляется с лирическим героем и не обретает того «идеального значения», что является необходимым условием для поэзии романтизма. Тенденция эта станет определяющей, доминантной в казахской поэзии и в последующем, но уже в стихах Султанмахмуда Торайгырова мы ощущаем новые веяния: все сильнее и увереннее звучит в них голос автора, в структуру пейзажа как бы невольно еще врываются отзвуки чувств и мыслей его, создавая ту пограничную ситуацию, когда изображаемое явление природы готово перейти в проекцию душевного состояния.

Пейзажная лирика С. Торайгырова количественно невелика, ее составляют такие стихи, как «Теплый вечер» («Жылы кеш»), «Летняя грусть» («Жаз кайғысы»), «Листья» («Жапырактар»),

«Вечер («Кеш»), «И сосна скорбит...» («Қарағайда қайғырады»). Раскрывая картины природы до мельчайших подробностей, поэт, однако, не увлекается поверхностной и однозначной фиксацией, в конкретике природы он подчас схватывает такие ее приметы, которые могут ускользнуть из взора, но под взглядом поэта обрести особую значимость. Таково, например, стихотворение «Листья», где глаз художника подмечает в буйном сплетении зеленой листвы одинокий желтый лист, охваченный в предсмертном миге глубоким равнодушием не только к своему веселому окружению, но и к миру вообще. Взмолвленный увиденным, поэт воспринимает этот лист как знак, сигнал и задумывается, пытаясь постичь его смысл.

Ярко детализованные гаммой очаровательных мгновений, семантически выразительные, стихи поэта просветлены тонким лиризмом, особой проникновенностью чувств. И на каком-то этапе, неосознанно возникнув, их сопровождает своеобразный эффект или чудо ожидания: словно границы стиха вот-вот должны раздвинуться и принять в себя всю полноту романтического ощущения природы.

Формирование нового отношения и воззрения на природу — романтического — в казахской поэзии принадлежит Магжану Жумабаеву, хотя в раннюю пору своего творчества он следует традициям Абая, что запечатлено в стихотворениях «Летний рассвет» («Жазғы таң»), «Полнолуние» («Толған ай»), «Родная земля — Сасыкколь» («Туған жерім — Сасыккөл»), «Осень» («Күз») и др. Характерно, что в ряде этих стихов великолепные пейзажные зарисовки в пять-шесть строф могут иметь довольно своеобразную концовку в виде сентенции, а то и вовсе завершиться пророчесствующим сетованием.

Такую картину мы наблюдаем в стихотворении «Летний рассвет», где поэт психологически точно и тонко воссоздает предрассветный миг, ежесекундную готовность природы принять рассвет со всеми его красками, звуками, движениями. Идилличен этот переходный час: сверкает в тишине чистейшим серебром вода, высокая до небес гора объята туманом, нежный ветерок навевает колыбельную, лишь трели ночных птиц оживляют сонное дыхание природы, — все в гармонии, неге, умиротворении... И вдруг — безудержный поток света, солнце, лучистым крылом своим коснувшись земли, неузнаваемо преображает ее лик. Под властью, незримым оком Всевышнего свершается это сказочное преображение...

Композиционный строй произведения: все шесть его четверостиший, единые, монолитные в целевой установке, — казалось бы строго подчинены этой картине, и вдруг седьмая, финальная строфа начинает диссонировать, обособляться от других, но именно содержанием, а не формой: она заключает в себя то, что можно назвать сентенцией или афоризмом:

*Таң, Күн деген жер жаны,
Екеуінсіз жоқ сәні.
Оқу-білім — ер жаны,
Жараспас ерге құр жаны.*

*Рассвет и солнце — земли дыхание,
Уродлива она без них.
Учеба-знание — человека суть,
Пуста душа без них...*

(перевод подстрочный)

Уже в этих стихах складывается основной фонд художественно-выразительных средств поэта, которые в ритмически упорядоченной словесной массе стиха находят присущее себе место и создают в совокупности тот образ природы, что неповторим по силе впечатления. Природа у поэта многолика и живет особой напряженной жизнью. Создатель грандиозных космических пейзажей с Солнцем, Луною, Огнем в центре, Магжан может без усталости любоваться и земною прелестью природы, раскрывая оттенки ее в бесконечном многообразии. Озера пенятся белой кипенью, иногда грустят, на зеркальной глади их и в прозрачной глубине отражается веселая игра солнечных лучей; иссиня каменные горы в ожерелье деревьев, неподвластных никаким невзгодам, недостижимо высоки и спорят с небом; ель-великан; рассвет «золотой», «сияющий»; звезд мириады — радостно-приветливых, озорно подмигивающих; солнце — золотое, с золотыми лучами, но брызжет оно порой не лучами, а кровью; луна — серебристая, серебропенная; ураган, буря обязательно нагнетаются эпитетом «черный»; ветер — ленивый, порой шелковистый. Впрочем, специально этому образу посвящены два стихотворения и оба называются «Ветер». Если в первом стихотворении ветер олицетворяет жажду свободы и грозен, неистов в попытке освободить из железного заточения пленника, то во втором он полная проти-

воположность первому образу — это шалун, избалованное дитя степи, не ведающее отказа ни в чем; неугомонный, смешливый, он теребит сонное озеро, покрывая поверхность рябью волн, хохочет, причиняя страдания старому лесу, лежащему в глубокой дреме, навещает красавицу, шепча ей нежные слова, расточая ласки и вызывая тем зависть у поэта... Он легкомыслен, этот ветер, безудержный в своих желаниях.

Весна и лето — средоточие ярких волшебных красок, сильных чувств и волнений. Воскресение, пробуждение природы весной — священная пора, пора добрых деяний, добрых помыслов и пробуждений. Солнце, золотая мать, благосклонно взирает на свое дитя — землю, ангела милого, одевая ее в цветы и шелка:

*«Болды, міне, дәл алты ай,
Жаттың ұйықтап, еркетай.
Ұйқың қанды, тұр, қозым,
Аш көзіңді, жұлдызым!» —
Деп мандайдан ақырын
Жұмсақ жылы сәулемен
Сипап жерді Күн күлер.
(«Жазғытұрым»)*

*«День настал! Тебе ж все спится
Озорница... баловница!
Пробудись, ягненок мой,
Сон стряхни, лицо умой!» —
Так Заря будила Землю,
А Земля лежала дремля
В блеске утренних лучей.
(перевод А. Жовтиса)*

Лето также окружено ореолом солнечно-яркой метафоризации: оно — шелковистокрылое, с улыбкой нежной, рассыпавшее золотые волосы. Весь мир — все сущее и несущее — летом пребывает в радостном опьянении, во хмелю, вызванном золотым ее ликом. А летняя ночь обязательно — свидетель любви, тайный соглядатай зарождения нового союза.

С природой неразрывно связана и тема Родины, которую поэт горячо любил, до боли сердца. Облекает он родину в образы Солнца, Луны, Звезды-Полпан, — именуя их с заглавной буквы,

поскольку именно с этими явлениями природы, несущими земле таинственный свет вселенной, ассоциируется в душе поэта понятие родины. Воспоминания детства, о детских играх, забавах на лоне родной природы вызывают в нем щемящее чувство грусти. И он заранее скорбит при мысли, что, покинув ее в молодые годы, устремясь за поиском знаний, смысла жизни, он может навсегда утратить ее, остаться без всеяющей энергию, бодрость, страсть к жизни красоты («Туған жер» — «Родная земля»).

Тема родины и в центре стихотворения «Горы Урала» («Орал тауы»), композиция которого состоит из трех, логически вычленившихся друг из друга частей. В первой части содержится описание природы, пышного убранства горы Урал — родины тюрков, затем ее сменяет краткая, но лирически взволнованная историческая ретроспекция, вбирающая суждения героя о непостоянстве, коварстве времени, и разрешается стихотворение горячей мольбой-обращением к горе Урал: не сотворить несправедливости, не дать сойти с лица земли сынам ее, тюркам. Все три части скрепляются единым лейтмотивом — чувством сыновней привязанности к своему народу. Как и Блок, через природу и ее образы поэт выражает любовь к Родине, к народу, озабоченность его судьбой.

