

Жарылғапов Ж.Ж. Такиров С.У. Жақулаев Ә.М.

ҚАЗАҚ ПРОЗАСЫ: МОДЕРНИЗМ ЖӘНЕ ПОСТМОДЕРНИЗМ

Монография

Репозиторий КАРГУ

Қарағанды 2015

МАЗМҰНЫ

Кіріспе.....	3
1 Әдебиеттегі модернизм эстетикасы.....	6
1.1 Модернизмнің эстетикалық алғышарттары.....	6
1.2 Модернистік ағымдар.....	18
2 Постмодернизм тарихы мен теориясы.....	43
2.1 Постмодернизм тарихы.....	43
2.2 Постмодернизм теориясы.....	59
3 Қазақ прозасындағы модернизм және постмодернизм.....	85
3.1 Қазақтың модернистік прозасы.....	85
3.2 Постмодернизм – қазақ прозасының жаңа дәуірі.....	105
Қорытынды.....	146
Пайдаланылған әдебиеттер тізімі.....	149
Қосымша А.....	154
Қосымша Б.....	165

Аннотация

Монографияда жаһандық әдебиеттегі ортақ бағыттар мен ағымдардың ұлттық әдебиетіміздегі орнын саралап, қазақ әдебиеті мен әлемдік әдеби үдерістердің байланысы зерделенеді. Қазіргі өнер мен мәдениетте, философияда, әдебиетте және т.б. ғылым салаларында ең көп талқыланатын өзекті мәселенің бірі - модернизм мен постмодернизм құбылысы. Қазақ әдебиеті де бүкіл әлемдік әдебиеттің бір бөлшегі. Сондықтан да еңбекте модернизм мен постмодернизмнің қазіргі қазақ әдебиетіне тигізген әсері жан-жақты сөз етіледі.

Монография студенттер мен магистранттарға, ғылыми бағытта ізденушілерге, оқытушыларға және көпшілік қауымға арналған.

КІРІСПЕ

Қазақ әдебиеті де әлемдік әдебиеттің бір бөлшегі. Адамзаттың мәдени-әдеби дамуындағы ортақ заңдылықтар мен поэтикалық тұтастықтар біздің ұлтымыздың әдебиетінде де көрінбеуі мүмкін емес. Біршама жетілген әрі даму үстіндегі ұлттық әдебиеттану ғылымының алдында тұрған іргелі міндеттердің бірі – ендігі жерде қазақ әдебиетін жаһандық әдебиеттегі біртұтастықтың негізінде, адамзаттың көркемдік даму жолындағы жалпыға бірдей заңдылықтар аясында да қарастыра отырып, ұлт әдебиетінің өзіндік сипаттары мен жетістік-кемшіліктерін анықтау. Әдебиеттегі ортақ бағыттар мен ағымдарды, көркемдік әдістерді тарихи-салыстырмалы түрде, жалпы әдебиеттану негізінде саралай отырып, қазақ әдебиеті мен әлемдік әдеби үдерістегі параллелизмдерді таныта аламыз.

Бүгінгі күнге дейін қазақ әдебиеттану ғылымы басшылыққа алып келген әдеби ағымдар теориясына арналған еңбектер негізінен Еуропа елдерінің әдебиеті бойынша жасалғанын үнемі қаперден шығармауымыз керек. Кеңестік дәуірдегі аталған әдеби категориялар төңірегінде өрістеген теориялық ой-пікір Франция, Италия, Германия, Испания, Ұлыбритания, Ресей елдеріндегі көркемдік дамудың мысалдарына әсіре жүгініп отырды. Өйткені бұл елдердің әдебиет тарихындағы ортақ сипаттар анағұрлым анық бедерленіп отырғанын. Бұл елдерде пайда болған бағыттар мен ағымдардың классикалық түрлері бар да, олардың басқа елдердің әдебиетіне таралған аналогтары немесе ұқсас құбылыстары бар. Сондықтан да әлем әдебиетіндегі белгілі бағыттар мен ағымдардың бәрін ұлттық әдебиетімізден таза күйінде кездестіреміз деу қателік болып шығар еді. Біз адамзаттың көркемдік дамуы мен ұлттық әдебиет арасындағы байқалмай қалмайтын ортақ сипаттарды әдеби дамудың жалпы заңдылықтарына жатқызғанымызбен, ұлт тарихындағы, қоғамдық санадағы ерекшеліктерді, әдеби-мәдени дәстүр өзгешеліктерін үнемі естен шығармағанымыз игі.

Қазіргі қазақ әдебиетіндегі модернистік ағымдар өзіне дейінгі шығармашылықтағы философиялық негіздер мен көркемдік-эстетикалық принциптерді қайта қарау негізінде туып отырды. Көркем әдебиет ендігі кезде адам болмысына деген жаңа көзқарастарға негізделіп, жеке адамның аңсарына, оны рухани-психологиялық феномен биігінен көруге, адамның ақиқат құбылыстармен қатынасын жаңа философиялық критерийлер арқылы бажайлауға ден қойды. Қазіргі таңдағы осындайлық жаңа ізденістер әлі күнге дейін ауқымды қарастырылмауы, бір жүйеге түсіріліп зерттелмеуі монографияның маңыздылығын танытады.

Шешілмей жатқан күрделі мәселенің бірі – қазақ әдебиетіндегі постмодернизм жайы. Қазақ әдебиетінде постмодернизм бар ма? – деген сауалға әр түрлі жауаптар беріліп жүр. Ол пікірлерде бірізділік байқалмайды. Бұл мәселені ауқымды түрде әрі тереңдей қарастыру осы монографияның еншісі деп білеміз. Жалпы, постмодернизм 1970-80 жылдары негізінен Батыс елдерінің мәдени-рухани өміріне қатысты айтылатын. Постмодернизмнің кешегі кеңестік елдер әдебиетіне байланысты сөз бола бастауы 1990

жылдардың еншісіне тиеді. Бірақ постмодернизмнің тұжырымдамасы толық аяқталып, анықтамасы қалыптасып біткен деуге негіздер әлі жоқ. Бұл ұғымға ой жүгіртпес бұрын алдымен «постмодерн» ұғымына тоқталып өту керек. XX ғасыр аяғында жиі қолданысқа енгізіле бастаған постмодерн «модерннен» кейінгі, «қазіргі» деген мағынаны білдіретіні түсінікті. Ендеше «жаңадан» («модерннен») «кейінгі жаңаны» қалай түсіну керек? Қалай ажырату керек?

Басқа елдер әдебиетінде XX ғасыр соңында модернизмнен кейін постмодерндік ахуал қалыптасып, постмодернистік ағымдардың пайда болуына әкелсе, жаһандық әдеби қозғалыстың бөлшегі болып табылатын қазақ әдебиеті ол үдерістен сырт тұрды ма? Әлде дәстүрлі танымдар инерциясының күші постмодернистік эстетиканың өрістеуіне мүмкіндік бермеді ме?

Ұлттық әдебиеттануда қазақ прозасындағы постмодернизмнің тұрақты орын теуіп ағымдық мән иелене бастауын XX ғасыр соңы және XXI ғасыр басында туған шығармалармен тығыз байланыстырылып жүр. Атап айтқанда, Р.Мұқанова, А.Жақсылықов, А.Алтай, Д.Амантай, А.Ихсанов сынды жазушылардың шығармаларында жаңа поэтикалық өлшемдер анықталды.

Бұдан шығатын қорытынды – әлемдік көркем ой дамуының соңғы кезеңінде пайда болған мәдени-эстетикалық, танымдық құбылыстардан қазақ әдебиеті мүлдем сырт тұрмауы себепті, үлкен мән иелене алмаса да модернизммен қатар постмодернистік құбылыстар да ұлттық прозамызда орын тебе бастады. Әлемдік рухани-мәдени үдеріс қалыптастырған құндылықтарға ортақтасу арқылы ұлттық әдебиеттен модернизмді постмодернистік поэтикамен ұштастыра бастаушылық ұмтылыстарды танимыз. Әрине, қазақ прозасындағы постмодернизм дәстүрлі поэтикалық құрылымдарды ығыстырып шығарған аса қуатты ағымға айналып үлгерген жоқ. Алайда ол құбылыстың бар екенін, рухани ықпалын үдете беруі мүмкін екенін жоққа шығаруға болмайды. Қазақ әдебиетіндегі постмодернистік ағымдардың табиғаты мен оның ұлттық рухани кеңістігіміздегі орны – өз зерттеушісін күтіп тұрған, жан-жақты тексерілуі тиіс іргелі мәселе болып отыр.

Зерттеу еңбектің негізгі мақсаты біріншіден, қазіргі қазақ әдебиетінің даму жолындағы, идеялық-эстетикалық жаңалық сипаттарын талдау. Екіншіден, тәуелсіздік жылдарындағы ұлттық әдебиеттің эстетикалық құрылымы мен жанрлық жүйелеріне шешуші өзгерістер келгенін дәлелдеу. Үшіншіден, қазіргі қазақ әдебиетінің жалпы поэтикалық мәселелерін әлемдік әдебиет контекстінде қарау. Төртіншіден, Тәуелсіздік алған кезеңнен бастап қазақ әдебиетін зерттеу мен оқытудың ғылыми-әдіснамалық бағыттары туралы ұсыныстар жасау.

Жоғарыдағы мақсатты жүзеге асыру үшін ғылыми еңбекте төмендегідей міндеттер қойылады:

- әлемдік әдебиетте бой көрсеткен әдеби ағымдар мен қазіргі қазақ әдебиетіндегі ағымдар арасындағы желіліліктер мен ықпалдастықтар сынды әдеби заңдылықтар аясын қарастыру;

- модернистік ағымдардың ықпалына орай социалистік реализм негіздерінің әлсіреу логикасын жан-жақты байыптау;

- модернистік эстетиканың типологиялық сипатына ғылыми талдаулар жүргізу;

- экзистенциализм, неомифологизм ағымдарының белгі-сипаттары қазақ прозасында да өзіндік орын алып, ұлттық әдебиет тарихында реализмді қалыптастырушы құбылыс ретінде жаңа тұрпатты қаһармандарды әкелгенін дәлелдеу;

- әдебиеттің мүлде жаңа сорапқа түсуі арқасында әлемдік әдеби үрдістерге қаншалықты үн қоса алғандығын анықтау;

- қазіргі қазақ әдебиетіндегі модернист-қаламгерлердің шығармаларына әдеби-теориялық талдаулар жасау;

- Тәуелсіздік жылдарында қағамдық-саяси жаңғыртулардың қазақ әдебиетіне жаңа философиялық концепциялар, тың эстетикалық парадигмалар туғызуға қалайша серпін бергенін ауқымды түрде көрсету;

- постмодернистік әдебиеттің негізгі тәсілдері болып табылатын интертекст, реминисценция, аллюзия көріністерін ұлттық әдебиеттің мысалдары арқылы талдау;

- қазіргі қазақ поэзиясындағы сюрреализм мен импрессионизм көріністеріне әдеби-теориялық тұрғыдан баға беру;

- қазіргі қазақ прозасындағы экзистенциализм мен экспрессионизм эстетикасына тән белгілерді жазушылардың күрделі дүниетанымдық, көркемдік ізденістерімен байланыстыра отырып жан-жақты қарастыру;

- қазіргі қазақ әдебиетіндегі жаңа парадигманың бірі - миф пен мифологиялық реминисценциялардың ролін айқындау;

- дәстүрлі этномәдени құндылықтардың қазіргі дәуір әдебиетінде қандай өзгерістерге ұшырағанын саралау.

Қазіргі қазақ әдебиетінің идеялық-эстетикалық жаңа парадигмаларын зерттеуде жалпы білімдік және әдебиеттану ғылымының жаңа әдіснамалық концепциясына сәйкес әдістер негізге алынды. Бұл зерттеуде тарихи-салыстырмалы, салыстырмалы-типологиялық, объективті-аналитикалық әдістер қолданылмақ.

Монографияда ұсынылған тұжырымдар, қорытындыларды жоғарғы оқу орындарындағы әдебиет тарихы, әдебиет теориясы пәндерінен өткізілетін жалпы курстарда, қазақ прозасының поэтикасына байланысты жүргізілетін арнаулы курстарда, семинар сабақтарында, сондай-ақ әдебиет теориясын, тарихын зерттеуде пайдалануға болады. Еңбек қазақ әдебиетін зерттеу мен оқытудың ғылыми-әдіснамалық және оқу-әдістемелік бағдарын түбегейлі, жанаша қарастыру ниетінен туып отыр .

1 Әдебиеттегі модернизм эстетикасы

1.1 Модернизмнің эстетикалық алғышарттары

Сөз өнері – үнемі даму үстінде болатын әдеби құбылыс. Қайсыбір елдің әдебиетін алып қарасаңыз да әлімдік үрдістен шет қалып, ұлттық әдеби шеңберде дамып, жетілгенін көрмейсіз. Ұлттық әдебиетімізді әлемдік үдерістен бөліп қарай алмаймыз. Өйткені, қазақ әдебиеті де бүкіләлемдік әдебиеттің бір бөлшегі. Демек, дүниежүзілік әдеби үрдістен сырт тұра алмайтынымыз белгілі жайт. Жаһандық әдебиеттегі ортақ бағыттар мен ағымдардың ұлттық әдебиетіміздегі орнын саралап, қазақ әдебиеті мен әлемдік әдеби үдерістердің байланысын анықтау – әдебиеттанушылардың зерттеуіндегі өзекті мәселелер.