Стихи о природе затрагивают одну из самых сложных и деликатнейших сторон его воззрения: отношение к Богу. Безусловно, поэта нельзя причислить к разряду глубоко религиозных, фанатично верующих людей. Как известно, чрезмерная религиозность, доводящая порой до трагического абсурда, не свойственна казахскому народу, но ему имманентна сдержанная, тонкая, мудрая любовь к Всевышнему, облагораживающая образ жизни, строй мышления, вера в беспредельную доброту и справедливость Верховного существа. Светлым, романтическим чувством к нему проникнут и поэт. В одних стихах он называет его Тенгри, Всевышний, в других — Творец, Создатель (Жаратқан, Жасаған), в третьих — Аллах (Алла), Бог. Всевышний в стихах поэта обладает собственным, верховным статусом, не сливаясь и не растворяясь в природе, что можно заметить в произведениях пантеистического направления, избавлен он и от просветительно-рационалистического толкования с ограничением его божественной власти, а также и от материалистической отмены его сущности. Тәңір, Творец, по Мағжану, — создатель всего сущего и природы в том числе, мы должны испытывать

чувство благодарности к нему, но отнюдь не благоговейный ужас или страх, парализующий волю и плоть человека. Напротив, в стихотворении «Кокшетау» поэт готов говорить с ним, изъясняясь на боговом наречии. Рисуя прекрасную панораму горы Кокшетау, поэт подчеркивает ее красоту и высоту, не уступающие, по его мысли, знаменитой горе Аль-Тур на Синае, где гласу божьему внимал мудрейший пророк Моисей — Муса. Поэт мечтает стать Мусой, а волшебным посохом, считает он, могли бы сослужить его стихи. И тогда, взойдя на вершину Кокшетау, у трона Всевышнего, поэт уверен, услышал и понял бы, подобно библейскому пророку, божественный глагол:

*Әлде қайда, биікте,
Төніп томен киікке
Қанды көзді қыран жүр.
Мен де Мұса болар ем,
Тілдестірсе тәңірмен,
Көкше маған болып тұр.*

*Құшам Мұса аяғын,
Өлеңім — ізгі таяғым,
Көкшеге мен де шығамын.
Аяқ басып Арсыға,
Жүгіріп барып қарсына,
Тәңірінің тілін ұғамын.*

*А где-то там, за черно-синим мраком,
Нависнув низко тенью над сайгаком,
Кровавоглазый пролетел орел.
Мусой я стал бы, стал бы я пророком,
Когда б допущен был суровым роком
Пред очи божьи на Кокше-престол.*

*Паду к ногам Мусы в небесных росах.
Мои стихи — мой благородный посох,
Я на Кокше взойду, и в вышине,
Стопы направив к божьему чертогу,
Пойму я небо и отвечу Богу —
Язык его понятен станет мне!
(перевод Н. Черновой)*

Не приветствует Магжан и раболепия, безмолвно склоненные головы пред замыслом Творца. В стихотворении «Звездам» («Жұлдыздарға») он уподобляет звезды бесчисленным очам неба, его тревожит, манит их призывный свет, загадочное мерцание, он силится постичь их язык, но рожденный на земле, тысячами видимых и невидимых нитей связанный, нерасторжимый с ней, он не в состоянии вознестись к ним, ответить на их вопросы. Бессильный в своем порыве, отчаявшись, герой с укором обращается к Богу: зачем, зачем нужна ему, одному из смертных, столь утонченная душа, отзывчивое сердце, коль не может он, скованный притяжением земли, откликнуться зову небесному, подняться к чертогам звезд. Романтическая натура, герой, не хочет мириться с этой вопиющей в его глазах несправедливостью.

В шестистрофной композиции «Тенгри» («Тәңірі») идея стихотворения более широка и масштабна: герой, одолеваемый противоречивыми чувствами, не умея сдержатъ переполнявшую его обиду, упрекает Аллаха, движимый заботой о людях, в том, что оставил он Алаш вне внимания, поддержки, верховной милости своей, отдав его на растерзание недругам. Но и тут же, словно спохватясь, он просит прощения за дерзость, продиктованную обидой, и молит, молит Бога направить в степь, к своему многострадальному народу посланника своего или даровать вышшим предписанием, путеводной книгой. Магжан любит Творца, не мысля без него мироздания; он боится прогневить его, но и молчать он также не в силах: им руководит не максимализм романтического бунтарства, ведущий к разрыву священной связи небесного и земного, божественного и человеческого, но и не смирение, покорное и безропотное. Он влеком желанием познать и утвердить пути укрепления этой связи, ибо он понимает, что если человек обращен лицом к земле, душою — к небу, Богу, он непременно придет к универсальной гармонии духа и тела, к обретению ощущения единства с Вселенной, космосом, к обустройству своего бытия согласно принципам мирового разума. Именно поэтому так важен для него союз с природой и Богом как творцом природы.

Будучи романтиком, Магжан усиливает в своей поэзии тенденцию органицизма — восприятия природы в качестве живого организма, живого существа, наделенного чувствами, мыслями, ощущениями, сопричастного к внутреннему миру героя, сопереживающего ему. Поэт чаще грустит, печалится, он погружен в ду-

шевное оцепенение, в скорбь, и это настроение находит адекватный отклик в образах зимы, осени. Подобно осеннему ненастью, жизнь героя проходит во мраке — вне сияния Солнца, Луны, ибо отзвучало лето в его судьбе, унеслась прочь птица счастья («Зар» — «Скорбь»). Корреляция: природа — рефлектирующий герой — особенно ярко выражена в стихотворении «Осенний день» («Күзді күн»). Черда за чередой в четырех строфах произведения следуют картины природы, переживающей пору угасания, данные в порядке градации: в первом семистишии укрупняется и персонифицируется образ земли, в глубоком трауре оплакивающей утрату летнего цветения, во втором — образ неба, в слезах сочувствующего горькой доле спутницы — земли. В той же тональности нарисован в третьей строфе образ березки юной: мерзнет, дрожит она под напором холода и силится уберечься, вымолив соучастия у Создателя, в четвертой — могучее черное дерево, стойко переносившее все тяготы жизни, обречено судьбой, явленной в образе дикого ветра.

Последующие четыре строфы содержат мучительные думы героя о бессмысленности жизни, никчемности существования, навеянные этими безрадостными картинками. Переживания его усугубляются мыслью о том, что природа, пройдет ненастье — осень, зима, вновь воспрянет, возликует, воспоеет — и это продолжится вечность, но не дано сие человеку: пролетит молодость, зрелость, нагрянет старость — и вот он уже, одинокий, в обнимку со смертью, лежит в могиле сырой и некому вспомнить о нем.

Если весна, лето вызывают в поэте необыкновенный взлет души, радостных эмоций и ощущений, вкус к жизни, прилив сил, то осень, зима, напротив, провоцируют иные чувства, спад настроения, пассивно-созерцательное отношение к бытию, причем эта созерцательность окрашивается в тона внутренней смятенности, душевной тоски.

С этим же минорно-грустным мироощущением связано и стихотворение «Березка» («Қайын»), написанное, можно сказать, совсем по-фетовски. В стихотворении главный объект поэтического изображения, как видно из заглавия, — береза, охваченная зимней стужей. Поэтому она специфицируется соответствующим эмоционально интонированным эпитетом *печальная* — *қайғылы*. *Печальная береза (қайғылы қайын)* — между тем сочетание, входящее в арсенал поэтических средств Фета. Спо-

соб передачи испытываемых березой страданий нов в казахской поэзии и зафиксирован он всем метрическим и стилистическим строем стиха, характерным также для Фета. Поэт, можно сказать, использует традиционную в народной поэзии тирадную форму, не предполагающую, естественно, строфического членения, но тираде он придает необыкновенную легкость и изящество за счет организации каждого стиха одним, максимум двумя словами. Это либо симметрично выстроенные 4-сложные глаголы, либо сочетание существительного с глаголом или же прилагательного с существительным в 4 — 5 слогов, отображающих состояние и настроение березки тем не менее весьма эффектно. Скупость поэта в подборе изобразительно-художественных средств оборачивается для главного образа выигрышной стороной. Для вящей убедительности приведем стихотворение полностью:

*Қайғылы қайын!
Аяныш жайын,
Сыбырайсың,
Дірілдейсің,
Енкейесің,
Күбірлейсің
Ызғарлы жел
Соққан сайын.
Үскірік аяз
Болгандай аз,
Қар да басқан
Кебінге ұсап,
Сүйекке өтер
Суық құшақ....
Қашан, қайын,
Жетеді жаз?
Суға қанып
Жапырақ жсарып,
Күн болар ма
Шайқалатын?
Жылы желмен
Жайқалатын?
Құс даусына
Құлақ салып...
Қайғылы қайын!*

*Печальная береза!
Тяжела твоя доля.
Шепчешь,
Дрожишь,
Клонишься,
Шелестишь
Ледяного ветра
Под дуновение.
Трескучего мороза
Словно мало,
Снег покрыл (тебя)
Как саван,
Пронизывает до костей
Ледяное объятие...
Когда, береза
Наступит лето?
Утолив жажду
Распустив листья,
Придут ли дни
Раскачиваться (весело)?
Под теплым ветром
Колыхаться?
К голосам птиц
Прислушиваясь (чутко)
Печальная береза!*

*Қалын уайым
Басқан сені,
Жазды ойлап
Тұр үскірік.
Боран ойнап...
Жасыңды ісін,
Бір құдайың!*

*Глубокая тоска
Объяла тебя,
Думая о лете.
Трещит мороз.
Свирепствует буран...
Пусть долгих лет
Воздаст тебе бог!*

(перевод подстрочный)

Особую выразительность стихотворению сообщает анафорический повтор, который, как верно заметил В. М. Жирмунский, определяет и композиционное единство и расчлененность поэтического текста. В «Березке» такой анафорой является сочетание *печальная береза*, которая дифференцирует текст на три фрагмента — каждый со своей подтемой, правда второй, средний, фрагмент начинается повтором несколько видоизмененным — эпитет *печальный* заменяется вопросом *когда?* (*қашан?*) что, впрочем, не меняет сути поэтического приема. Каждая часть стихотворения, предваряющаяся анафорой, имеет свою, тонко нюансированную эмоциональную атмосферу, при этом первая часть состоит из трех синтаксических конструкций, одна из которой — простое номинативное предложение, а два — сложно-составные. Цепь однородных глаголов, представляющих собой в структуре стиха асиндетон, конструирует визуально образ страдалицы, именно страдалицы-березы: она дрожит, лепечет, шелестит, склоняется всякий раз при дуновении ветра *ледяного* — определение это также подчеркивает зимний день, зимний холод, едва выносимый березой. Такую же роль играют в третьем предложении сочетание *ледяное объятие* и сравнение денотата *снег*, которым укрыта береза, с *саваном*. Следовательно, все средства выразительности, данные в функции наращения, нагнетания, усиления, направлены на то, чтобы изобразить атмосферу невыносимого холода, в окружении которого пребывает березка.

Вторая часть начинается с вопроса:

*Қашан, қайын,
Жетеді жаз? —*

*Когда, береза,
Наступит лето? —*

который детерминирует и развивает летнюю подтему весьма интересным способом. Фрагмент образуется в основном из трех

ритмически организованных риторических вопросов, последний из них завершается деепричастным оборотом, хотя оборот отделен от вопросов графически — точкой. Но логически он входит в его состав. А вопросы касаются лета:

*Суга қанып,
Жапырақ жсарып,
Күн болар ма
Шайқалатын?
Жылы желмен
Жайқалатын?*

*Утолив жажду,
Распустив листья,
Придут ли дни
Раскачиваться(весело)?
Под теплым ветром
Колыхаться?*

И конечные слова, формально не самостоятельные, о звонко-голосе птиц — тоже признак летней поры, и поэтому они не-отделимы от этих вопросов. Фрагмент, согласно идее подтемы, предполагает счастливый, радостный период в жизни березы, когда она воспринимает ее в полноте своих сил и ощущений. Береза с нетерпением ждет лета, лелеет мечту о новой встрече и эта ситуация мечты-ожидания становится здесь главной, кардинальной.

И третий фрагмент, открываемый анафорой, организован из трех номинативных предложений: первое предложение сообщает о бесконечной тоске березы по летнему теплу, второе — усиливает, сгущает холод зимы: трещит мороз, свирепствует буря. Два контрастных элемента в структуре одного фрагмента: мечта-тоска о лете и денотат изображаемого времени года — зима в ее резкой проявленности — превращают березу в символ непокорности и выносливости, одухотворенный светлой мечтой.

Жизнеутверждающим аккордом поэтому звучит финальная строка стихотворения, освященная верховным именем:

*Жасыңды исін
Бір құдайың!*

*Пусть долгих лет
Воздаст тебе бог!*

В стихотворении часты, по нашему наблюдению, переносы, производящие особый эмфатический эффект, причем одно предложение здесь может делиться на большое количество отрезков (максимальное число их — шесть) и переноситься ступень за ступенью в последующие строки, что не совсем характерно для казахской поэзии. Более того, среди этого обилия перено-

сов мы встречаем три необычных, довольно броских *engambement* (анжамбеман), что также является инновацией в метрико-синтаксической конструкции казахского стиха (они выделены в тексте особо).

Вся система художественных показателей свидетельствует о том, что Магжан чрезвычайно много и скрупулезно работал над поэтическим словом, отшлифовывая его, доводя до блеска, совершенства не только в содержательном аспекте, но и в формальном, внося специфические приемы, разнообразя звучание слова, движение ритма, метра, типы рифмы, создавая новые образцы строфики, подбирая удивительные по красоте и экспрессии метафоры, лексические средства. При этом в процессе поиска приемов и средств художественной выразительности он проявлял прирожденный вкус и талант, самобытность мышления и мироощущения. Даже подражая, Магжан умел придать этому акту особое обаяние и воспроизвести специфику идиостиля подражаемого художника с исключительной точностью и образностью. Избегая голословия, мы хотим в качестве иллюстрации привести еще одно стихотворение, так и озаглавленное поэтом — «Чуть-чуть по Фету» («Біраз Фетше»), в котором он с изумительной чуткостью, но слегка посмеиваясь, иронизируя, воссоздает структуру фетовского стиха, ритмо-синтаксический рисунок, метафорику, завораживающую интонацию, уводящую порой в стихах русского поэта в некий мистифицированный мир:

*Жібек тун —
Бәрі — тың.
Сайраған,
Жайнаған.
Екі жас -
Екі мас:
Жүрек мас,
Көзде жас!
Сүттей Ай,
Терен сай:
Бұлбұл,
Гүл-гүл.
Екі жан,
Ыстық қан.*

*Ночь нежна —
Тишина.
Влюблены —
Цвет весны.
Двое их -
Молодых.
Страсти трель,
В сердце хмель.
Слез каприз,
Млечный диск.
Ров, ручей....
Соловей.
Кровь поет,
Забытые.*

*Жан ессіз,
От сүйіс.
Орман –
Тынған.
Сылдыр.
Гүлдер.
Күбір.
Сыбыр.
Таң, таң!..*

*Поцелуй
Нежных струй.
Средь холмов
Рай цветов.
Шепот,
Плеск.
Утра
Блеск!
Туман.*

(перевод А. Соловьева)

Сравним это стихотворение с «*Quasi una fantasia*» («Вроде фантазии») Фета:

*Сновидение,
Пробуждение,
Тает мгла.
Как весною,
Надо мною
Высь светла...
Неизбежно,
Страстно, нежно
Уповать,
Без усилий
С плеском крылий
Залетать
В мир стремлений,
Преклонений
И молитв;
Радость чуя,
Не хочу я
Ваших битв.—*

или же с другим, еще более близким:

*Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья.
Серебро и колыханье
Сонного ручья.*

*Свет ночной, ночные тени.
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица.*

*В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы.
И заря, заря!..*

и убедимся, как замечательно точно и высокохудожественно мог воспроизвести поэт иной стиль на родном языке.

Романтическое мировосприятие поэта, таким образом, находило адекватное выражение и в контексте стихов о природе; функция поэтического слова здесь предельно расширялась, усложнялась, оно передавало возвышенное, тайное, сакральное, обнажало тончайшие связи душевного мира и мира природы. Не останавливаясь на достигнутом, поэт и далее шел непроторенной в казахской поэзии тропой к новым открытиям. Его привлекали многие аспекты в романтической концепции природы и одним из них стало неприятие города как средоточия зла, своего рода антипода деревни — идиллического, высокоодухотворенного образа жизни. Эта антитеза найдет воплощение в стихотворении «Эй, Сарсембай!» («Айда атынды, Сарсембай»), в котором поэт сравнивает город с чудищем, изрыгающим смрад и яд, с исчадием ада, а жителей — с нечистью, демоническими существами (пери, дивами), в то время как аул, родная земля для него — свет души, рай, где протекают светлые воды и веет шелковистый ветер.

Уже в этом стихотворении, как и в другом, называемом «Ночь», мы замечаем первые признаки изображения демонического начала в природе, чуждого в своей основе человеку. Мотив «двойной сущности мира — страха, что человек оставлен без помощи и представлен страшным силам, судьбе, случаю, мраку непостижимой тайны» (Уэллек) Магжан разовьет, подключившись к традициям символизма. Надо сказать, что попытки отображения природы именно в этом ключе поэту блестяще удаются. Если в «Березке» только намечается переходный к этому направлению шаг, если в стихотворении «Густеет темный лес» («Жиіленді қара орман») он обозначается более рельефно, и темный

лес влечет к себе героя загадочной неприступностью, то в диаде стихов «Зимняя дорога» («Қысқы жолда») и «Летняя дорога» («Жазғы жолда») мы лицезреем именно символистские картины природы, картины, за визуальным планом которых прочитываются, угадываются иные смыслы, иные содержательные зоны.

К объединению этих произведений термином «диада» нас подталкивает их основополагающее свойство, выраженное в жанрово-стилевом единстве текстов, единстве как в художественно-формальном, так и в идейно-смысловом отношении; вне друг друга эти стихи звучат менее убедительно, менее выразительно, менее эффектно, следуя же друг за другом, взаимодополняясь и взаимообогащаясь, они представляют единоецелостную, эмфатически насыщенную и семантически многоплановую, картину природы. Очевидно, Магжан и сам преследовал эту цель, поскольку во всех сборниках, где стихотворения были опубликованы, они непременно идут вместе и выявляют, на наш взгляд, два лика, две вариации одной и той же идеи, одного и того же поэтического замысла.