Қазіргі өнер мен мәдениетте, философияда, әдебиетте және т.б. ғылым салаларында ең көп талқыланатын өзекті мәселенің бірі - постмодернизм құбылысы. Жалпы постмодернизм ұғымына бармас бұрын модернизм түсінігіне тоқтала кеткен дұрыс.

Философияда, әдебиетте модернизмнің туу кезеңі туралы пікірлер әр түрлі. Еуропаның қоғамдық ғылымдарында әсіресе философияда модернизмді Ф.Бекон, Р.Декарт, Дж.Локк есімдерімен тығыз байланыстырады. Ал, біздегі әдебиеттану ғылымында модернизмнің ХХ ғасырда пайда болғаны туралы айтылады. Мысалға белгілі әдебиеттанушы ғалым А.Ісімақова: «Модернизмнің туған жылы да белгілі – 1910, Вирджиния Вулфтың айтуы бойынша сол жылғы күз. Философтар модернизмнің басталуын Гегель, Кант, Вольтер, Декарт, Руссо, Паскаль еңбектерінен табуды ұсынады. Бірақ бұлар модерн деп атаған құбылыс көркемдік модернизмнен басқаша екені де түсінікті», – деген пікір білдіреді [1,62 б.]. Десек те модернизм тарихына азын-аулақ көз жүгіртсек, ол тек әдебиет емес, сондай-ақ кино, театр, музыка, скульптура, живопись, дизайн, сәулет өнеріне де тиесілі екенін көреміз.

Модернизм (итал. *modernismo*, лат. *modernus* – жаңа, қазіргі) – ХХ ғасыр басында рухани сана дағдарысы кезінде пайда болған философиялық-эстетикалық ағымдардың жиынтық атауы десек те бұл тұжырыммен келіспеуге де болады. Модернизмнің шыққан бұлақ көзі – Еуропа. Яғни, еуропалық мәдениеттің өнімі. «Еуропа мәдениеті қайдан шыққан?» деген сауалдың тууы – заңды құбылыс. Ол аспаннан түскен жоқ. Еуропа мәдениетінің басы – грек (юнан) һәм рим (рұм) мәдениеті. Грек-рим мәдениетінің кейбір ерекшеліктері мынадай болған:

1. Материализм танымын ұстану;
2. Комфортқа қатты құмарлық;
3. Денеге табыну (денені рухани өмірден жоғары қою. Сұлу дене – гректер үшін ең биік идеал болған);
4. Аста-төк дастархан, той-томалақ, сауық-сайранға құмарлық, мейрамшылдық (олардың кеңес кезіндегідей жыл он екі ай күнтізбесі мейрамға, мерекелі күндерге толы болған);

5. Трансцендентальді ақиқатты мойындамау (Ақыл, сана, танымнан тыс нәрселерді, мысалы: Құдайды ойлап бас қатырмау. Олар Құдайды бүтіндей жоқ демесе де Құдай туралы түсініктері тым күңгірт болған. Құдай дүниені жаратады, басқарады деген нәрселер ойларына келмеген. Әйтеуір адамнан сәл артықшылығы бар белсенді сана (Активный Разум), жаратушы іспеттес бірдеңе болады деп пайымдаған [2,37].

Бұл мәдениет рационализмге сүйенген һәм эклектикалық (күранды) болып келеді. Негізгі философиялық ұстанымдары – эпикуришілдік яғни, ішіп-жеп, ойнап-күліп, нәпсі қалауымен рахаттанып сибарит (жылы-жұмсақ, жайлы өмірді ұнататын тұлға) болып өмір сүру. Сондықтан да ертедегі батыс өмір сүруді той тойлау деп түсінген. Олардың негізгі қалаулары: алтын-күміс әшекейлер, қымбат бағалы заттар, сұлу әйелдер, қызылды-жасылды торқа киімдер, салтанатты астаулары бар моншалар, арақ-шарап ішу, аңға шығу, философиямен айналысу, театр һәм гладиаторлар ойынын тамашалау т.б. Грек һәм Рим империялары негізінен еңбекпен емес, өзге елдерді жаулап, басып алумен дамып отырған. Сондықтан олар өздерінің рахат өмірлерінің бірден-бір көзі ретінде әскери күшті өте жоғары бағалаған. Осы империялардың шатшадыман өмірінің қалай біткені тарихтан белгілі.

IV ғасырдан бастап император Константин кезінен (б.э. 306 ж.) Еуропа жеріне христиандық дін енді. Еуропа өзгеріске түсіп, ол біртұтас христиандық әлемге айналды. Батыс әлемі дінмен шөлі қанғанша сусындап үлгерген жоқ. Себебі христиандық дін мен жаратылыстану ғылымы қайшылыққа, артынан теке-тіреске түсті. Содан дінде обскурантизм (Обскурантизм – білімге, ғылымға қарсылық) пайда болды. Қайта өрлеу, қайта тірілу немесе қайта ояну дәуірі (эпоха возрождения, ренессанс) осы кезде тарих сахнасына шықты. Қайта ояну батыс үшін рационализмге қайта ояну болды. Сөйтіп дінсіз, құдайсыз өркениетке жол ашылды. Өйткені христиандық дін мен ғылымның теке-тіресінен батыстықтар ғылым дамуы үшін міндетті түрде дін жойылуы керек деген тарихи қате қағиданы дүниеге әкелді. Қайта ұйқыдан оянған еуропаның діні – гедонизм (рахатқа батып өмір сүру, бұл дағы сол эпикуризмнің өзі) болды.

Модернизмнің түрткісі – философия екендігі белгілі. Сол себепті еуропалықтар үшін бар өнердің түрткісі һәм ұйытқысы ол философия болды. Өйткені оларда дін өзінің қызметін шығыстағыдай атқарған жоқ. (В Европе преобладает философское стремление, в Азии религиозное. Дрэпер). Яғни, қоғамдағы жаңалықтарға дін түрткі яки ұйытқы бола алмады. Қайта өрлеу дәуірінің түрткісі – рационализм (ақылға қонымдылық) болса, модернизмнің түрткісі – иррационализм (ақылға қонымсыздық) екені белгілі. XV ғасырдан рационализмге қатты ден қойған Еуропа XIX ғасырдан бастап иррационализмге көшті.

Модернизм – өнер қайраткерлерінің әлемдік қақтығыстарға, адамзат дамуындағы дағдарыстарға деген көзқарастарын білдірді. Ең алдымен, «modern» сөзі «қазіргі (жаңа) кезең» деген мағынаны білдіреді. Оның екі мәндік мағынасы бар: біріншісі қазіргі кезең «қазіргі кезең талабына сай», екіншісі модернге, яғни модернизмге. Өз кезегінде «модерн» терминімен мәдени

құбылыстардың ауқымды тобы белгіленді. Тар мағынада, «модерн» ұғымы деп XIX ғ.-XX ғ. басындағы көркем-әдебиеттік қозғалыс түсінілді. Ал кең мағынада «модерн» ұғымы Жаңа заман (Modernity) деп аталған белгілі бір дәуірге сәйкес келген тарихи кезеңді айқындайды. Бұл дәуір Антикалық және Ортағасыр дәуірінен кейін келді. Осы екі дәуірдің жиынтығы «Pre-modernity» (предмодерн) деп аталады. Модерн тарихи дәуір ретінде модернизм деп аталған ерекше философиялық және ғылыми көзқараспен сипатталады. Өкілдері – Бэкон, Декарт, Ньютон, Гегель, Маркс және т.б. Бұл көзқарастың негізгі идеясы – адамның ақыл-ойының әлемді нақты объективті заңдылықтарға бағынатын, біртұтас жүйе деп қарастыру мүмкіндігіне деген сенім, сондай-ақ табиғат пен қоғамның негізгі заңдылықтарын табу тарихи прогреске әсер етіп қана қоймайды, сонымен бірге әлемді соған сәйкес қайта құруға мүмкіндік береді деген сенім. Осылайша, модернизм өзінің теориясында адам абсолюттік білімге жетеді және жүзеге асырады дегенді атап көрсетті. Осы жерде бұл қағида Жаңа Заманнан бұрын пайда болып, теориялық және практикалық қолданысқа толық енген деген факторды естен шығармауымыз қажет.

Постмодерн термині пайда болмас бұрын тарихи сахнада ең көп талқыланатын өзекті мәселе модерн еді. Бірақ ол «постмодернизмнен» мүлде басқа арнада қарастырылды. Модерн, біріншіден, эстетикалық модернизм тұрғызып және классицизм қабылдаған классицизм\модернизм (немесе классика\модерннің) қарама-қарсылық тұрғысынан қарастырылды. Классиктер «классиканың қазіргі заманғы мәдениеттің бастауы» деген концепцияны алға тартып, модернизмді көбіне «тарихтың көбігі», кеңестік лексикондағыдай «капитализмнің шірі бастаған сатысы» деп бағалайтын; ал модернизм болса, ол да өзінің ең «таза» сөйлемдерін қолданып, «классиканы» әбден біткен әрі керексіз заттардың «зираты» деп сынайтын. Алайда модернизмнің шығармашылық, революциялық, прогрессивті, болашаққа ұмтылған сипаттамаларын мақтан ететін. Ал қазіргі постмодернизм классика мен модерннің қарама-қарсылығын жалған, алдамшы жағдай ретінде қарастырады. Өйткені кез-келген ең батыл деген модернизм бара-бара классикаға айналып кетеді, сондықтан олардың «бітімсіз қарама-қарсылығы» дейтіндері бос әңгіме деген өз пайымдары бар.

Екіншіден, өнердің классикалық қағидаларын теріске шығарып келген жаңа көркемдік машықтарды модернизм көркемдік құбылысы ретінде қарастырды. Сондықтан модернизмнің туындауын XIX-XX ғғ. деп тарихи тұрғыда таңбалануы осыдан қалған. Көркем модернизм өз дәуірінің әлеуметтік және саяси мәселелерінен бас тартты деуге болмайды, керісінше, модернистік мектептер революциялық саяси қозғалыстарда да бой көрсетті, алайда олар болмысты өзгертудегі жетекші рөлді өнерге бергендіктен қиялшылдық басым болды.

Осы күнде постмодернизмнің пайда болуымен қатар модернизмге жақындап келу және оған баға беру мәселесі де түбегейлі түрде өзгерді. Егер ертерек кезеңдерде (1960-шы – 70-ші жж. басы) постмодернизм де көбіне, ең алдымен, көркем өнер, әдеби және архитектуралық машықтарымен байланысты болса (егер Х. Бертенске, И. Хассанға, Ч. Дженске ерсек), көп ұзамай ол

мәдениет пен қоғамның басқа да салаларына тарады. Модернизм постмодернизмді тек көркем өнердегі ағым ғана емес, белгілі бір (постмодернизмнің алдындағы) мәдениеттің, қоғамның ойлаушылдық және сезімдік машықтарын, ал кейінірек қоғамның дамуындағы жеке тарихи кезең ретінде көрсетті. Постмодернистер басты назарды өнерге аударып келсе де, олар өнердің қоғамдағы түбегейлі өзгерген мәртебесін, саясаттың эстетизациялануының және өнердің саясаттануының, «өнердің өмірге бет бұруын» (Бодриар), бұрындары «өнер» мен «өмірді», «мәдениет» пен «табиғатты», жасандылық пен табиғилықты бөліп келген шарттылықтардың бұзылуын зерттеді.

Модерн мен постмодерннің өзара қатынасы жайлы күрделі де дау-дамайлы мәселені таразыға салар бұрын «модерннің» не екенін (постмодерннің тұрғысынан) қарастыру керек, өйткені, модерннің күрделілігі мен қарама-қайшылығы «постмодерннен» кем түспейтіні белгілі. Брэдбери мен Макфарлейн модернді футуризм мен нигилизмнің, жаңашылдық пен ескішілдіктің, натурализм мен символизмнің және классицизмнің әдеттен тыс қоспасы деп бағалайды [3,46].

Модернизмге баға берудің және анықтаудың қиындығы зерттеушілердің осы терминге әртүрлі мағына беретіндіктерінде жатыр. Оны біресе өзіне тән әлеуметтік және мәдени институттары бар жаңа қоғамдық формация деп бағалайды, біресе оны етене құндылықтары, көріністері және нанымдары мен сенімдері бар мәдениет түрі деп көтермелейді; біресе сананы, ғылымды және білімді жоғары қоятын прогресстің, жаңашылдықтың, замануи және т.б. түсініктерін ту еткен түр деп түсінеді. «Мұндай екіұштылықта модернистидің айналасындағы теориялық дискурстардың соншалықты күрделі және жиі шатысқан түрде кездесетініне таңқалуға болмайды, әрі бұл жаһандану мен модернистидің қатынастарына баға беруді қиындата түсетіні сөзсіз» [4,34].

Модерн іштей көптеген «модернизмдерге» бөлшектеніп кетеді, ал олардың әрқайсысының өз тарихы, пайда болу шарттары және өзіне тән ерекшеліктері бар. Модернизмді (сондай-ақ постмодернизмді де) анықтаудың қиындығы бағзы философиялық ойды еске түсіреді: біз қайсыбір түсініктердің мән-жайын пайымдағанымызша, ол соншалықты түсініксіз әрі көмескілене түседі.

Негізінен алғанда модерн дәуірі тарихтың белгілі бір кезеңі ретінде феодализм дәуірінен немесе аграрлық қоғамнан бөлек. Ол (модерн) капитализммен жиі теңестірілуде, әйткенмен кейінгі немесе кемелденген капитализмде модерн капитализмнің жалғасы ма, жоқ әлде жаңа сатыға – посткапитализмге өтуді дәйектей ме деген сұрақтар да пайда болды. Мұндай көзқарас модернизмнің уақыттық «хронологиялық» ауқымын түбегейлі түрде өзгеруге мәжбүр етті. Басында оның пайда болуын ХІХ – ХХ ғасырларға, одан кейін индустриалдық төңкеріс дәуіріне (ХІХ ғ. ортасы), сонан соң Ағарту дәуіріне (ХVІІІ ғ.), кейінірек, Жаңа уақыттың басталуы мен капитализмнің туындау кезеңіне (ХVІІ ғ. басына) апарды, ал бұл күнде оның басталуын көбіне Қайта өрлеу дәуірімен байланыстыруда.

Модернге дейінге әлем өзін қозғалысы шамалы, тұрақты, ғасырдан мәңгілікке дейін орныққан ғаламдық тәртіп есебінде ұсынады. Онда, ғасырдан

ғасырға, ұрпақтан ұрпаққа, пәлендей ештеңе өзгере қоймайды. Қандай да бір өзгерістер әлеуметтік апат деп қабылданды, жаңашылдық неге апарып соғары белгісіз, қалыптасқан тәртіпті бұзатын қауіпті жағдай деп қарастырылды. Модернизм (капитализм), Маркс айтқандай, дүниенің бәрі қозғалысқа түседі, өзгермелі болады. Адамдар үйреншікті мекендерін тастап, тәуір тірлік іздеп кетеді. Бұл жаңалықтар адамдардың әлеуметтік және эмпирикалық тәжірибесін, сезімдері мен дүниетанымын түбегейлі түрде өзгеріске түсіреді. Көптеген зерттеушілер тілге тиек ететін Маршалл Берман анықтағандай «Модерн болу дегеніміз билікті, өсуді, біздің өзіміздің және әлемнің өзгерісін уағда ететін, қолда барымыздың бәрін қиратуға қауіп төндіретін қоршауда қалу деген сөз. Модерндік қоршаулар мен тәжірибелер жағрапия мен этникалықтың, тап пен ұлттың, дін мен идеологияның барлық шекараларын бұзып өтеді; бұл тұрғыда модернисті бүкіл адамзатты біріктіреді деп айтуға болады. Бірақ бұл оғаш бірігу, бөлінгендіктің бірлігі; ол бізді тұрақты дезинтеграция мен жаңаланудың, күресу мен қарама-қарсылықтың, екіұдайылық пен азаптың иіріміне тартып алады. Модерн болу дегеніміз ғаламның бір бөлігі болу деген сөз» [5].

Энтони Гидденс модернистің модернге дейінгі әлемнен басты өзгешелігін дәстүрдің қуатына, өткенмен байланысына, әлеуметтік тәртіпке негіздеген болатын; модернисті өткеннен қол үзуді өзінің конститутивті қағидасы ретінде қарастырады. Яғни, тұрақты түрде жаңару, өткеннен (көнеден) бас тарту. Өткеннен ажырау, алдыңғы қатарға уақыттың, бұрынғының және қазіргінің (сондай-ақ болашақтың) үздіксіз байланысындағы уақыт пен тарих мәселесін шығарады. Уақытты сезіну мен бұрынғының бірігуіндегі тарихи сезім өзгерді. Ең алдымен, бұл сезімді Гамлеттің ауызына «уақыттың жібі үзілді...» деген сөзді салып берген модернист Шекспир жеткізді.

Модернизмнің салыстырмалы түрдегі алты түрлі сатысы бар. Бірінші, гуманизм, урбанизм және перспективизмге акцент жасалған (XIV-XV ғғ.) ренессанстық модернизм; екінші, белсенді кәсіпкерлік, әлем мен мәдениеттің кәсіпкерленуіне және индивидуализмге акцент жасаған капиталистік модернизм; үшінші, ағартушылық модернизм немесе осы мәселені қарастырушы Хабермас айтқандай, сананы, ғылымды және білім беруді биік ұстаған «модернистік жоба»; төртінші, машинаны, техниканы және техникалық рационализмді ту еткен индустриалды-техникалық модернизм; бесінші, бекзаттық және бұқаралық мәдениеттерді ажыратып, тоқтаусыз тәжірибе жасаған эстетикалық модернизм; алтыншы, медиа қатынас-байланыстарға және жоғары технологияларға бет бұрған кейінгі немесе жоғарғы модернизмге ажыратуға болады. Соңғы саты модернизм мен постмодернизм айырмашылығының, тепе-теңдігінің мән-мағынасын құрайды. Әрбір саты алдыңғы қатарға өздерінің ерекшеліктерін шығарады, сондықтан бүгінде модернизм жайлы сөз қозғау оңай емес.

«Модерннің» мәндік сипаттамасын айқындайтын тағы бір маңызды факторды атап өткен жөн. Модерн – нақты бір тарихи дәуір ғана емес, ол тарихты төменгі пішіннен (форма) жоғарғы пішінге (форма) қарай өрлететін үдеріс (процесс) ретінде қарастыратын нақты дүниетанымдық позиция. Бұл

позиция бойынша, дамудың жаңа сатысы өткенді басып озып, керек болса жоққа шығарады. «Modern» сөзі латынның – «modo» «жуырда» деген сөзінен туындайды. Осылайша модерн дегеніміз жаңаға бағытталған, өткеннің «адасуын» түзеуге тиіс, болашақ қоғамның фундаменти бола алатын дәуір деп қорытынды жасай аламыз.

Белгілі әдебиет теоретигі М.Н.Эпштейн «модерн» деген екі үлкен айырмашылығы бар ұғымды ажыратып берді.

«Олар: 1) модернділік – орта ғасырдан бастау алып немесе («modernity» немесе орыс терминологиясымен сәйкес «жаңа уақыт») қайта өрлеу (ренессанс) дәуірінен басталып, ХХ ғасырдың ортасына дейін жалғасқан, жарты мыңжылдықты қамтыған бүкіл әлем тарихындағы үлкен дәуір;

2) модернизм («modernism») – модерн дәуірін аяқтайтын жарты ғасыр өмір сүрген ХІХ ғасырдың аяғына дейін жалғасқан немесе бірінші дүниежүзілік соғыстан 1950–1960 жылдарға дейін созылған, белгілі бір мәдени кезең», – деп атап көрсетті [6,472].

«Модерн» терминінің мағынасын талдауды аяқтай келе, оны талдаудың тағы бір нұсқасына тоқтала кеткен жөн деп ойлаймыз. П.Козловский «модерн» ұғымын талдаудың нұсқасы көп деп есептейді. Дегенмен де, «модерн» ұғымы туралы ғалымдарымыз түрлі пікірде екенін жоғарыда атап өттік. Көптеген зерттеушілеріміз модернді жеке бір тарихи кезең деп қарастыруға болмайды, оны өзінің бастауын Ежелгі Грециядан алатын, христиандық дәуірден өтетін, сөйтіп толық көрінісін Жаңа Заманнан табатын тарихи жоба деп қарастырған жөн деп санайды. Осы тарихи, яғни дүниетанымдық жүйені Хабермас айтқандай, «модерннің жобасы» деп айтуға болады, – деп, оның (Хабермас жобасының) мынадай сипатты белгілерін көрсетеді:

- шындықтың алуан түрлілігін, бірыңғай негізден шығаратын әлемнің универсальдық бейнесін жасауға ұмтылу;
- осы негіздер туралы адамның ақыл-ойының абсолюттік білімге қол жеткізе алатындығына сенім білдіру;
- осы білімді шын мәнінде толығынан жүзеге асыруға ұмтылу;
- осындай жүзеге асыру адам бағытын ұлғайтуға әсер етеді деген сенім;
- адамзат дамуының біртіндеп дамитындығына деген сенімділік, бұл жерде қазіргі өткен дәуірден, ал болашақ бүгінгіден үстем болады дегенді білдіреді [7,12-20].

Модернді тарихи жоба деп қарастыру көптеген мәселелерді шешуге көмектеседі және бұл ұғымның мағынасының көптігін көрсетеді. Сондай-ақ модернді осылайша түсіну, модернистік тенденциялармен қатар антимодернистік түсініктердің бар екенін де білдіреді. Мысалы, Жаңа Заманда модернистік көзқарас үстем болған тұста де Сад, Ницше, Джойс т.б. фигураларды өмірге әкелді.

Модернизм жеке тұлға санасын рухани ауытқулармен байланыста қарады. Модернистер әлемдік деңгейдегі қоғамдық қайшылықтар, санадағы қақтығыстар кезінде адам дүниенің мағынасыз екенін, өзінің фәнидегі жалғыздығын түсінеді деген пікірлерді алға тартты.

Осылайша, модернизмді қарастырғаннан кейін, біз жоғарыда айтып өткен модерн мен постмодерннің арақатынасына оралғымыз келеді. Бүгінде постмодернизмді көбіне модернизмге деген әрекет ретінде анықтайды. Егер модернизмнің өзі әлде бір бірегей, бір үлгілі құрылым немесе феномен санатында көріне алса, онда мұндай жағдайлар тумас еді. Бірақ, біз көргендей, бұл – күрделі, шатысқан қарама-қайшы құбылыс. Постмодернистік әлем, модернге қарағанда басқа дүние. Постмодернизм, бұл «әсерден, әрекеттен...» әлдеқайда жоғары, бұл модерн әлемінен ерекше, өзіндік әлемді креациялау (жасағанның жазмышы деп есептеу) деген сөз. Егер постмодерн мен модерннің ара қатынасы жайлы мәселеде әлде қандай мағына болатын болса, онда бұл олардың айырмашылығы турасындағы мәселе деген ойдамыз.

Бұл тұрғыда модерн де постмодернге тән сипаттармен – үзінділікпен (фрагментаризм), өзгешеленумен, тұрақсыздықпен, т.б. сипатталады. Сондықтан модерн мен постмодерн арасындағы өзгешелікті іздеу мүлде мағынасыз әрі оларды айырудағы ең басты қиындықтардың бірін қалыптастырады. Постмодерн табиғатында модернистік ерекшеліктерді шиеленістіре түседі.

Фредерик Джеймисон модернизм және постмодернизмнің арасындағы қатынастардың қалыптасқан төрт түрін бөлектейді: пропостмодернистік/антимодернистік (сәулетшілер Чарльз Дженкс пен Роберт Вентури, жазушы Том Вулф және т.б.) антипостмодернистік/про-модернистік (әдеби сыншы Хилтон Крамер, *New Criterion* журналы және Юрген Хабермас); про-модернистік/проантимодернистік (Жан Франсуа Лиотар); және модернистік/антимодернистік түр, ол оған сәулет өнерінің итальяндық тарихшысы Манфредо Тафруди жатқызады. (Есесіне соңғы түрге Ресей мен Қазақстанда қаншама тұлғаларды жатқызуға болады).

Шамасы, қатынастардың осынау төрт түрін түсіндіруде мағына бар сияқты. Про-постмодернистік/антимодернистік түр оның жақтастары постмодернизмді (постмодернитиді) модернизм мен модернитиден өзгеше термин және феномен ретінде қабылдап, қарастырады, сондай-ақ олар постмодернитиді тарихи кезең ретінде, немесе постмодернді мәдениет түрі ретінде модерннен бөліп қарайды дегенді білдіреді. Бұл Джеймсонның пайымдауынша, оның бар осалдығына қарамастан, барынша дәйекті және мығым бағыт болып табылады.

Анти-постмодернистік/про-модернистік түр, оның жақтастары постмодерн(изм)ді термин ретінде, тарихи кезең және мәдениеттің бір түрі ретінде теріске шығарады дегенді білдіреді. Бұл бағытты да дәйекті әрі мығым құбылыс деп есептеуге болады. Мұның өзінде, постмодернизмді теріске шығару жолдарының әртүрлі болуы ғажап емес. Басты келіспеушіліктер осы екі негізгі түрлердің арасында туындайды, ал қалған екеуі жартылай және сенімсіз болып табылады.

Үшінші, про-модернистік/про-модернистік түр, оның жақтастары постмодернизм терминін қабылдай отырып, постмодернизмді модернизмнің жалғасы немесе шарықтау шегі немесе Лиотар айтқандай, мәдениеттің ерекше жағдайы, дағдарысы, бірақ модерн мәдениеттің (яки «кейінгі капитализмнің»)

дағдарысы деп есептейтіндіктерін білдіреді. Бірақ, жағдай мынада жатыр: егер постмодернизм модернизмнің жалғасы немесе шарықтау шегі болатын болса, олардың арақатынасының мәселесі туындамас еді ғой. Мәселе модернизм мен постмодернизмнің арақатынасындағы байланыс, жалғасу және шарықтау емес, үздіксіздіктің үзілуі, ықшамдалуы ретінде қарастырылғанда туындайды.