Поэт транспонирует в контекстуальную среду диады атмосферу того же мироощущения, что наличествует в «Березке», ту же мелодию, минорно-тревожную, что всегда сопровождает поэта при изображении зимы или страшных природных стихий. «Зимняя дорога» — стихотворение, открывающее диаду, определяющее и эмоционально-экспрессивную, и содержательно-психологическую сферу, структуру ее. В парадигме соответственно интонированных образов главными выступают *Ночь*, *Степь*, *Буря*, *Путник на коне*. В первой строфе обозначен и цветовой колор пространственных элементов, согласующийся с характером стихии: *ночь темная (қараңғы), степь белесая (сары — букв. желтая)* — кругом не видно ни зги. *Ночь и Буря* — союзники в степи, они объединяются против человека и его коня. Затем возникает еще один враг путника, который, оттеснив все другие, становится центральным, — это *ветер ледяной*, олицетворяющий бурю. Обрисовка образа ветра занимает значительную часть текста — две строфы из пяти, слагающих композицию стихотворения. Поэт использует целый комплекс метафорических средств, одушевляющих ветер, в итоге он как бы наделяется плотью, физически зримыми чертами. Назовем некоторые из них, в контексте создающие неповторимый, органичный образу облик, но абсолютно не поддающиеся переводу: ветер дышит

всей грудью, при диком хохоте он похлопывает себя по коленам (букв.— бедрам), шевелит губами-лицом (гримасничает), втягивает при рыке живот. В целом же перед нами ярко персонифицированный образ: свистящий, рычащий, воющий, неистово хохочущий, а то вдруг нежно ласкающий, неугомонный ветер, гибельный для путника:

*Ызгарлы жел долданып,
Екі иінінен дем алып,
Ішін тартып оқырып,
Кейде қатты ысқырып,
Аңдай ұлып бір мезгіл,
Екі санын шапақтап,
Біресе сақ-сақ күледі.*

*Кейде кенет баяулап,
Жер бауырлап жаяулап
Аузы-басы жыбырлап,
Асығып-сасып сыбырлап,
Жерді жасақан кебінді,
Сүйіп ақырын құшақтап
«Әпсүн» оқып үреді.*

*Ветер рычит во мгле,
Жмется, как зверь к земле,
То подползет ко мне,
То замрет в стороне.
То начнет угрожать,
И опять и опять
Воет от злобы.*

*Кто-то хохочет в степи,
Кто-то бормочет — спи...
То нагоняет страх,
То спасенье сулит,
Шепчет слова молитв,
Плачет, тоскуя...*

(перевод А. Л. Жовтиса)

Естественно, нечто демоническое, бесовское проникает в свистопляску этой стихии, охватывая путника цепким кольцом

страха и безнадежности. И не удивительно, что в этой атмосфере — в зимней буранной дороге в ночи — смерть кажется ему неизбежной, но поэт оставляет герою надежды миг, не желая тотчас облакать его в снежный саван. В финале он только вопрошает о смерти, предчувствует его, но все же не убежден в трагическом конце:

*Боранын тәңірім ашады,
Жол білінбей бастады.
Көрінген бір жарық жоқ,
Босаңсиды Қара, әк...
Сар далада адасып,
Суық кебін жамылып,
Қалармын, кім біледі?..*

*Мертвая голая степь.
Ночь. И буран свиреп.
Хоть бы где огонек!
Конь мой совсем изнемог,
Больше и я не могу —
Здесь, в глубоком снегу,
Верно, умру я?..*

Следовательно, путь для героя еще не завершен и имеет продолжение в следующем фрагменте диалогической — «Летняя дорога».

Бесконечно долгодутный путь героя и в этом стихотворении. Здесь человек и стихия также противопоставлены, человек в плену у стихии. Идет жесткая, беспощадная борьба за жизнь. Длительность пути подчеркивается и тем, что по объему «Летняя дорога» значительно превосходит предыдущее стихотворение и конструируется из девяти строф, каждая из которых представляет собой излюбленное поэтом абаевское шестистишие, имеющее рифму *аабввб*. Несколько иная конфигурация строфы в «Зимней дороге»: она состоит из пяти семистиший и рифмуется по схеме *ааббввгд*, причем строение рифмы в стихотворении специфицируется наличием кольцевой монорифмы, опоясывающей конец каждой строфы. И по типу она относится к разряду богатой, предельно точной, что является характерной чертой стихосложения Магжана.

«Летняя дорога» начинается с двойного повтора слова *стень* (*дала*), затем оно конкретизируется знакомым нам эпитетом *белесая* (*сары*). Этот художественный прием произвольно формирует в сознании реципиента представление о монотонно бескрайней, безбрежной степи — нагом пространстве, схожем, пожалуй, только с пустыней. Действительно, второй стих подтверждает догадку: кругом необитаемая пустынная вечность, где человек чувствует себя совсем незначительной величиной — точкой — таково ощущение своего статуса и героем. Обступая со всех сторон, сверху и снизу, это голое и безлюдное пространство способно вызвать лишь чувство бесконечного одиночества, слезы страха и бессилия. Все акустические средства, начиная с первой строфы и вплоть до финальной, сосредоточены на создании именно этой атмосферы — атмосферы ужаса, рожденной зловещим видом степного пространства без конца и края, таящего в недрах своих смерть, могильный тлен. Аллитерация, звуковые повторы *жс-з*, *к-р*, *к-жс-жс*, *жс-жс-жс*, *р-р*, *к-к* и т. д. аккумулируют ощущение страха, ожидание непоправимо страшного, фатального...

Вторая строфа проясняет время года изображаемого события — лето, самый знойный его период — июль (*шілде*). Солнце в эту пору не может быть иным — только *огненно горячим* (*оттай ыстык*). Естественным следствием выступает сравнение степи с мертвецом (*дала* — *өлүк*), которое подхватывается и закрепляется метафорическим одушевлением: земля задыхается (*жер де жатыр түншыгып*). На этом фоне отчетливо выделяется ряд эффатически организованных метафор: дорога словно змея извивающаяся (*жол жыландай ийрилген*), пыль, лениво кружащаяся (*шан ерініп үйірілген*), оттеняющие отрицательный, недобрый лик пустынной местности. И словно за недостаточностью этих художественных показателей, поэт вносит новую, более ударную интонационно-выразительную деталь: степь в гробовом молчании, она бездыханна в неподвижности, нетекучести своих форм; дорога и пыль как обязательные приметы степи только подчеркивают зловещий характер тишины.

В третьей строфе ярко акцентированная монохромность окружающего пространства перебивается, вернее, дополняется необычным цветом неба, воплощенным эпитетом *лилово-синий* (*кызгылт көк*), который между тем также соответствует состоянию природы — знойной стихии, сгущая его нездоровую, смер-

тоносную ауру, порождая ощущение таинственности пустынного безмолвия, словно где-то рядом должны царить невидимые существа — знаки inferнального, потустороннего мира. Герою слышится стон, плач, он не в силах отрешиться от мысли о бедах, джинах, пери, охотящихся за одиноким путником в степи. Намеченный в предыдущей части диады демонический мотив вновь вторгается в сферу стихотворения, мысль о нечисти с особой силой проступает в воспаленном мозгу героя и лихорадит его воображение. В окружении страшного безмолвия, опаленного нестерпимым зноем, героя не могут не преследовать жуткие видения, слуховые, зрительные галлюцинации. Он во власти их, жаждет встречи... И вместе с тем продолжает путь, путь, чреватый драматическим финалом.

К демоническому мотиву поэт возвращается в 7—8 строфах, характеризуя одну из «дьяволических» представительниц — «пери» — в фольклорном духе, через призму восприятия героя, хорошо знакомого с ней по народным преданиям; это существо незримое, невидимое, он уверен, царствует в степи и явиться должно в том облике, в каком живописуется в сказках: телом бела, нага, в глазах бездонная синева, золотые волоса. Герой воочию представляет ее жесты, походку, движения, смех, пред взором его возникает дева изумительной красоты, но в красоте своей таящая гибель. Зная это, вконец измученный герой мечтает встретиться с ней, чтобы, очарованный, погибнуть от рокового ее поцелуя.

Так, чувство обреченности нарастает, становится главенствующим. И тем не менее четвертая строфа указывает, что путник одолел-таки определенную часть пространства пустынного, так как ландшафт оживляется, хотя и охваченными сном ложбинкой, озером, окаймленным камышом — единственным в этом краю, кто подает признаки жизни: он покачивается в такт разговору с ветерком, причесывается, глядясь в зеркальную гладь озера. Поэт усиливает психологизм картины посредством риторических вопросов, раскрывающих плачевное состояние путника, ослабленного палящей жарой, одолеваемого наваждениями, миражами: озеро ли сменяется очертаниями города, неведомое ли воинство в небесах лавиной скачет на врага... Герой — в железных тисках знойного марева.