Төртінші, анти-модернистік/анти-постмодернистік түр, қарастыруға да татымайды, өйткені, идеологиясы оның жақтастары үшін жасырын болып қалатын қайсыбір метанарративтің негізінде әлдебір тізеге салынған «классиканы» қорғап қалудың әдеттегі мысалы болып шығады [8].

Сонымен, модернизм мен постмодернизмнің қарым-қатынасы жайлы сауал қазіргі заманғы философияның және мәдениеттанудың әбден шатысып кеткен мәселелерінің бірі болып табылады.

Осы жерде өткен ғасырдағы Кеңес үкіметі құрамында болған барлық елдердің әдебиетінде кездесетін модерн мен постмодерн дәуірлерінің арасындағы социалистік реализм кезеңіне де аз да болса тоқталып өткеніміз жөн сияқты.

Социалистік реализм – бұрынғы кеңес одағындағы коммунистік дәуір ретінде, модернизм кезеңі мен (XX ғасырдың басы) постмодернизм арасында (XX ғасырдың соңы) болып өтті. Батыста оның көрініп тұрған аналогы жоқ, ал бұрынғы КСРО құрамындағы елдерде модернизм мен постмодернизм арасында жатқан шекара, яғни соцреализм кезеңі туралы сұрақтар туындайтыны заңдылық. Соцреализмді модернизмнің соңғы кезеңіне жатқызуға бола ма немесе ол постмодернизмнің ерте кезеңін көрсете ме деген сауалға толық жауап әлі жоқ.

Борис Гройстың «Сталиннің стилі» атты еңбегінде соцреализм мен тоталитарлық өнер жалпы алғанда, авангардтық (модернистік) өнер жобасының іске асуы ретінде суретшінің барлық болмысты экспериментальды өрескел қырағылыққа бағындыруы деп дәлелдейді. Осы мағынада Гройстың пайымдауынша Сталин – Хлебников, Маяковский, Мейерхольд, Малевичтің армандарын іске асырды: өнер туындысына өмір берді. «Суретшінің өзі жоғалғанда осы дәуірдің бір ғана ұлы суретшісі Сталин болып қалды» - дейді.

XX ғасырдың отызыншы жылдарындағы солшыл батыстың суретшілері сталинизмге одан өздеріне жақын көрген футуристік, конструктивистік немесе сюрреалистік эксперименттік көзқарасына таңқалуы Б.Гройс еңбегінде авангардизмді жалғасы ретінде танып, оны коммунистік экспериментпен аяқталу деп таниды.

Тіпті модернистік жобаны Сталин жүзеге асырды деп келісетін болсақ та, жүзеге асыру фактісінің өзі жаңа постмодернистік санаға бастама беретіні туралы мәселе қоюы керек еді. Сталиндік идеологтардың қандайда бір модернистік ағымдарға қаскөй орынсыз шабуылы, футуризм мен сюрреализмді қоса алғанда, сенімсіз болмыстан қашу немесе алшақтау (субъективтік және формалистік) сияқты көрінеді. Осыдан келіп, болмысты толық және объективтік түрде көрсететін жаңа көркем әдіс, соцреализм декларациясы жаңа идея тұрғысынан қайта өңделеді.

Соцреализм өзінің қандайда бір аспектісінде модернизмнің соңғы кезеңі дегенді ұсыну арқылы теңдестірілген типологияны құру керек еді, ал басқаша аспектіде – постмодернизмнің бастапқы фазасы. Жалпы алғанда – екеуі де емес, модерн мен постмодерн арасындағы ұзақ мерзімдік ауысу уақыты. Сталиндік кезеңде өзінің жүзеге асырылуының негізгі фактісі авангардтың утопиялық жобасы агрессиялық утопиялық болудан қалады. Болмысқа неғұрлым терең енеді, оны ирреализдеу және гиперреализдеу арқылы ақырындап постмодернистік келеке мен эклектикаға айналады. Авангард қоршаған болмысты бағындыруға тырысқан мессиандық, трансценденттік ұмтылыстарда соцреализм салтанатты түрде өзгерген қасиет ретінде көрінеді, кейіннен постмодернизм оған идеологиялық симулякрды, химераны, ойындық гипершынайылықты енгізеді.

Сонымен, соцреализмнің феноменінің өзі жалпы алғанда тоталитарлық өнер, авангардтық тазалық стилінен постмодерндік ойын эклектикасына тарихи түрде ауысу деп түсіндірілуі мүмкін. Авангардтағы эксперименталдық тазалық форумы шынайы жауынгерлік мақсатты түрде болады, онда постмодернизмнің эклектикасы ойын түрінде өзінің шарттылығы мен қатыстылығын түсінеді. Алайда, стилдік эклектизм неге бір мәдени парадигмадағы агрессиялық шынайылықпен үйлеспейді?

Қатаң, қызу, жауынгер эклектизм – тоталитарлық өнердің доминантасы. Олар осы арқылы модерн мен (авангард пен) постмодерн арасын байланыстырушы звено болып орналасады. Тоталитаризм атауының өзі айтып отырғандай әр түрлі стильдер мен формаларды жаңартуға, болмысты қайта құру міндетіне орай жауапты бір жерге тұтас бағындыруға тырысады. Бұл шынайы эклектизм санаты бір жағынан соцреализмнің шынайы мақсаттылығына және авангардтың экспериментальды тазалығын түсіндіруге барынша күш салады, ал екінші жағынан – постмодернизмнің ойын эклектикасын ұғындырады.

Егер де Шығыста модерн мен постмодерн арасындағы ауысуға шынайы эклектика мерзімі қажет болған болса, онда Батыста жағдай қандай болды? Шындығында Батыста модернизмді дамытуда мәжбүрлеу болған жоқ және постмодерндік сананың Жаңа уақыт санасына енуі Ресейдегідей (оның зардаптары да өте көп) болды. Алайда, Ресейдің бұл жердегі Батыстан айырмашылығы бірінші көрінгендегідей айырықша емес, себебі Батыста модерннен постмодернге өту абсолютті тікелей түрде болған жоқ, олардың арасында қандайда бір «буферлік» аумақ орналасқан, ол тура сол XX ғасырдың отызыншы-елуінші жылдар кезеңін алып жатыр. Әрине әңгіме социалистік реализм туралы болып отырған жоқ, Батыста оның сәні (мода) жылдам түрде өтіп кетті және аздаған ғана суретшілерді қамтыды. Соцреализмнің батыстық параллелі модерннен постмодернге өту мерзіміндегідей «кеш» немесе «жоғарғы» модернизм деп атауға болатынның дәл өзі. Томас Манн, Герман Гессе, Франсуа Мориак, Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнерлер XX ғасырдың ортасындағы көркем генерацияның ең бір маңызды өкілдері ретінде қарастырылды.

Жоғары модернизм әртүрлі көркем және мифологиялық дәстүрлер арқылы кең түрде ашылған, өзінің эстетикасын бір ғана әдіске немесе қатаң түрдегі әдістерге жатқызғысы келіп, ерте модернизмнің пуризмнен - авангардынан алшақтап кеткен. Тарихи сипаттылығы, реалистік психологизм, мифологиялық артықшылық, мәтелбейнелік, сананың ағысы, шектеу, гротеск, символика, аллюзия мен цитата ойыны – осының барлығы жоғары модернизмнің стильдік палитрасына кіреді. Дегенмен де стилдік эклектизмге қарамастан, ол (жоғары модернизм) шынайы және қандайда бір мағынасында элитарлық мәдениет болып қала береді. Алдына адамгершілікті, психологияны, діни міндеттерді қояды және оның күрделі тілін түсіне алатын арнайы дайындығы бар мамандарға арналады.

Модернизм мен соцреализмнің өлшеусіз жоғары құндылығы барысында екі бағыт та шынайы эклектизм эстетикасын көрсетеді. Олар КСРО-да және Батыста ерте (авангардтық) модернизмнен постмодернизмге өтуге мүмкіндік берді. Демек, шынайылықтың өзі пафостың әр түрлі түрлерінде бола алады: бейнелік-оптимистикалық немесе трагикалық-пессимистикалық. Бейнелік – соцреализм тегіс қамтитын және жауынгерлік бірлік құндылықтарына негізделген; ал жоғары модернизмнің трагизмі – жекелік құндылықтарына негізделген, ол өз талпыныстарында әмбебаптылыққа біріктіріледі, оның ішінде әлеуметтікке. Өзінің міндетті түрде терең экзистенциалдық шеттетілуін сезінеді.

Алайда, барлық алып ерекшеліктерге қарамастан, кеңестік және батыстық әдебиеттер арасында нақты қайталаулар болды. Яғни отызыншы-қырқыншы жылдардағы кеңестік және батыстық әдебиеттер арасындағы нақты бір ұқсастықтар: М. Шолохов пен У. Фолкнер, А. Платонов пен Э. Хемингуэй, М. Горький мен Т. Манн, Л. Леонов пен Г. Гесселерде болған. Жоғары модернизм өкілдері кеңестік сынды, ерте модернист – экспрессионистерге, дадаистерге, сюрреалистерге қарағанда неғұрлым жылы қабылдағандарын айтпай кетуге болмайды, олардың тіпті солшыл көзқарастары болған, олар автоматты түрде формалистер лагеріне, антигуманистер лагеріне, әлеуметтік прогрестің дұшпандары қатарына жазылды. Осы орайда үлкен идеологиялық айырмашылықтарға қарамастан кеңестік жазушыларды соңғы модернизм өкілдерімен біріктіруге не түрткі болды деген сауалдың туары заңды құбылыс. Алайда, мұның жауабы да дайын еді: ол эклектизм эстетикасының «шынайы», формальды емес көркемдіктен тыс, жоғары көркемдік міндеттермен үйлесімді және ерте модернистік «элитаризмге, герметикалық көркем құрылымдарына, зертханалық пішін шығармашылыққа» қарсы қойылды. Сол заманғы батыстық ірі «прогрессивтік» әдебиеттермен қатарды толықтыруға тырысып, кеңестік сыншылар «манки», «гуманизм», «жазушының адамгершіліктік жауапкершілігі» сынды т.б. екі ұшты терминдерді пайдаланды. Кеңестік әдебиет және батыстық әдебиетте де «прогрессивтік» жазушылар болды деп меңзелді. Жазушылар авангардистерге қарағанда стилистік әдістердің тазалығына ғана алаңдап қойған жоқ, адамзат тағдырына және жалпы шеттету дәуіріндегі әскери қауіп төніп тұрған замандағы өмір сүру талпыныстарына алаңдады.

«Жоғары модернизм» деген түсініктің өзі кеңестік сында модернизмнің өз түсінігі жағынан буржуазиялық-құлдыраған түрінде «жоғары» бола алмады, тіпті тарихи кезеңдердің өзінде («жоғары классика» дегендей осыған ұқсас түрінде қолданылды) жоғарыда аталған суретшілердің барлығы да модернистік парадигмадан алып тасталынып, «сыншыл реализм» қатарына енгізілді. Түсініксіз циклдік қозғалыс елесі пайда болды, яғни мынадай түсінікті қалыптастырмақ болды: батыстық әдебиет сыншыл реализмнен Диккенс пен Флобермен бірге шығып, әр түрлі құлдыраған ағымдар мен бағыттарға ондаған жылдарын кетіріп, отызыншы жылдары қайтадан сыншыл реализм тобына оралды, әлемдік өнер шыңы – соцреализмге жетуге іргетас қана болады.

Шындығында, осы терминологиялық ойындардың барлығы кеңестік жазушыларды және олардың батыстық замандастарында бейқам қалдырмады. Себебі американдық әдебиеттанушы А.М. Зверевтің айтуынша «адам мен оның концепциясының әлемді түсінудегі пікірталастарының барлығы, модернизм арқылы көрінген, олар ХХ ғасырдағы сыншыл реализм туындысының негізін құрайды, олар Т. Маннның «Доктор Фаустусы», Г.Гессенің «Бисер ойыны» және т.б. Осы көзқарастың риторикалық мәніне қарамастан, онымен келісуге болады, егер де оған жатпайтын «сыншыл реализмді» - «жоғары модернизмге» алмастыратын болса, онда Т. Манн және Г. Гессе тұлғалары ерте модернизммен айтысқа түсе береді («демоникалық», «эстетикалық» т.б.). Осы кеңестік сынның «достық және қамқорлық» ишараттарының артында «прогрессивтік» батыстық жазушылардың бағытына қарай шынайы екі түрліліктің, екі эклектизмнің жалпылығы тұрған болатын. Бұл шынайы түрде – бейнеліктің немесе трагикалықтың, саяси немесе эстетикалық – соцреализм мен жоғары модернизмнің алдыңғы авангардпен бірлесуін көрсетеді, ал эклектиканың – постмодернизммен жақындығын көрсетеді.

Сонымен М.Эпштейн өзінің еңбегінде ХХ ғасырдағы мәдени дамуда үш негізгі мерзімді былайша анықтайды:

- Шынайы пуризм: авангард, немесе ерте модернизм – ХХ ғасырдың үштен бірі;

- Шынайы эклектизм: КСРО-дағы социалистік реализм, Батыстағы жоғары модернизм – ғасырдың екіден бірі;

- Ойындық эклектизм: постмодернизм – ХХ ғасырдың соңғы үштен бірі [6,465].

Ал, жалпы «модерн» дәуірінен кейін өмірге келген «постмодерн» дәуірінің туу тарихы туралы да пікірталастар көп. Бүгінгі таңда дүниежүзілік әдебиеттануда, философияда, лингвистикада, мәдениетте және жалпы өнер атаулыда өзекті мәселе болып отырған «постмодернизм» ұғымы әдебиетке қашан енді және әлемде «постмодернистік» көзқарас қашан пайда болды, «постмодернизм» термині пайда болған кезде «модерн» мен «постмодерн» дәуірлерін бөлетін хронологиялық шекара қайда деген сауалдарға жауап берудің өзі қиындық тудыруда.

Зерттеушілердің көпшілігі «модерн» дәуірінің өткен күнге айналғанын, ал «постмодерн» өзінің құқығына қашан ие болғанын нақты белгілей алмай жүр. Ал, осыны анықтауды қажет ететін сұрақтарға жауаптардың көптігін және

жүйесіз нұсқаларын жиі кездестіреміз. Тіпті, «постмодерн дәуірі мен постмодернизм кезеңін (М.Эпштейннің)» сөз етпей тұрып, «Модерн дәуірімен бірге модернизм идеялары да аяқталды ма» деген маңызды сауалдарға жауап беруде Еуропаның әдебиетті зерттеуші ғалымдарының ой-пікірлері де бір тоқтамға әлі де келе қоймағанын аңғарамыз.

Репозиторий Қарғу

1.2 Модернистік ағымдар

Модернизмнің басты мақсаты – мәдениетті «модернизациялау», яғни «жетілдіру». XX ғасырдың басындағы авангардистік ағымдардың манифестерін оқып қарасаңыз, барлығының да мәдениетті жетілдіру проблемасын көтергенін байқар едіңіз. Алайда, модернизм де біркелкі емес, ала-құла, көптеген мүдде, көзқарас, эстетикалық теориялардың қақтығысынан тұрады. Модернизмнің қайнар көздері, әлбетте, өзінен бұрынғы, яғни XIX ғасыр мәдениетінде жатыр. Сондықтан да, азда болса модернизм үрдісін құраған авангардистік ағымдардың әрқайсысының эстетикалық теориясына шолу жасап өттік.

Символизм

Символизм - Еуропада XIX ғасырдың соңғы ширегі мен XX ғасырдың басында, одан кейін Ресейде әдебиет пен өнерде өріс алған ағым. Символизмнің шығуына буржуазиялық мәдениеттің дағдарысқа ұшырап, тарихи-әлеуметтік жағдайдың өзгеруі себеп болды. Символизм ағымында жазылған шығармалар шындықтан аулақтап мистикаға, декаденттік сарындарға бой алдырды. Адамның болмысының, қаһарманның дарашылдығын жақтады.

Символизмнің негізі XIX ғасырдың алпысыншы-жетпісінші жылдары Францияда қаланды. Поль Верлен (1844-1896), Артюр Рембо (1854-1891), Стефан Малларме (1842-1898) Франциядағы символизмнің негізгі ядросы болып табылады. Нақытырақ айтсақ, символизмнің алғашқы іргетасы 1871-1873 ж.ж. Париж Коммунасынан кейін қаланды. Кешірек, оны әдеби ағым ретінде теоретик Стефан Малларме өз деңгейінде қалыптастырды. 1886 жылы «Фигаро» газетінде «Символизм манифесті» басылып шықты. Верлен 80-жылдардың басында «Қарғыс атқан ақындар» очерктерін жарыққа шығарады. Символистер өздерін «қарғыс атқандар» деп атаған.

Символизм бағытын ұстанушылар теориялық түп қазығын немістің идеалистік философтары А.Шопенгауэр, Э.Гартман, Ф.Ницше еңбектерінен алды.

Аталмыш ағым ғасыр соңында және жаңа жүзжылдық басында орыс поэзиясында кең қанат жайды. Франциядан тараған символизм ағымы Ресейде А.Блок, В.Брюсов, Д.Мережковский, Ф.Сологуб, К.Бальмонт сынды өкілдерін тапты. Орыс символистерінің талантты өкілдері ұнамды туындылар тудырды. Осы кездегі тарихи ерекшелік – орыс өнерінде философиялық материализмнен, реалистік эстетикадан бас тартқан декаденттік, идеялық-көркемдік бағыттардың пайда болуы. Көркемдік дүниетаным ретіндегі декаденттіктің типтік белгілері-шындыққа, адам санасының объективтілігіне сенбеу; таным белгілері ретінде ішкі, рухани тәжірибе, қас-қағым сезімдер мен мистикалық ашылымдар ғана мойындалды.

Орыс әдеби символизмінің тарихы бір уақытта Мәскеуде және Петербургте қалыптасқан екі әдеби ұйымнан бастау алады. Батыс философиясы (Ницше, Шопенгауэр) мен Еуропалық символистер шығармашылығына ортақ қызығушылық негізінде Мәскеуде өлеңтану мен поэтиканың символистік студиялары ашылды. В.Брюсовты, К.Бальмонтты, символистік «Весы» журналының шығарушысы Ю.Балтрушайтисті индивидуализм, эстетизм, өнердің қоғамдық мәнін жоққа шығару біріктірді. Петербургтегі символистер тобының философиялық-эстетикалық ұстанымдары Мәскеудегі топ символистерінің ұстанымдарынан өзгеше болды. Бұл топқа З.Гиппиус, Д.Мережковский, Н.Минский кірді. Оларға В.Розанов жақын болды. Мәскеулік топтың «таза эстетизміне» олар өздерінің «діни қоғам» идеясын қарсы қойды. Олар үшін символизм әдеби мектеп қана емес, дүниетаным категориясы болды. Аталмыш кезеңнің тоқсаныншы жылдары Петербургте Мережковскийдің жетекшілігімен «неохристиандық» «Новый путь» (1903-1904) журналы басылып шыға бастағанда, олардың оқшаулықтары анық білінді. Бұл журнал «неохристиан» - әдебиетшілердің басын біріктірді. Екі топ көп ұзамай бірігіп, ортақ әдеби бағыт ретінде бас көтерді.

Символизм бір нәрсенің елесін сәл-пәл сездіріп, арғы жағын жұмбақтатып, енді не айтпағымды өзің түсініп ал дейді. Бұл ағымның көптеген өкілдері буржуазиялық қоғамның құлдырауын сезіне отырып, оны барлық адамзаттың құлдырауы деп есептеді. Осыдан барып болашаққа, адам санасына, тарих болашағына сенбеу туады. Шығармашылықтары арқылы қоғамдық-әлеуметтік үдеріс тірелген тығырықтардан шығудың жолын іздестірді. Буржуазиялық ортада символизмнің танымал болуы антидемократиялық мәні мен антиреалистік бағыттылығымен түсіндіріледі.

Дуалистік дүниетаным - бейнені символистік ойлау жазушы көзқарасының негізгі сипаты. Символистер шығармаларының екі мағынасы бар: тура және астарлы. Екінші мағына символистер шығармашылығында маңызды болып есептеледі. Көркемдік бейне символға айналып кетеді. Теоретиктердің пайымдауынша, символизм – сыртқы әлемнің құпия сырларына меңзейтін өнер.

Символистік өнердегі негізгі шешуші нәрсе - поэтикалық тіл. Оның екі түрлі міндеті бар. Бірі - шығарма тудыратын бейнелі материал; ал екіншісі – адамның ішкі сырларын жеткізетін бейнелеуші тіл. Символистік шығармаларда сөзге магиялық мән беріледі. Ол оқырманның ерекше көңіл-күйін тудырып, табиғаттың мистикалық құпияларын қабылдауға бейімдеуді көздейді. Сөйтіп, поэтикалық сөз магиялық сендіру құралына айналады. Осыған байланысты символистер өлеңнің әуеніне көп көңіл бөледі. Сонымен бірге оқырманды шынайы өмірден тыс, қиялдағы өмірге жетелейтін ағым болғаны белгілі.

Бұл ағым әдебиетке жаңа идеялар, тың тақырыптар әкелді. XX ғасыр басындағы қоғамдық-әлеуметтік өмірдегі сан қилы өзгерістер қазақ әдебиетіне де әсерін тигізді.

Символизмнің қазақ әдебиетіндегі өкілдері деп Мағжан Жұмабаев пен Бернияз Күлеевті атауға болады. Әдебиет зерттеушісі А.Шәріптің «Қазақ поэзиясы және ұлттық идея» атты монографиясында қазақ символизміне арналған тарау бар. Қазақ поэзиясындағы символизмнің орны жайлы А.Шәріп:

«Бір қызығы, Еуропа символизмі жарты ғасырға жуық қом жинаса, оның Ресейдегі жаңғырығы жүзжылдықтың ширегіндей уақытқа созылыпты; ал қазақ поэзиясындағы өткінші жаңбырдай бұл құбылыс қас-қағым сәтте маңайын көкке малшындырып, тынысты тазалап, қат-қабат құнарын қалдырып кетті. Қазақ символизмі аяғынан тік тұра бастаған заматта, Еуропа мен орыс символизмі толысу, тіпті тоқырау сатыларын өзегінен түгел өткеріп, «жасарын жасап» үлгерген еді. Сондықтан Мағжан мен Бернияз өз шығармашылықтарында аты шулы әдеби ағымның кемелі мен кемшінін, өміршеңі мен өтпелісін саралап-сұрыптап пайдалану мүмкіндігін иеленді. Ең бастысы, қазақтың мәдениет бақшасына символизмнің туын тіккенде, оны ұлттық поэзияның ілгерідегі үздік үлгілерімен табиғи будандастыру, терең байланыстыру міндетін мойынға артты» - деген пікірін білдірді [9,21]. Яғни, Мағжан мен Бернияз осы әдеби ағымдағы өздерінің жолдарын тауып, өзіндік дара стильдерінде көрсете білді.

Ғалым Е.Тілешов қазақ ақынының символизмге баруының жоғарыда көрсетілген себептерден басқа бірнеше себептерін атап көрсетеді: «Жұмабаев – өлеңнің сыртқы түріне үлкен мән берген мәдениеті жоғары ақын. Ол символистік шығармаларына дейін-ақ романтикалық шығармаларында өлеңнің түрі саласында бірқатар ізденістер жүргізген, яғни ақынның бұл бағыттағы суреткерлік тәжірибелері символизм тұсында кеңейіп, мақсатты түрде жүзеге асырыла бастады. Символизм Мағжанның осындай ізденістерін одан әрі күшейте түсті деуге болады. Ал символизмнің әдеби ағым ретіндегі ерекшелігінің бірі - форманың келістілігі мен кемелділігі. Екіншіден, оның романтик ақын болуы да символизміне әсер етті. Символизмнің теориясы мен тарихын зерттеушілер оның романтизммен байланысын атап көрсетеді. Тіпті ХХ ғасыр басындағы орыс әдебиеттануында оны неоромантизм деп атағандар да бар. Романтизм секілді символизмнің де негізінде дүниені идеалистік тұрғыдан қабылдау, бейнелеу жатыр. Субъективтік, дарашылыдық, өз дәуіріне көңілі толмай уайымға салыну, трагедиялық күйлерге түсу романтизмге қалай етене жақын болса, символизмге де жат бола қоймайтын белгілерден саналады. Үшіншіден, Мағжанның дүние дидарын трагедиялық кескінде қабылдау бейіміне – оның жеке өміріне де үлкен ықпал жасады. Ақын тағдырындағы ауыр оқиғалар, олардың ақын жүрегіне салмақ түсіруі, лирикасындағы жан-жарасын бейнелейтін сәттерді тереңдетіп жіберді. Кезінде Мағжанның сыншылары теріс түсінікке айналдырған ақын өлеңдеріндегі уайым, мұң, әсіресе, осы тұста қалындай түсті. Ол суреткердің ойынан тапқан, қиялдан жасаған әлемі емес - Мағжанның өмірінен өрілген шынайы тебіреністері еді» [10,100].

Ақынның символистік өлеңдері 1911-1920 жылдарда жазылса керек. Жалпы Мағжанның символизм ағымына еліктеп жазған жиырмаға жуық өлеңі бар деп есептеледі. Атап айтқанда, «Толқын», «Жазғы жолда», «Сен», «Шолпы», «Қайың», «Қысқы жолда», «Мені де, өлім, әлдиле», «Жан сөзі» т.б. Қаламгердің символға құрылатын шығармаларының негізі табиғат лирикасының үлесінде.

Мағжан Жұмабаевтан кейінгі қазақ әдебиетіндегі символизмнің тағы бір көрнекті өкілі – Бернияз Күлеев. Ақынның «Өзім», «Сүйгеніме» өлеңдері, «Жорық» поэмасы, т.б. шығармаларының Мағжан өлеңдерімен үндестігі байқалады.