И как бы теперь ни акцентировал поэт безжизненность, статику, неподвижность природы, все вокруг живет и дышит и

проявляет себя имманентно изображаемой ситуации: сердится земля, изнемогая от жажды, Солнце — источник зноя — тихо-нечко веселится в небесной сини, угрожая гибелью цветам. И здесь же поэт использует, помимо метафорического одушевления, довольно интересный способ нюансировки внешнего вида цветов: путем сочетания необычного двусложного эпитета с существительным и перифрастически звучащей образной идиомы, к которой почти невозможно найти точного эквивалента на ином языке: *красноликие цветы — тонкие талии*, или же *стройные кокетки* (в приблизительном, небуквальном значении) — *қызыл жүзді гүлдерді — бұраңдаған белдерді*, что также сообщает изображаемой ситуации кинетический энергетизм выразительности.

Так, степь полнится жизнью, конкретными приметами ландшафта: ложбинкой, озером, камышом, цветами, с одной стороны, и видениями -миражами, вспыхивающими в сознании героя, с другой. Реальное и ирреальное, осязаемое и воображаемое, сливаясь, способствуют возникновению многозначно коннотирующего образа дороги, жизненного пути человека, отмеченного бесконечностью страданий и мытарств, бесконечностью борьбы как с внешними, инобытийными силами, вызывающими страх, отчаяние — не лучших спутников в стихии бытия, так и с собой, своим «я», увлекающим подчас в невиданные высоты, но чаще — в глубокие бездны, где бессилие его обнажается с особой остротой и болезненностью. Этот пессимистический мотив между тем господствует и в финальной сцене диады: все так же вьется змейкой дорога в степи, все так же кружится, посверкивая на солнце, пыль, все то же гробовое безмолвие, в центре которого — человек-песчинка, в изнеможении мечтающий о смерти.

Вырастая из реалий действительности тех лет, взгляд поэта на жизнь не мог не быть пессимистичным: ведь рукотворный «страшный мир», словно некая фатально-демоническая сила, ступая по земле, нес бесконечные мучения и гибель народам. В этой атмосфере деспотии и произвола Магжан видел для себя лишь один путь — путь одинокого странника в бездне бушующей стихии, неважно, бурана или зноя, отчужденного от всего мира, в том числе и природы, отказывающей ему в поддержке и сочувствии в дороге жизни. В контексте диады этот интроспективный взгляд расширяется, углубляется, преобразуя идею пути-дороги в символически обобщенную, указующую: то путь не одного человека, гонимого судьбой, то путь всего человечес-

тва в громадном поле мироздания. В диаде представлены только две ипостаси этого пути, но в реальности их может быть непредсказуемое множество.

Так, концепция природы Магжана Жумабаева формируется по линии: от реализма и романтизма к символизму, от эмпирически конкретных пейзажных зарисовок и пейзажей с показом углубленных субъективно-личностных переживаний до грандиозно-обобщенных символических картин, где соотношение человека и природы преобразуется в антитезу человек — судьба и шире — человек — Вселенная. Исполненная огня и света, печали и тоски, она отражает ценностную ориентацию поэта, его далеко не однозначное, не одномерное отношение к миру, к бытию, к природе и составляет одну из ярких граней его поэтического мира.

СОВРЕМЕННЫЕ РЕЦЕПЦИИ РАССКАЗА «ТРЕХОПАДЕНИЕ ШОЛПАН»

Культурно-эстетическая парадигма искони полнится прецедентами, которые вынуждают нас вновь и вновь обращаться к ним, с любопытством вглядываться в естество их художественной природы, задаваясь отнюдь не риторическими вопросами: в чем суть их притягательности, почему они надолго, если не навсегда, укореняются в памяти, будоража мысль, сознание, пробуждая чувства, заставляя восхищаться ими, любить их? Что делает их шедеврами?

В казахской литературе такова «планида», скажем так, творческого наследия Магжана Жумабаева, его небольшого, но бесконечно волнующего нас рассказа «Шолпанның күнәсі» — «Грохопадение Шолпан» (в иных переводах — «Вина Шолпан», «Грех Шолпан»). Поскольку рассказ был написан в начале XX века и в целом в русле художественных исканий того времени, то его место можно определить в ряду тех произведений на тему женской эмансипации, что развивали идею трагической судьбы казахской женщины, обусловленной запретом любить избранника сердца, запретом свободы выбора жизненной стези. Взбунтовавшись, юная Жамал или Камарслу, не найдя поддержки или достаточной степени мужества, погибала и драма ее жизни по истечении некоторого времени становилась достоянием забвения, служа поучительным примером для их сверстниц.

Женский образ был главенствующим в иконосфере казахской литературы начала XX века. И описанная нами вкратце художественная ситуация откристаллизовалась в инвариант, ядро, обрамленное затем пучками различного рода вариаций. Так, судьба Газизы из «Сиротской доли» М. Ауэзова, Акбилек и Кунекей Ж. Аймаутова, Шуги Б. Майлина, Гайши С. Кубеева и других воспринимается его определенными гранями, детерминированными онтосферой данных произведений с предельно замкнутыми границами в одних случаях и разомкнутыми в перспективу — в других. Существенную роль здесь играет также воззренческая установка авторов: кто-то из них более мрачен в

своем прогностицизме, кто-то — более оптимистичен, но и подоплека оптимизма не всегда светла в своей сущности.

Однако что же происходит с Шолпан? Почему рассказ «Грехопадение Шолпан» не входит в «прокрустово ложе» данной темы? В чем причина? Вгляди́мся поначалу в название рассказа. Оно содержит информацию о так называемом «нечто», что, между прочим, и создает диссонанс, выбивая его из привычного типологического ряда. Это «нечто», по сути, есть фрустрация, в основе которой лежит обман, сексуальное влечение, свершенный Шолпан грех. Грех как универсальный показатель безнравственности, в случае же с Шолпан — знак нравственного падения, поражения героини в попытке преодоления того, что предопределено, предугазано было свыше.

На первый взгляд, перед нами — повествование о банальной истории супружеской неверности, адюльтер. Природа адюльтера такова, что он не сулит в принципе ничего неожиданного и неординарного. Более того — у нравственно здорового человека он должен вызвать если и не отвращение, то по крайней мере зевоту скукоты. Однако, как показывает жизнь, в случае с рассказом о падении Шолпан ничего подобного не происходит, напротив, мы наблюдаем совершенно иной подход: вот уж более десяти лет, с тех пор, как творчество Магжана Жумабаева после окончательной реабилитации возвращено к нам, заурядное событие, легшее в основу сюжета рассказа, бесконечно влечет взоры читателей и исследователей, будь то литературовед или философ, а то и мифолог. Все они, увы, не в состоянии сопротивляться искусству, исходящему от образа Шолпан, простой аульной казашки, далекой от мировых проблем, духовных изысков, с одной стороны, но вдруг предстающей в лике кокетливо нежной, обаятельной и непостижимой — с другой. Шолпан, озабоченная стремлением воспроизвести на свет ребенка (!) несправедливым путем и укрепить тем самым узы брака своего, преображается вдруг в загадку, манящую лучшие умы интеллектуалов наших, прочно приковывая их внимание к себе, своему облику. Не удивительно поэтому, что за последнее десятилетие в казахстанской науке сложился целый пласт научных изысканий, «препарирующих» этот рассказ, скажем так, вдоль и поперек. Ученые пытаются постичь магию феномена рассказа, образа Шолпан, используя самые различные методики анализа. Примечательным же в этом процессе является то, что даже самый беспристрастный аналитизм оказывается

в конечном итоге не лишен эмоциональной окраски. Никто из исследователей не в состоянии скрыть, вопреки воле, своего отношения к магжановской героине. И этот субъективизм направляет их мысль, движет их поисками, умозаключениями и проявляется он зачастую в форме сострадания к Шолпан, желания понять и оправдать ее, хотя, конечно, имеют место и исключения. Поэтому нам представляется интересным рассмотреть наиболее репрезентативные рецепции этого рассказа.

Вначале отметим «женский» взгляд, представленный суждениями А. Исмаковой и А. Ишановой. В монографии «Казахская художественная проза: поэтика, жанр, стиль» (1998) А. Исмакова подвергла основательному анализу рассказ с точки зрения двух актуальных проблем литературоведения — проблем стиля и психологизма. Дефинируя рассказ как образец метафорической прозы, где с очевидностью проступает несоответствие фабулы и сюжета, обусловленное «мощью психологического движения сюжета», она акцентирует внимание на парадоксальном развитии судьбы героини, поддающейся объяснению в ракурсе экзистенциальном. Именно это свойство рассказа позволило поднять поэту образ героини над всеми возможными инсинуациями, что лишили бы его той смысловой сгущенности и притягательности, психологического своеобразия, каковыми он обладает на самом деле. Образ Шолпан — воплощение пронзительной жизненной правды, «самого сущностного в этой жизни», «человеческого», что составляет природу человеческой экзистенции. И вслед за этим, естественно, возникает вопрос: имеет ли право человек, горстка людей выносить приговор себе подобным, если они, эти последние, порой оступаются, проявлять ту степень жестокости, за которой неизбежным образом вырастает жуткий оскал смерти? А. Исмакова утверждает, что «М. Жумабаев объявляет жизнь самой высшей ценностью... Писатель не оправдывает героиню, но он знает одно: никто не имеет права лишать человека жизни, ибо она дарована не людьми, а свыше» (45, 181).