Осы ағымның қазақ әдебиетінде алар орны ерекше. Ұлттық рухты, ұлттық болмысты көрсету үшін мүмкіндігі үлкен болып, олардың көркемдік әдіс-жүйесіне, поэтикалық стилдеріне жаңа бір серпін бергені даусыз. Осы тұрғыдан алғанда Мағжан Жұмабаев пен Бернияз Күлеевтің символисттік ізденістері өзінің жемісін бергені ақиқат. Символистер шығармашылығын қарастырғанда тек қана таза әдеби-теориялық бағытта ғана емес, философиялық, діни-мистикалық, мифтік және психологиялық ілімдер саласының принциптері негізінде қарастырған дұрыс деп есептейміз. Ұлттық әдебиетімізде символизмнің ағым ретінде бой көрсетуі қазақ поэзиясының мүмкіндігін, көркемдік-бейнелілік қуатын танытып, әлем әдебиетімен иық теңестіре алар мүмкіндігін танытты.

Натурализм

Натурализм (француздың *naturalism*; латынның *naturalis*-табиғи, *natura*-табиғат) – өмір құбылыстарын табиғи қалпында айтып баяндауды мақсат ететін бейнелеу тәсілі [11,240]. Қазақ энциклопедиясында бағыт, әдебиеттану сөздігінде ағым деп берілген натурализм қазақ әдебиетінде әлі күнге дейін нақтыланып болмаған. Орыс әдебиетінде бағыт деп қолданса, ал бізде әдебиет сөздігіне сүйеніп ағым деп қолданылады.

Жалпы XIX ғасырдың аяғында Еуропа және ағылшын әдебиеті мен өнерінде пайда болған бағыт. Натурализм өмірді тексеріске, зерттеуге салмай, бар көрген-білгенді тек сол қалпында айтып беруді талап етеді. Бір затты не адамды суреттегенде оның жалпы бейнесін не қимылын жеріне жеткізе, майда-шүйде, елеусіз тастауға болатын бөлшектеріне дейін жеткізуді мақсат тұтады.

Француз әдебиетінде бұл тәсілді енгізіп, дұрыс қолдана білген Анатоль Франс, Эмиль Золя болды. Ал неміс әдебиетіндегі натурализмнің тууын ең алғаш байқаған – Теодор Фонтане. Ол неміс әдебиетіндегі XIX ғасырдағы белгілі сыншыларының бірі болатын. 1886 жылы туып келе жатқан жаңа мектепті көріп, өздерін театр, газет пен журналдарда кеңінен танытып жатқан жас жазушыларды құшағын жая қарсы алды. Ал Ресейдегі натурализмнің жағдайы қандай екен? Орыс жазушылары Ф.Достоевский, И.Тургенев, Л.Толстой шығармаларында натурализм көрініс тапты. Орыс әдебиетінде «натуралдық мектептің» негізін қалаушы Н.Гоголь, идеялық дем беруші В.Белинский болған. Натуралдық мектептің орыс әдебиетінде алар орны зор.

Орыс натурализмі жан-жақты зерттеліп, қомақты еңбектер жазылған. Ал қазақ әдебиетіндегі натурализм – әлі толық зерттеле қоймаған құбылыс. Сондықтан да болар бұл ағым жөнінде осы кезге дейін бірде-бір еңбек

жазылмаған. Кейде сыншы ғалымдардың монографиялары, еңбектерінде шолу түрінде берілгенімен, оны бетке ұстар зерттеу деп айта алмаймыз.

Қазақ әдебиеттану ғылымындағы «натурализмнің» зерттелу тарихына көз жіберсек, оларда белгілі бір жүйелілік жоқ. Бірде ағым, бірде бағыт болып қолданылады. Белгілі әдебиет зерттеушісі З.Қабдолов натурализмде бағыттық белгілерден гөрі ағымдық ерекшеліктердің басым екенін айтады [12,343].

Натурализм қазақ әдебиетінде қанатын жайып, тамыр тастаған құбылыс емес. Бұның себебі қазақ халқы жалаң табиғаттан гөрі әдемілік, арман-қиялға көп берілгендігінен болар. Романтизм халықтың арман-мақсатын, тілек-ниетін білдіріп аңыздар, қиял-ғажайып ертегілер бойынан көрініс берсе, натурализм адам өмірінің жалаң физиологиялық жақтарын көрсетуге талпынып, қазақ әдебиетіне «өзгешелеу» ағым ретінде ене бастады. Тамырын тереңге жая алмағанымен, қазақ әдебиетінде натурализм жоқ деуге болмайды. Қазақ баласы тумасынан романтик болғандықтан, романтизм құбылысы ұлттық әдебиетімізге сіңіп, етене жақын болып кетті. Ал натурализмнің жайы бөлек.

Қазақ әдебиетіндегі натурализм туралы елеулі пікір айтқан ғалымдарымыздың қатарына Е.Ысмайлов, М.Қаратаев, Т.Кәкішев, Р.Нұрғалиды, тәуелсіздік кезеңіндегі зерттеуші ғалым Ж.Жарылғаповты т.б. жатқызамыз. С.Жұмағұлов «Сын сардары» еңбегінде осы сыншы ғалымдарымыздың натурализм туралы пікірлерін бір арнаға жинап, сол кезде жазылған мақалалар, қоғам қайраткерлерінің жаңа ағымға деген көзқарастары хақында қысқаша мәлімет береді. Сол кезең тұрғысынан қарастырсақ, ғалым ағаларымыздың ой-пікір, көзқарастары кеңестік идеологияның құрсауынан шыға алмағанын байқаймыз. Оны белгілі әдебиетші ғалым академик М.Қаратаевтың мына ой-толғамынан көреміз: «Сәтсіздіктердің үлкен себебінің бірі - адам образын түюдегі жалаңдық, біржақтылық. Мұның арғы атасы натурализм – схема, штамп. Бұл тек сол кезеңнің ғана емес, соңғы онжылдықтың да әдеби даму процесінің дамуына, әдебиет саласының көтерілуіне кедергі жасап келе жатқан шырғау, шикілік» [13,27] десе, қазақ әдебиеттану ғылымы мен сынының қалыптасуына үлкен үлес қосқан сыншы-ғалым Е.С.Ысмайылов «Әдебиеттегі формализм мен натурализмге қарсы» мақаласында І.Жансүгіров, С.Мұқанов, Т.Жароков, Ә.Тәжібаев, А.Тоқмағанбетов, Б.Майлин шығармаларында көрініс берген натурализм элементтерін мысалға келтіре отырып, кемшіліктерін батыл сынға алады. Сыншы көркем әдебиеттің дамуына кері әсерін тигізетін бұндай кемшіліктермен, сәтсіздіктермен бітімсіз күресу керек деп өз ойын білдіреді [14,113]. Ж.Смағұлов «Ұлттық әдебиеттану әлемі» монографиясында Кеңестік әдебиеттану ғылымында сөз болған натурализм, формализм туралы айтысқа қазақ әдебиетші-сыншы ғалымдарымыздың да үн қосқанын айтты. «Қазақ әдебиетіндегі натурализм, формализм туралы Қазақстан Жазушылар одағы ұйымдастырған пікірталас 1936 жылдың 2 көкегінде басталып үш күнге созылды. Әдеби айтыс дәрежесінде өткен бұл пікірталастағы негізгі ойлар баспасөз бетінде жарық көрді». Алайда, бұл пікірталаста сөйлеген сөздер мен жазылған мақалаларда айтылар ойдың бағыты орыс әдебиетінің ғылымында жасалған тұжырымның төңірегінде өрбіді. Дегенмен, бұл айтыс қазақ

әдебиеттану ғылымына әдеби жанр, ағым және көркемдік әдіс, көркем шығармаға теориялық талдау жасап, жетістіктер мен кемшіліктерді саралауда жаңа ізденістер жасауына жол ашты. Әдебиет маркстік-лениндік әдіснаманы басшылыққа алған теорияның заңдылықтарына икемделе бастады да, көркемдік даму, поэтикалық жаңа түр мен келісті ырғақ іздеу, жаңа образ сомдауда социалистік реализмнің талап-тілегін басты бағдарда ұстауға көшті. Осыған байланысты әдебиет теориясының мәселелерін сөз етуді басты назарға алған мақалалар жазылып, олар қазақ әдебиеттану ғылымындағы әдеби-теориялық білімдер системасының толық қалыптасуы жолында өз үлесін қосты деп жазады ғалым ағамыз [15,207-210]. Мұнда кеңестік дәуірде өткен әдеби айтыста ғалымдарымыз орыстың әдебиетші ғалымдарының пікірлерімен келісіп, маркстік-лениндік әдіснаманы басшылыққа алып, солардың сойылын соққанымен, олардың ұлттық әдебиетімізге әдеби-теориялық тұрғыдан баға беруге көшкенін аңғарамыз.

Натурализмге байланысты қазақ әдебиетінде де көптеген мақалалар жазылды. Мысалы: «Қазақ әдебиеті» газетіндегі «Қазақ әдебиетіндегі формализм, натурализм туралы айтыс» (1936, №15), Қ.Қуанышұлының «Маяковский творчествосы және қазақ әдебиетіндегі формализм мен натурализмге қарсы» (1936, №18), «Социалды Қазақстан» газетіндегі Е.Ысмайыловтың «Әдебиетіміздегі формализм мен натурализмге қарсы» (1936, №78), «Әдебиетіміздегі натурализм» (1936, №80) секілді мақалаларда ұлттық әдебиетте натурализм басты кемшілік болып отыр деп шешеді [15, 208-209].

Е.Ысмайылов «Сын және шығарма» еңбегінде бірталай ақын-жазушы шығармаларына тоқталған. Олар: А.Токмағанбетовтың «Берлин көшесінде», «Сталиндік маршрут», «Уборщица» сынды поэмаларын талдай отырып «Асқар поэмаларының кемшіліктері қайсы?» деген сауалға өзінше жауап берді. «Асқар поэмаларында нақты сюжет, заңды шебер композиция болмайды, оның шығармалары көбіне схемалы, қисынсыз оқиғалардың, хроникалардың негізінде жазылады. Асқар поэмаларында адам образдары жасалмайды, адамның мінезі, жан сезімі дегенді бермейді, берсе де үстірт көрсетеді. Нақты дараланған адам образдары көрінбейді, тек адам өміріне байланысты сыртқы әрекет суреттері ғана берілген», - деп өз қорытындысын жасайды [14,255]. Келесі «Ақын және революция» монографиясында сыншы С.Сейфуллин шығармашылығына көрнекті орын берді. Сондай-ақ «І.Жансүгіров «Заводта», «Алтын қазан», «Қуат», Сәбит «Балқаш», «Көмір коммунизмі», Тайыр «Мотор жыры», «Бес жылдықтың балғасы», Әбділда «Олқылық», Өтебай «Қара алтын» т.б. шығармаларын Е.Ысмайылов аталғандардың көбі өндірістік машинаның сырт көрінісін ғана болмаса, адам образын, жұмысшының еңбек сезімдерін поэзия тілімен ашып бере алмаған шығарма» деп бағалады [16,201].

Ал бүгінгі тұстағы ұлттық әдебиетімізде ғалымдардың натурализм туралы жаңа зерттеулері жарық көруде. Бұл еңбектерден натурализм кеңестік дәуірде біржақты зерттелгенін байқаймыз. Мысалы әдебиетші ғалым Ж.Ж.Жарылғапов «Қазақ прозасы: ағымдар мен әдістер» монографиясында натурализмді ағым ретінде мойындайтын уақыттың жеткендігі туралы айтады. «Әдебиеттануымызда әлі дұрыс бағасын ала алмай жүрген, көбінесе

көркемсіздік пен талғамсыздық ұғымдарымен қатар пайдаланылып келген натурализм тенденциялары, адам образын натуралистік бейнелеу құралдары арқылы жасау ұлттық прозамызға жат болған жоқ. Адам тұлғасына биологиялық тұрғыдан үнілу, тұрмыстық детальдарға аса үлкен мән беру, ол детальдардың аллегориялық астарын пайдалану, тілдің түсініктілігімен шынайылығын қатаң қадағалау, сол арқылы шығарманың публицистикалық мазмұнын арттыру, әсіресе, Б.Майлиннің бірқатар әңгімелерінде, С.Ерубаевтың, Ж.Аймауытовтың образ сомдау тәсілдерінде ұтымды пайдаланылғанын аңғаруға болады. Демек, қазақ прозасындағы реализмнің жетілу жолында натурализмнің орнын мүлде жоққа шығаруға болмайды, қайта реалистік прозаға барар жолдағы сан қилы ізденістердің бірі деп таныған абзал. Натурализм прозамыздағы очерк жанрының пайда болуына ықпал жасады. Бұл сол шақтағы қазақ қаламгерлерінің публицистік қызметімен де тікелей байланысты. Қара сөз өнерімізде сәл кейін туған документалды және өндірістік романдардың пайда болуының негізінде де натуралистік бейнелеу ұстанымдары жатыр. Сондықтан натурализмді тек регрестік сипаттағы құбылыс деп қарауды шектейтін уақыт жеткен сыңайлы» - дегенді біршама уақыт айтып келеміз [17,311-312].