Благодаря образу Шолпан и, быть может, не совсем изощренной, но весьма ощутимой вибрации сюжетного движения, автор, по мысли А. Исмаковой, обнажает экзистенциальную проблематику, в контексте которой актуализируются душевный мир персонажа, его внутренняя организация, кризис мыслей и чувств, коими он бывает нередко охвачен, такие понятия, как любовь, духовное единение, предательство, грех, прощение и т.д. М. Жу-

мабаев сумел выстроить повествование таким образом, что все эти вопросы обретают поистине высокий смысл, и оттого, по мере разворота сюжета теряя привкус банальности, рассказ поднимается к планке художественного шедевра.

С иной позиции, в контексте проблемы лудизма — литературной игры рассматривает образ Шолпан исследователь А. Ишанова. Два типа литературной игры — прагма-игра и игра-мимикрия — получают в рассказе свое наивысшее выражение, считает ученый. И в том убеждает осуществленный ею анализ таких движущих координат повествования, как время-пространство и мотив превращений героини. Своеобразие хронотопа и метаморфозы, происходящие с героиней в пределах этого хронотопа, органичны для литературной игры и позволяют как нельзя более ясно и глубоко раскрыть существо образа Шолпан, одновременно указуя на такой довольно весомый аспект проблемы, как «взаимосвязь героини с Богом-Тенгри».

Символичны деяния героини: пытаясь наиболее оптимально и комфортно устроить свою судьбу, сохранить любовь мужа и в угоду ему, Шолпан проходит ряд превращений, хотя при этом надо напомнить, что муж не был посвящен ею в тайнство этих превращений: вначале она предстает как *влюбленная* в мужа женщина и отсюда погруженная во тьму «эго-любви», затем она по наитию своей души становится *женщиной-богомолкой*, но осознание бесплодности данного прагматизма преобразует ее в «неистовую *любовницу* мужа», обнаружение же истинной причины бесплодия направляет ее к порогу греховному, делая ее *грешной изменницей*. И только после всех этих метаморфоз, познав сполна горечь страданий, «растерзанная» и «заклейменная» она обретает в финале рассказа статус *женщины-матери*, «баюкающей на пороге смерти свое дитя». И все вехи ее превращений оттеняются особыми состояниями циклического времени-пространства, отмечает А. Ишанова.

Сама того не осознавая, Шолпан затеяла неравную борьбу — с судьбой, людьми, Богом — вот квинтэссенция, сокрытая в трагизме изображаемой ситуации. И в этой ситуации поражение Шолпан неизбежно. Но ее оправдывает тот факт, что она вступила на путь «высокий и божественный» — путь, пусть «неправедной», но матери. «Женщина-мать — самое великое предназначение женщины, — убежденно заявляет А. Ишанова, — поэтому велик грех людей, посмевших разрушить божественный

промысел» (46, 1834). И тут мы улавливаем дух солидарности во взглядах двух исследовательниц, ведомых стремлением найти оправдывающую Шолпан аргументацию, единственно верную и никоим образом неопровержимую.

Обратимся же теперь к мужской точке зрения — какова природа Шолпан, адекватна ли она себе в восприятии мужчин-интеллектуалов? Одним из первых незаурядный аналитический подход к рассказу продемонстрировал профессор Т. Есембеков. Во главу своего исследования он выдвинул проблему драматизма как феномена, возникающего в результате несогласованности «романтизированной или идеализированной цели и ее рационального осуществления», столкновения романтизации и пошлости как постоянных «спутников» человеческого бытия. Романтизированный идеал в рассказе — воображаемое в сознании Шолпан представление о непрекращающемся счастье в семейной жизни, мечта — «жажда к предельным ориентирам и полноте счастья». Всем существом своим героиня устремлена к материализации этого романтизированного идеала, но, к сожалению, констатирует ученый, «полнота не только благо, но может и погубить. Слепое стремление к ней трагично. Фатальное движение Шолпан к пределу исходит из ее неведения относительно тайного состояния мира, она не помышляет о законах, которым стихийно подчинена и в которых заложена неизбежность ее короткого счастья и трагической смерти — жесточайшей платы за бездумное стремление к полноте. И особенно если туда рвется «самость», которая способна выйти вовне, в суету и путаницу вещей, катаклизм идей» (47, 44—45).

По-мужски строго оценивает исследователь Шолпан, пронизательному взору его доступна система мотиваций, побудившая героиню к свершению поступка, идущего вразрез с установленной моралью, целесообразностью, наконец, знанием заведомым о наказуемости этого деяния. Шолпан — жертва собственной рефлексивной манипуляции, отвергающей стихийно, спонтанно все попытки к разумному диалогу. Страсть к закрытым для других лиц рефлексиям, умоизмышлениям, отсутствие речевого оппонента, который мог вступить с ней в полемику, посеять семена сомнения в ее суждения и решения и тем самым укрепить в ней инстинкт самосохранения и предотвратить падение, все более углубляющийся разрыв между духом и телом — ведут Шолпан к той драме, негативная сила которой тождественна, несмотря ни на что, эффекту «непредвиденности результата».

Раскрывая онтологическую сущность драматизма рассказа, исследователь в своей интерпретации апеллирует и к факту детерминированности изображаемой коллизии социально-политической обстановкой, царившей в ту пору, глубинным пониманием поэтом несостоятельности декларируемой большевиками идеи построения новой жизни с ее интенцией непременно счастливой обустройства всего социума. Все маски Шолпан, придумав которые, она примеривает на себе: «любящей благотельницы, набожной женщины, искусной любовницы, легкомысленной особы, кающейся жены», все метаморфозы, вызванные к жизни наивной устремленностью героини продлить свое благополучие до бесконечности, достичь его полноты, переориентация на новые нравственные ценности, кои диктовала действительность, способствовали разрушению ее личности, неизбежному выходу ее «самости» — внутреннего эго — за пределы этических ограничений, что в конечном счете привело к трагическому финалу. И в этой связи представляется небезынтересным наблюдение исследователя о той мере художественной мощи рассказа, которая оказалась наделена способностью радикально трансформировать законы и принципы синэргетизма: в результате в неустойчивые превратились устойчивые или устоявшиеся на определенное время состояния, круто поменялся параметр порядка, лишился ориентира принцип подчинения... (47, 44). Тем самым процесс этот не замедлил явить ту высшую форму драматизма, которую лицезреет читатель в конце повествования.

Многосложный и тонкий аналитический охват проблематики рассказа осуществил также профессор А. Жаксылыков в статье «Многоголосие в структуре рассказа М. Жумабаева «Грехопадение Шолпан». Ученый сосредоточен на расшифровке истинного смысла эстетической логики, коими пронизаны контрастные превращения как среды, так и героев произведения, созданной автором «психологической модели», в границах которой раскрываются «текущность и многоликость человеческой психики, изображение сознания, состоящего как бы из многих дискретных и жестко обусловленных «я» (48, 87), создающих вкупе с другими звучащими в контексте рассказа голосами феномен многоголосия.

Пристальное внимание исследователя вызывает наличие усложняющего философию произведения «иррационального подсознательного фактора», специфика религиозного сознания ге-

роини, в черте которого борются «иррациональные и метафизические силы, дьявол и бог». Трагедия Шолпан заключается, быть может, в том роковом обстоятельстве, что она не проникнута искренней верой в Бога и потому далека от порывов к жертвенности, альтруизма. Напротив, все ее мысли и поступки обусловлены внутренним эгоцентризмом, обратить положение вещей таким образом, чтобы как можно дольше продлить беспечную счастливую жизнь, не дать ей угаснуть, «законсервировать» молодость, красоту, любовь. Легкомыслие по отношению к Богу, проявляемое героиней в моменты метаморфоз, стимулируется также внешними социальными обстоятельствами, большевистской политикой всеобщего отречения от Бога.

Специфика интенций Шолпан, поток ее сознания, психология мыслей и чувств, коими она обуреваема, отнюдь не характеризуют ее цельной, возвышенной, преданной Богу и готовой во имя любви на самопожертвование личностью. Напротив, то, что есть в ее понимании любовь, на деле — иллюзия любви, ее обратная сторона — «поверхностное ложное тяготение к чувственности и наслаждениям». И все доводы ее о правоте собственной позиции — «софистика», причем «софизм добротолубия идет не от сердца, а от лабиринта рассудка, подчиненного телу».

Чрезмерная жесткость сквозит в оценке исследователем Шолпан. Ею движет, полагает он, «сложная заматерелая диалектика лжи и истины», которая позволяет ей «защищать свое право на развлечения, комфорт в вариантах партнерских отношений то с Сарсембаем, то с Азимбаем, либо с обоими одновременно, и каждый раз, ложно мотивируя это любовью, она обращается за подмогой к богу». Не случайно героиня «все ниже опускается по кругам ада» и «не удивительно, что бог безмолвствует, а сатана ведет» (48, 89).

При определении специфики композиции рассказа исследователь дифференцирует круги судьбы Шолпан: первый из них — нежелание ребенка (мольба к богу об этом), временное счастье; второй план — мечты о ребенке (моления, аскетизм); третий — намерение зачать дитя от любовника (выбор партнера, муки от чувства греховности); четвертый — стремление сохранить и мужа, и любовника, ненависть к дитя (душевное раздвоение, безуспешная апелляция к богу); пятый — страшная расправа мужа, обряд очищения от скверны (восстановление связи с богом через умирание) (48, 89). Каждый круг судьбы Шолпан, действитель-

но, содержит метафизический элемент, словно неведомая иррациональная сила управляет ею, подталкивая к исполнению роли «принимавшей предначертанное», а именно трагический исход. Метаморфозы сознания Шолпан, страшный финал ее жизни, перенесенная ею несказанная степень страданий освобождают ее от хмари окружающей действительности, претерпевая физические муки, она восходит к просветлению, к открытию «мучительной истины, заключенной в имени Бога...».

Думается, прав исследователь, замечая, что «история грехопадения Шолпан это — литературный инвариант движения к Истине путем «деяния», имеющего глубокий парадигматический смысл,— совершение преступления и его искупление страданием и жертвенной кровью» (48, 91).

Неподдельно искренним восхищением мастерством известного казахского поэта отмечен рецептивный опыт К. Жанабаева, предложившего «по-модернистски» неожиданную и увлекательную трактовку содержания рассказа. Знаток тюркской мифологии, он увидел, прозрел в образах действующих лиц архетипические черты, мифологичность их сознания. Смело и талантливо моделирует исследователь астральный миф об умершем, «погасшем» Солнечном Быке и Богине — Утренней Звезде — Шолпан, где Солнечного Быка, Солнце замещает Сарсембай, а богиню любви и плодородия, Звезду — героиня рассказа Шолпан.

Широкой мифологической семантикой наделяет образы главных героев рассказа К. Жанабаев, глубинный символический подтекст усматривает он за эмпирической завесой повествования. Произошла непредвиденная коллизия в бездне мифа: сошла на нет состоятельность мужского начала, усилив катастрофичность дихотомии: мужское — женское, иссякла, погасла жизненная потенция Солнечного Быка — Сарсембая, однако успел-таки пробудить он «первородные, безумные, дерзновенные, прежде мирно спавшие природные силы уже не женщины, а богини, Звезды» (49, 56). Не сопротивляясь диктату мифолога, вознеслась к небесам Шолпан, обрела божественную суть, став символом цветущей жизни, символом любви, молодости и красоты. И вынуждена была она искать способ реализации своего предназначения и как прежде, в древности, когда общество лишалось мужской опоры и женщины взваливали на свои хрупкие плечи бремя ответственности за семью, род, племя, она положила-сь только на себя, избрав на место Сарсембая его младшего родственника

Азимбая, который, к сожалению, не смог достойно, по-мужски оберечь возлюбленную, оказавшись «псевдосолнцем».

К. Жанабаев уверенно смещает смысловые акценты рассказа и под его пером виновниками греха становятся мужчины: Сарсембай — мужское божество, не удовлетворившее надежд и притязаний женского божества, Азимбай — «псевдосолнце», трусливо покинувшее ее в самый тяжелый миг ее жизни. Суров к мужскому племени рассказа исследователь. «Сам Сарсембай подвел ее к трагедии,— убежден он,— Она стала сильнее их, выше их, чище, нравственной уж только потому, что — она их спасение: и Сарсембая, и Азимбая, и всего темного, бесовского мира. Она — традиция, которой так восхищается поэт. Разве не мог Сарсембай договориться с улепетывающим на задворки рассказа и истории Азимбаем о спасении чести семьи, рода? Разве не мог он, как в благодатные, древние времена собрать домашний совет? Разве и Азимбай не мог держать ответ перед Сарсембаем, старшим братом своим? Разве и он не мужчина? Нет, не видят они духовного спасения, пути своего» (49, 59). Аберрация мужского сознания катастрофична для общества и особенно для женщин, поэтому «спасительной силы Прекрасной Небесной Грешницы оказалось недостаточно: Звезду обратили в пыль»,— завершает свое слово исследователь.

Между тем хлестко, беспощадно клеймит виновников трагедии Шолпан и философ Нурлан Оспанулы. Нет, он не производит подробного анализа произведения, но актуализирует тему в фокусе современной проблематики мужского отношения к женщине, вернее, той части мужского населения, от которой зависит судьба общества, народа, страны. И, стало быть, женщины. Презрительно называя их «философастерами», «плоскозадыми клопами», а то и «добродушными мужланами духа», он обвиняет их в том, что они разрушили традиционное отношение и воспитание женщины, вложив им в голову дурманящую идею о эмансипации. А природа женщины такова, что «чем больше она женщина», тем сильнее, энергичнее она «обороняется руками и ногами от прав вообще...» (50, 73).

По мысли философа, истинное назначение женщины — рожать «сверкающих сыновей и сияющих дочерей», но уже в прошлые эпохи «традиционные философастеры» лишили ее этого свойства, не дав соединиться Карлыге (героине из эпоса «Кобланды батыр») с любимым, ради спасения которого она обрек-

ла на смерть отца и брата. Но так были воспитаны тогда дочери казахов, душой и телом они были преданы суженому... И тем не менее уже тогда не удосужилась Карлыга понимания мужчин и подверглась неизбежному: была «выставлена за дверь...» Что же говорить при таком раскладе дел о Шолпан! Н. Оспанулы уверен, что «Магжан угадал, где зарождается метафизическая эмансипация, вырождается казахская женщина — феминизирующиеся мужланы маскулинизировали женщину», лишили ее великой надежды — иметь «сверкающих сыновей и сияющих дочерей»...

И впрямь, возможно ли такое чудо, чтобы от современных, окончательно «феминизированных» мужчин рождались сыновья-герои, дочери-звезды, мужчин, которые ныне озабочены не высокими помыслами, а тривиальным (для них, очевидно, сокровенным!) желанием обзавестись «парой-тройкой самок» как показателя их материального и физического благополучия!

Таким образом, мы завершили обзор наиболее интересных рецепций рассказа Магжана Жумабаева «Грехопадение Шолпан». И убедились в очередной раз в том, что подлинный художественный шедевр поистине есть стимул к длительным, глубоким, порой извилистым и непредсказуемым, но неисчерпаемым размышлениям о смысле и естестве самого сокровенного и сакрального в человеческом бытии — ценности жизни на земле и места женщины в ней.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэзия Магжана Жумабаева многогранна и широкомасштабна, она требует пристального, вдумчивого взгляда, глубокого знания литературы, истории, географии, философии, вопросов религии, наконец, поэзии, поэзии не только казахской, но и восточной и западной — мировой, ибо она постоянно отсылает читателей к названным областям наук, к различным сферам искусства и литературы. Не зная, например, основ ислама или христианства, не зная миф или историю, невозможно постичь идейную установку, глубину сути того или иного цикла, скажем, цикла «Туркестан», не зная специфики символизма, невозможно понять поэтические постулаты цикла «Огонь». Стихи Магжана при чтении и освоении их требуют постоянной напряженной работы мысли, они притягивают как гуманистической направленностью помыслов поэта, так и удивительной образностью слова, виртуозным владением им, ибо ни один стих в контексте не диссонирует, не звучит фальшивой нотой, не вызывает сожаления при встрече и соприкосновении с ним. Напротив, в душе рождается и живет желание как можно дольше продлить счастливое мгновение ощущения открытия.

Поэзия Магжана, как мы уже отмечали, чрезвычайно объемна и в силу этого не позволяет относиться к себе бездумно, легковесно, без должной внутренней отдачи. Среди большого числа проблем в его творчестве мы выделили и рассмотрели всего лишь небольшую часть и прежде всего его символистскую поэтику. Мы установили имена ряда символистов, имевших определенное влияние на становление Магжана как поэтической личности, и выделили имя русского поэта Александра Блока, который, несомненно, оказал громадное благотворное воздействие на поэта. Мономиф о Прекрасной Даме русского поэта, нашедший свое отражение и в стихотворении Магжана «Александр Блок», раскрыл в какой-то степени воззренческие аспекты Блока и близкие Магжану, и одновременно несовпадающие с его мировидением. Магжан принимал поиски русским поэтом совершенных форм красоты земной, но отвергал чрезмерную абстракцию, которой пронизан цикл «Стихов о Прекрасной Даме». В целом же, на наш взгляд, существуют все предпосылки, способствующие постановке и актуализации проблемы «Блок и Магжан».