Натурализмді өткен ғасырда көркем шығарманың нәрін кетіретін, әдебиеттің көркемдігін жоятын бағыт, ұлттық прозамызға жат деп келген болсақ, бүгінгі таңда жаңаша көзқараспен қарауымыз қажет. Натурализм – қатаң бұрмаланып көрсетілетін шындық деп ойлаймыз. Ж.Жарылғапов натурализмнің идеялық-көркемдік қырларының бірнеше элементтерін ашып көрсете отырып, ХХ ғасырдың басында натурализмнің қазақ прозасына белгілі бір дәрежеде әсері болғанын, оны белгілі қаламгерлер Ж.Аймауытов, С.Ерубаев, Б.Майлиннің шығармаларын ғылыми тұрғыдан талдап, дәлелдеп берді.

ХІХ ғасырда бастау алған әлемдік әдебиеттегі «натурализм» ХХ ғасырдың жиырмамыншы жылдары қазақ прозасында да көрініс берді. Қазақ прозасында натуралистік ағымның әдеби-эстетикалық принциптері көлемді шығармаларда да байқалды.

Көркем шығармадағы натуралистік ойлаудың үлгісі қазақ әдебиетінде Б.Майлиннің бірқатар шағын әңгімелерінде бой көрсетті. Мысалы - «Күлпаш» әңгімесі. Шығарма басталысымен тұрмыстық детальдармен суреттелген.

«Күлпаштың көңілсіздікке түсіп жүрген күндерінің бірі еді... Үстінде өрім-өрім болған соң әр жерінен бір түйіп қойған ескі көйлек, оның сыртында тозығы жетіп тулаққа айналған қысқа ескі тон, басында селдіреген көне бөкебайдың жұрнағы. Бет-аузы көнектей ісік; тоңып бүрісіп, үйдің бұрышындағы пешке арқасын сүйеп мұңайып, терең ойға шомған адамша Күлпаш отыр. Жыртық күпіге оранып, бүк түсіп баласы Қали жатыр [18,79]. Оқиға орын алатын жер тұрмыстың ұсақ-түйегімен беріледі. Мұнда біз Күлпаштың тұрмысының жұпыны екенін көре отырып, оның жоқшылықтан әбден қажығанын, сонымен қатар баласы Қалимен танысамыз. Ал енді Күлпаштың күйеуі Мақтыммен танысуда осы жұпыны үйдің жоқшылық сарынымен, әйелі мен баласына тамақ тауып әкелемін деп ел кезіп жүруі

секілді күйзелген тұрмыс, күйбең тіршілікпен ұштасып беріледі. «Үй суық, жамаулы терезенің жыртығынан кірген ызғырық шекеден шыққандай... үйдің ішін жылытуға – пешке жағатын отын жоқ. Отын табылар жер де жоқ... қара судан басқа дәм татпағанына бүгін үшінші күн. Алты айғы қыс тартқаны – аштықтың зардабы. Бар сенетіні байы Мақтым ел қыдырып, тілек тілеп, ерте кетіп, кеш келеді. Бірақ, оның да табары жоқ...[18,79]. Жазушы тұрмыстық жағдайды суреттей келіп ондағы ұсақ жайларға мән беруі – натуралистік суреттеу ерекшелігі. Міне, бұл – қазақ ауылындағы кедейлердің аштық зардабын тартқан тұрмысы.

«Өз кейіпкерлерін тым қарапайым адамдардың ортасынан іздеу, ең төменгі әлеуметтік қабаттың, қалың бұқараның қатардағы өкілінің тыныс-тіршілігіне, тұрмысына барлау жасау, олардың жүріс-тұрысы мен сөйлеу мәнеріне дейін сол қалпында жеткізуге тырысу – натуралистік әдебиет қалыптастырған дәстүрлер» [17,320]. Демек, Бейімбет жазған шағын әңгімелердегі қазақ ауылының кейпі, ондағы кейіпкерлердің мүшкіл жағдайы, жұпыны тіршілік, күйзелген тұрмысты еш өзгеріссіз беруі және де ұсақ түйек детальдарды назарынан қалдырмай тәптіштеп суреттеуі натурализмге жататынын көреміз. Сондай-ақ «Аштық құрбаны», «Қара бала», «Шариғат бұйрығы», «Баянсыз бақ» секілді бірқатар әңгімелерінде натуралистік элементтер көптеп кездеседі.

XX ғасырдың басында натурализм тек әлем әдебиетіне ғана әсер етпеген. Сонымен бірге жаңа қалыптаса бастаған қазақ прозасына да белгілі бір дәрежеде ықпал еткенін байқаймыз.

Натурализм – толық зерттелмеген сала. Натурализмнің терең қырларын зерттеушілік тұрғысынан қарастыру мен ұлттық әдебиетіміздегі көрінісін анықтауда тың ой-пікірлер мен ғылыми тұжырымдар жасау әлі де болса қажет.

Футуризм

Футуризм – латын тілінен аударғанда «болашақ» деген мағынаны білдіреді. Футуризм – XX ғасырдың басында Ресейдің авангардист суретшілердің шығармаларында көрініс тауып, онан соң көркем әдебиетте әдеби ағым ретінде атала бастады. Футурист суретшілер қанды көтерілісті бейнелеуде қызыл күрең және қызыл түстерді таңдап алды. Белгілі суретші Гюден Теодор (1802-1880) «Мұхиттағы дауыл» деп аталатын суретін, Уолтер Краинның 1892 жылы Мюнхенге қойылған «Нептунның тұлпарлары» деп аталатын т.б. суреттерін атауға болады. Сонымен қатар XX ғасырдың басындағы Италия мен орыс футуристері өз мемлекеттерінің ішкі саяси жағдайларымен байланыстырып көрсетті. Оған атақты орыс суретшісі И.К.Айвазовскийдің «Теңіз» деп аталатын суретін мысалға алуға болады.

Ақын Томмазо Маринетти мен суретші Дж.Баламен бірігіп 1909 жылы 22 ақпанда Францияның «Фигаро» газетінде футуризмның манифесін жариялайды.

Маринеттидің «техникалық» бағдарламасының нәтижесінде, адамның логикалық ойлауы мен психологиялық толғанысы ығыстырылып поэзия атыс пен шабысқа, белгісіз бағытқа асыққан қимылға негізделеді. Оның манифесін басшылыққа алған суретші, музыкант, мүсінші футуристер пайда болады. Оны ақын Г.Апполинер, футурист суретшілер, К.Карра, Л.Руссола қолдайды. Дж.Северени 1910 жылдары салған картиналарында, ауыр өнеркәсіпті дамыту әлемді динамикалық қозғалысқа әкеле жатқандығын шеберлікпен бейнелейді. Ал Ресейде бұл ағым авангардизмнен бөлініп шығып, XX ғ. басында көркем өнер мен әдебиетте, оның ішінде поэзияда кең қолданыла бастады. 1910 жылы Ресейде «Гилея» атты футуристердің қозғалысы құрылды. Ақындар айтар ойларын поэзияда жеткізе алмаса, суретшілер қыл қаламның күшімен жеткізсін деген мақсатта, «Гилея» үйірмесіне қатысушыларға сурет салдырып үйрете бастайды. Бұлардың ішінде В.В.Маяковскийден басқаларында арнайы суретшілік білімі болмады. Сондықтан да аталмыш кезеңде абстрактылы суреттер пайда болып, шындықты ашып айтуға болмайтын, ойын жас баланың шатпағындай жеткізетін көркемдік тәсіл болып қалыптасып, соңынан «творчество дураков» яғни «ақымақтардың шығармашылығы» деген мазақ атқа ие болды. Бұл үйірмеге «Бубновый валет» (1910-1916), «Ослиный хвост» (1912) деп аталатын суретшілер тобы келіп қосылады. Оны Д.Бурлюк пен Л.Лифшин, В.Каменский басқарады. Әр түрлі көзқарастағы суретшілердің бұл бас қосуы туралы орыс футуризмін зерттеуші В.Марков былай дейді: «Суретшілер көрмесінде алғаш бір-бірімен танысқан топтың мүшелері өздерінің футурист екендіктерін бастапқыда білмейді. Кейін зерттеушілер оларға футуристер және кубофутуристер деп ат қояды».

1911 жылы Игорь Северянин футуризм сөзіне «эго» деген терминді қосып «Рядовые люди из цикла эго-футуризм» деген поэма жазады. Сөйтіп эго-футуризмнің негізін салады. 1912 жылы И.Северянин мен К.Олимпов бірігіп «Скрижали Академии эго поэзии» деген атпен эгофутуристердің алғашқы манифесін жариялайды. Кейін ол «ғарыштық футуризм» деп аталады. 1913-1914 жылдардың аралығында Д.Д.Бурлюк бастаған кубофутуристер мен И.Северянин басшылық еткен эгофутуристер бірігеді.

1914 жылы Италия футуризмнің негізін қалаушы ақын Т.Маринетти футуризм жайлы баяндама жасау үшін Петербург пен Москваға келеді. Бұл кезде орыс футуристері француздардың кубофутуристерімен ортақ тіл табысып, саяси пікір жағынан тығыз байланысып үлгереді. Сондықтан да кейбір зерттеушілер: «Футуризм – жаңа Ресейдің басты өнері болды», - деп атап көрсетеді. Футуризм – солшыл коммунизмнің көркем өнерінің түрі болып, 1917 жылы барлық авангардистерді нигилистердің ұрандарының аясында біріктіріп, «солшылдар» атанды. Бірақ олар өздерінің көзқарастары мен идеялық бағыттары жағынан большевиктерден гөрі, анархистерге жақын келгендіктен, коммунистерге қатерлі болып саналады да, 1930 жылдан бастап аралары бөлінеді. Бұдан кейін олардың орнын жұмысшы-шаруа әдебиеті ауыстырады. Түрлі сатылардан өтіп орыс әдебиетінде пайда болған футуризмді, кеңес үкіметінің әдебиет зерттеушілері мойындамағандығы туралы футуризмді зерттеуші В.Марков: «Футуризм – буржуазиялық қатерлі бағыт ретінде, ұзақ

жылдар бойы кеңестік саясаттың бағанасының басындағы масқараға айналып келді де, 1930 жылдан кейін оны мүлдем естерінен шығарады».

Футиристер әлемде әділеттіліктің болуын талап етеді. Осы орайда қайсыбір футиристер, бірінші дүниежүзілік соғысқа сұранып барып одан поэзиямызға күш-қуат аламыз деп ойлайды. Бірақ көпшілігі соғыста өледі де, одан аман оралғандары өздері ойлағандай соғыс жамандықтан тазартушы күш емес, керісінше, адамзатқа қайғы-қасірет әкелетін қатер екендіктеріне көздері жеткенде, тұйыққа тіреліп, көпшілігі өз-өздеріне қол жұмсады. В.Маяковскийдің Қазан төңкерісінен кейін коммунистердің соңынан еріп «бүлікшіл» бағытынан бас тартуы да осыдан болса керек деген тұжырым бар.

Негізінен футуризм өкілдерінің қатарына білім деңгейлері мен сауаттары, шыққан тектері әр түрлі топтың адамдары жиналды. Олардың поэзиясымен жақын танысқан символистер мен зиялы қауым өкілдері сөз қолданыстарындағы тұрпайылықтан түніліп, талғамдары нашар, сөздердің қолданылу тәртібін білмейтін, дарынсыз қаламгерлердің жолына тосқауыл қою керек деген талаптар қойды. Ойларын мәнерлеп, астарлап, әдеппен жеткізуге дағдыланған символизм суреткерлері футиристердің ескірген әдеби сөздерді тұрпайы қолдануларына қарсылықтарын білдіріп, «әдебиеттің бұзақылары», «шалшықтың ішіне түсіп, шұрылдап отырған бақалармен ортақ тіл табыса алмаймыз» деп теріс айналып, араларын бөліп алды.

Футиризмді әр мемлекет әртүрлі пайдаланады. Италия футуризмнің басынан көрінген Маринетти өзгеге күш көрсететін басқыншылық бағыт ұстанады. Орыс футиристері сөз еркіндігі мен ой еркіндігіне ерік берілуін қолдады. Сондықтан абстрактылы шығармаларда өмір шындығы ешбір әшекейсіз сол қалпында көрінсе, көркем шығармада екі қырынан танылды. Бірінде – пікірін әрлеп, әсемдеп, сезімді тербеп барып санаға жеткізуге ұмтылса, келесісінде – ойын тұрпайы әрі дөрекі етіп жеткізеді. Ол футуризмде өктем сөздер басым болып отыруы керек деген пікірге орайластырылды. Оны Сәкен Сейфуллин қызыл империяның өктемдік әрекеті қазақ еліне қандай жаманшылық әкеле жатқандығын әшкерлеу үшін пайдаланады. Дегенмен де, футиристердің манифестеріндегі өткеннің бәрін тәрік етіп лақтырып тастап, жолымыздағыны қырып-жойып алға ұмтылайық деген пікірлері мен көзқарастары төңкеріліс кезінде ғана емес, бейбіт кезеңде де үлкен рөл атқарады.

Футиризмде шапшаңдық пен ұраншылдық, жылдамдық күш алады. Бұл қазақ әдебиетінде де көрініс берді. Оған Сәкен Сейфуллиннің «Кел, жігіттер», «Жас қазақ марсельезасы», «Қызыл ерлер», «Біздің тұрмыс экспресс», «Советстан» поэмаларын жатқызамыз. С.Сейфуллиннің футуризмі авангардистік стильден шыққан деуге де болады. Кезінде ақынның бұл шығармалары сынға ұшырады.