Нами установлена система идей и образов, с помощью которых поэт отразил свое мироощущение в плоскости символизма, — это образы Гульсум, Огня и Солнца, других астральных тел в «огненном» цикле, образы пути-дороги — в стихах о природе, не чужд был поэт и восточной поэзии, используя традиции которой воплотил неподражаемый образ Абая-ата. В контексте символистских произведений Магжан создал новые жанровые образования в казахской поэзии, такие, как триада и диада, организованные согласно принципам символистского мифомышления. Триада «Огня» и «Солнца» отображает магжановскую модель трехэтапного развития мира, триадичного способа его формирования, при этом им затрагиваются и поэтически воплощаются кардинальные и универсальные по своей сути проблемы эпохи — проблема «Восток и Запад» и проблема поэтического искусства, предназначения поэта и его поэзии, выражаемые посредством образов поэта-«огненосца» и Пророка — Пайгамбара. В диаде доминирующей идеей становится идея пути-дороги человеческой, вырастающей за рамки конкретно-единичного восприятия и интерпретирования и облекающейся затем в широко обобщенные символические формы.

Претерпевая сложный путь развития: от формульного употребления до грандиозного обобщения, символ преобразуется в яркую художественную величину — константу, занимающую одно из главенствующих мест в поэтической системе Магжана.

Но главная суть символистского творчества поэта заключается в создании им в казахской поэзии феномена неомифа, отвечающего основным параметрам этого рода произведений. Неомифологическое сознание в своем существе интегрирует миф и современность, при этом, как и предполагается в неомифе, миф залегает в глубине произведения, онтологизируя и глубинно семантизируя современность (или историю) как основополагающую «картину мира».

ЛИТЕРАТУРА

1. Жұмабаев Мағжан. Шығармалар. 3 томдық. 1 т.— А., 1995.
2. Жумабаев Мағжан. Пророк. Стихи и поэмы. Пер. с каз.— Алматы, 2002.— 400 с.
3. Иванов Вяч. Вс. Звездная вспышка. В кн.: Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии.— М., 1990.
4. Муқанов С. Собрание сочинений в 16-ти томах. Т. 10. с. 462—463.
5. Сатаев Амантай. Мағжан и Мандельштам // Аманат, 2007, № 3, с. 196—204.
6. История казахской литературы. В 3-х томах. Т. 3.— Алма-Ата, 1971, с. 44—45.
7. Ысқақов Д. Мағжанды қапаса қамаған сын. // Жұлдыз, 1993, № 3.
8. Ауэзов М. Люблю Мағжана.— В кн.: Жұмабаев Мағжан. Шығармалар.— Алматы, 1996.— 2—3 т.
9. Досжанов Дүкенбай. Алаң.— Алматы, 1993.— 228 б.
10. Аймауытов Жүсіпбек. Мағжанның ақындығы туралы // Жұмабаев М. Шығармалар 3 томдық. 3 т.— Алматы, 1995.
11. Иванов Вяч. Вс. Темы и стили Востока в поэзии Запада.— В кн.: Восточные мотивы.— М., 1985.
12. Достоевский Ф. Пушкин. Очерк. // Литература в школе. 1993.— № 2.
13. Рустемов Л. З. Казахско-русский толковый словарь арабо-иранских заимствованных слов.— А., 1989.
14. Абай. Шығармаларының екі томдық толық жинағы. Өлеңдер мен аудармалар. 1 т.— Алматы, 1995.
15. Очерки истории казахской советской литературы.— Алма-Ата, 1960.— с. 36.
16. Базарбаев М. Воскрешение мастера. Жизнь и творчество М. Жумабаева // Советская тюркология. 1990.— № 3.
17. Ермилова В. В. Теория и образный мир русского символизма.— М., 1988.
18. Венгров Н. Путь Александра Блока.— М., 1963.
19. Сугай Л. «...И блещущие чертит арабески» — В кн.: Белый А. Символизм как миропонимание.— М., 1994.
20. Иванов Вяч. Родное и вселенское.— М., 1994.
21. Бахтин М. Эстетика словесного творчества.— М., 1975.
22. Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы.— М., 1976.

23. Лосский Н. О. История русской философии.— М., 1991.
24. Белый А. Символизм как миропонимание.— М., 1994.
25. Степанов Д. С. В трехмерном пространстве языка.— М., 1985.
26. Аверинцев С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы, 1975.— № 8.
27. Колобаева Л. А. Русский символизм.— М., 2000.
28. Бертельс А. Низами.— В кн.: Низами. Пять поэм.— М., 1988.
29. Григорьян К. Н. Верлен и русский символизм // Русская литература, 1971.— № 1.
30. Бодлер Ш. Цветы зла.— М., 1994.
31. Воронова О. Е. Мифопоэтизм в художественной системе Фета // Филологические науки, 1995.— № 3.
32. Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии.— А., 1993.
33. Садвакасов Смагул. Киргизская литература // Простор, 1993, № 11.
34. Корецкая И. В. О «солнечном» цикле Вячеслава Иванова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 37. 1978. № 8.
35. Шах Идрис. Суфизм.— М., 1994.
36. Шакарим. Сады подснежников.— В кн.: Записки Забытого.— Алма-Аты, 1992.
37. Күлеев Бернияз. Тандамалы шығармалары.— Алматы: Ғылым, 2000.— 284 б.
38. Бетя Дейвид. Изгнание как уход в кокон: образ бабочки у Набокова и Бродского // Русская литература. 1991, № 3.
39. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская литература XX века. Блоковский сборник.— Тарту: ТГУ, 1979.
40. Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы.— Л., 1974.
41. Молодяков Э. С. Концепция двух Востоков и русская литература Серебряного века // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1990. Т. 49, № 6.
42. Соловьев В. С. Сочинения в 2-х томах. Т. 2.— М., 1990.
43. Иванов В. В. Темы и стили Востока в поэзии Запада // Восточные мотивы.— М., 1985.
44. Лившиц Бенедикт. Полутораглазый стрелец.— М., 1991.
45. Исмакова А. С. Казахская художественная проза: поэтика, жанр, стиль.— Алматы, 1998.

46. Ишанова А. Своеобразие литературных типов игры в казахской прозе 20-х годов // Простор, 2004, сентябрь.
47. Есембеков Т. У. Драматизм и казахская проза.— Алматы, 1997.
48. Жаксылыков А. Ж. Многоголосие в структуре рассказа М. Жумабаева «Грехопадение Шолпан» // Евразия, 2003, № 4.
49. Жанабаев К. Сказ об умершем Солнечном Быке и Прекрасной Небесной Грешнице // Евразия, 2002, № 2.
50. Оспанулы Н. Белоснежная Карлыга // Тамыр, 2004, № 1 (11).
51. Анненский Иннокентий. Книга отражений.— М., 1979.
52. Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики.— М., 1968.
53. Блок А. О назначении поэта.— В кн.: Блок А. Лирика. Театр.— М., 1981.
54. Букейханов А. Абай (Ибрагим) Кунанбаев. Некролог // Абай, 1992. № 2, с. 25.
55. Галанов Б. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь.— М., 1974.
56. Долгополов Л. К. Александр Блок.— Л., 1980.
57. Жирмунский В. М. Теория стиха.— Л., 1975.
58. Карлейль Томас. Теперь и прежде.— М., 1994.
59. Корецкая И. В. О «солнечном» цикле Вячеслава Иванова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 37. 1978. № 8.
60. Крохина Н. Мифопоэтизм А. Блока в контексте символистского мифомышления // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1996. № 6.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово.....	3
Жизнь в борьбе.....	6
Западно-восточный синтез в поэзии Магжана Жумабаева.....	23
«Золотой Хаким» — Абай-ата.....	26
Магжан и символизм.....	34
Образ Прекрасной Дамы в поэтическом восприятии Магжана (к постановке проблемы: Блок и Магжан).....	45
К поэтике любовной лирики Магжана.....	58
Семантика «огненного» цикла.....	70
Триада «Огня».....	86
1. «Огонь» — «От».....	89
2. «Пророк» — «Пайғамбар».....	98
3. «Восток» — «Күншығыс».....	106
Природа в лирике Магжана.....	113
Современные рецепции рассказа «Грехопадение Шолпан».....	140
Заключение.....	150
Литература.....	152

Жетписбаева Бигуль Адамовна

ОБРАЗНЫЕ МИРЫ МАГЖАНА ЖУМАБАЕВА

*Генеральный директор ТОО «Нур-пресс»
Н. Н. Жансеитов*

*Технический редактор: Омаркожаева Г. К.
Компьютерная верстка: Сляднева А. А.
Корректор: Жаппар К. З.
Дизайн: Савельев А. О.*

Подписано в печать 17.03.2008 г.
Формат 60×90. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 9,75. Тираж 500 экз. Заказ № 27.

Издательство ТОО «Нур-пресс»
050057, г. Алматы, ул. М. Озтюрка, д. 12.
Тел./факс: (727) 2747-833, 2742-650.
E-mail: law-literature2006@rambler.ru

Отпечатано в типографии
ТОО «Нур-пресс»

1150 1/2

ЦЕНА

1013T



00046550

10137

1160