Акмеизм

Акмеизм – (асме – гр. жоғары деңгей, шың, гүлдену, гүлденген мезгіл) – ХХ ғасыр басында Ресейде символизмге қарсы туындаған әдеби ағым. Аталмыш ағымның негізін орыс поэзиясындағы «Цех поэтов» үйірмесінің мүшелері: Николай Гумилов (1886 - 1921), С.М. Городецкий (1884 - 1967), О. Мандельштам (1891 - 1938), М. Зенкович (1891 - 1973), А. Ахматова (1889 – 1966) т.б. қалады. 1910 жылы символистердің «Весы» журналы жабылған соң, ақын Н. Гумилев «Бұл символизмнің мүлде құрып жоғалуы емес. Адамзат философиялық ойлауын доғармайынша символизм тоқырамайды. Ендеше символизм жоғалып кетпейді, керісінше өзінің түрін өзгертіп, қолданылу аясын түрлендіреді» - деген пікірін білдірді. Осылайша «акмеизм» символистер мен футуристердің шығармашылықтарына қарсылық ретінде пайда болады.

ХХ ғасырдың басындағы қоғамда болып жатқан өзгерістермен тарихи бетбұрыстардың екпініне төзе алмаған символизм құлдырап, оның орнын футуризм мен эгофутуризм ауыстыра бастады. Ресейдің өз ішіндегі тарихи дүрбелеңнің соңы саяси қуғынға апарып тірейтіндігін ерте сезген Н.Гумилев халықты сол қиындыққа дайындаудың әдісін ойластырады. Ол тәсіл күйзелген жанды жігерлендіріп, батыл қадамға бастайтын қажырлы болуға үйретіп, тың істерге жетелеуі керек еді. Ол әдебиетке акмеизм болып енеді.

«Акмеизм» көне гректердің «акмэ» деген сөзінен шыққан. Ер азаматтың күш-қуаты мен қайратының толысқандығын бейнелейді. Сондықтан да өнер иелерінің орта жасқа келіп ақылдарының кемелденіп толуымен, қайрат-күштерінің қуаттылығымен байланыстырған. Сонымен бірге, антика суретшілерінің туылған және өлген жылы айтылмай, шығармашылығының толысып, даналық ойлары мен пікірлерінің қалыптасатын кезеңі «акмэ» деп аталатын символдық образды терминмен бейнеленген. Акмеизмнің негізін салушылар оны «адамизм» деп те атаған. «Адамизм – жер бетіндегі алғашқы адамның пайда болуымен, дәлірек айтқанда «Адамның» есімімен байланыстырыла аталады». «Адамизм» терминін алғаш С. Городецкий қолданған. «Адамизм – ер жүрек, алған бетінен қайтпайтын қайсар, өмірге көзқарасы нық әрі табанды деген мағынаны береді. Алғаш әлемді жандандырып бойына нәр жіберген, табиғаттың сұлулығы мен тазалығын, көркемдігін көріп, оны өз қолымен жасауды тағдыр адамға бұйыртқан. Акмеистер де солай, жаңа қоғамды өз қолдарымен жасап, оған өз аттарын беріп, бағыттарын айқындаулары тиіс» деген ойдан туындаған.

Акмеизм – (1913-1914) шамамен екі жыл өмір сүрген әдеби ағым. Жалпы акмеизмнің алты белсенді мүшесі аталады. Олар: Н.Гумилев, А.Ахматова, О.Мандельштам, С.Городецкий, М.Зенкевич, В.Нарбут. «Жетінші акмеист» рөліне Г.Иванов айтылады, бірақ А.Ахматованың айтуынша «акмеистер алтау болған, жетінші ешқашан болмаған». «Цех поэтов» үйірмесіне әр түрлі уақытта біраз ақындар мүшелікке қабылданған. Олар: Г.Адамович, Н.Бруни, Вас.В.Гиппиус, Вл.В.Гиппиус, Г.Иванов, Н.Клюев, М.Кузьмин, Е.Кузьмина-Караваева, М.Лозинский, С.Радлов, В.Хлебников. Символистердің жиналыстарына қарағанда, «Цех» мәжілісі нақты сұрақтарды шешті: ақындық шеберлігін шыңдайтын мектеп, кәсіби бірлестік те болды. Акмеизм өкілдерінің шығармашылық тағдыры әртүрлі. Мысалы: Н.Клюев кейіннен бұл әдеби

бірлестікке қатысы жоқ екенін мәлімдесе, Г.Адамович және Г.Ивановтар эмиграцияда жүрсе де акмеизмді әрі қарай жалғастырды.

С.Маковский редактор болған «Аполлон» журналы Гумилев пен Городецки жазған акмеистердің бағдарламасы мен шығармаларын басып тұрды. «Аполлон» журналында негізінен екі қағида болды: біріншіден, нақтылық, жүйелілік; екіншіден, ақындық шеберлікті жетілдіру. Әдебиеттің жаңа бағытына негізделген Н.Гумилевтің «Наследие символизма и акмеизм» (1913), С. Городецконың «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913), О.Мандельштамның «Утро акмеизма» (1913) мақалалары жарық көрген.

«Аполлон» журналына жазған мақаласында Сергей Городецкиймен бірге «символизм өлді» деп мәлімдеген Николай Гумилев «акмеизмді» – «сәулетті үй» деп атаған. Алайда «сәулет үйі» әр адамның өз ішінде болмақ. Шекспирдің эстетикалық көзқарасы мен Рабленің философиясын басшылыққа алған Н.Гумилев барлық жаңа істерді жақсы оймен бастауды насихаттайды.

Дегенмен акмеизм әдебиетке жаңа тыныс, соны леп әкелуімен ерекшеленді.

Символистердің о дүниеде де өмір бар, бұл өмірдің рахатына кенелмесек, басқа өмірде бақытты боламыз деген анимистік көзқарастарына қарсы тұрып, оларға өз идеяларын ұсыну арқылы символизмді ығыстыра бастады. Алайда символизмнің образдап беретін тәсілдерін пайдаланып, одан мүлде қол үзіп кете алмады.

Акмеизмнің символизмнен басты айырмашылығы өмірді абстракциялы түсінуден аулақ, суреткердің жеке философиялық субъективтілігінен тыс, өмірдің шынайы шындығымен адамның ерен еңбегі мен жігерін бірге дәріптеу болды.

Теорияны жатсынған акмеистердің (Н.Гумилев, А.Ахматова, О.Мандельштам) шығармашылықтарында дін, философия мәселелері өзіндік ерекшелігімен байқалды. Акмеистік кезең бұл ақындардың шығармашылықтарында аз ғана уақыт көрінді. Дегенмен акмеизм көптеген жаңа зерттеулерге жол ашты, соның ішінде әдебиеттанушы Б.Эйхенбаум символистік ақындардың дамуын жоққа шығарып, акмеизмді жаңа сатыда қарастырды. Алайда, көптің назарында болған символизм акмеистердің шығармашылығына бөгет болмады. Акмеизм әдебиетке қарапайым оқырманды алып келді. Әдеби ағым ретінде акмеизмнің басты жүзеге асырғаны – әдебиетті ізгілендіру жолына қарай бағыттап, даму сатысын өзгертуі. Көрнекті ғалым С.Аверинцев акмеизм туралы пікірінде: «уақыт рухына қарсы шығу дегеніміз қиялға қарсы шыққанмен бірдей» деген. Жоғары талғамды символистерге акмеистер шығармашылығындағы адам әлемі нәзік психологиясымен, сөйлем интонациясымен, салмақты сөздерімен жауап берді.

Н.Гумилев, А.Ахматова және О.Мандельштамның акмеизмінен С.Городецкий, М.Зенкевич, З.Нарбуттың адамизмі ерекшеленді. Н.Гумилев, А.Ахматова, О.Мандельштамдардың адамизмнің талаптарына сәйкес келмеуі үшеуін бірнеше рет сынға іліктірді. 1913 жылы З.Нарбут М.Зенкевичке тәуелсіз топ құруға немесе Гумилев тобынан кетіп, кубофутуристерге өтуге ұсыныс жасады.

Акмеизмнің негізгі қызметі символизм мен реализмді теңдікте ұстауы болды.

Эмиграциядағы орыс поэзиясына акмеизм үлкен ықпал етті. Себебі Н.Гумилевтің Францияға жер ауып кеткен шәкірттері Г.Иванов, Г.Адамович, Н.Оцуп, И.Одоевцевалардың шығармаларында көрініс берді. Осылардың ішіндегі мықтылары Г.Иванов пен Г.Адамовичтер өлендерінде акмеизмнің негізгі ұстанымдары: жеңіл мысқыл, қарапайымдылық, интонацияға көп мән берген. Ал Кеңестік Ресейде Ник.Тихонов, И.Сельвинский, М.Светлов, Э.Багрицкийдің шығармаларында акмеизмнің ұшқындары астарлы түрде бейнеленді. Сондай-ақ акмеизм авторлық өлендерге де өз ықпалын тигізді.

Имажинизм

Имажинизм (фрацуз тілінен аударғанда «image» – образ, бейне) – ХХ ғасырдың басындағы әдебиет пен сурет өнеріндегі ағым. Англияда 1914-1918 жылдары пайда болды. Негізін футуристерден бөлініп шыққан Эзра Поунд пен Уиндгэм Люис қалады. Ал Ресейде бұл ағым төңкерістің алғашқы жылдарында көрініс берді. Орыс имажинистері 1919 жылы өз мәлімдемелерін «Сирена» (Воронеж) және «Советская страна» (Мәскеу) журналдарында шығарды. Негізгі ұйымды В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин, А. Кусиков, Р. Ивнев, И. Грузинов және т.б құрады. Ағым мүшелері «Имажинисты», «Чихи-Пихи» басылымдарының төңірегінде ұйымдасып, сол уақыттағы белгілі кітап дүкені «Стойло Пегаса» кафесінде бас қосып отырған. Имажинистер кейіннен «Гостиница для путешествующих в прекрасном» журналын шығарып, ол 1924 жылы төртінші санынан тоқтап қалды. Осыдан кейін бұл топ тарап кетті.

Имажинизм теориясы бойынша поэзияның негізгі принципі «образдың» басымдылығында деп атап көрсетілді. Имажинизм дегеніміз – бірнеше мағынасы бар сөз – символ (символизм) емес; сөз – дыбыс (кубофутуризм) емес; сөз заттардың – атауы (акмеизм) емес, ол бір ғана анықталған мағынасы бар сөз – метафора. Имажинистер «декларациясында» өнердің негізгі заңы, қайталанбас жалғыз әдісі өмірдің көрінісі образ және образдың ырғағы арқылы көрінеді деп мәлімдеген. Бұл принциптің теориялық негіздемесі поэтикалық шығармашылықтың даму тілі метафора арқылы жүзеге асады. Потебня атап көрсеткендей, «сөздің ішкі формасы» поэтикалық образбен теңестіріледі. «Сөйлем мен тіл образдың құрсағынан туады және сол арқылы поэзия көркемдігінің бастауын мәңгілікке белгілеп береді», - дейді А.Мариенгоф. «Әрқашан бастапқы сөздердің образын есте сақтау керек». Егер тәжірибиеде «образдылықты» талдап түсіндірсек, онда поэзияда образ мағынасын жоғалтады, шын мәнінде: «образдың мағынасын жоғалтуы – поэтикалық сөздің дамуына жол ашады», осыған байланысты грамматика бұзылады, бірақ та «сөздің мағынасы түбір сөзде ғана болмай, грамматикалық формасында да сақталады. Сөз образы тек түбірде ғана. Грамматиканы бұзып, сөздің мазмұндық күшін жойғанымызбен, сөздің образдылығын сақтай аламыз».

«Өлең – организм емес, образдардың жиынтығы, одан бір емес, бірнеше образдар жасауға болады», - дейді В.Шершеневич.

Образдылыққа сүйенген имагинистер образ жасаудың әртүрлі әдістерін енгізді. «Аналогиялық қадамдар, параллелизмдер, салыстырулар, карама-қарсы, күрделі және жай эпитеттер, политематикалық қосымшалар, көпқабатты құрылымдар образ жасаудағы нағыз, хас өнер шеберлерінің құралдары» - деп декларацияда айтылған. Имагинистер образдылыққа жету үшін көптеген күрделі образ кестелерін жасады.

Дәрекі сөздерді қолданысқа енгізу арқылы имагинистер – бұндай образбен футуристерден «асып түсіп» жаңашыл боламыз деп үміттенді. «Образ деген не? – Жоғары жылдамдықтағы қысқа арақашықтық» - дейді А.Мариенгоф.

Алайда, айта кету керек, имагинистер өзінің шығармашылық тәжірибиесінде теориядағыдай алысқа ұзап кетпеді. В. Шершеневичтің өзі образдардың механикалық тұтастық принципін теориялық түрде мойындамады. Көркем туындыдан «образдар каталогын» толық табу мүмкін емес еді. Жалпы имагинистер барлық күшін теориялық талаптарға сай жүзеге асырды. Әрбір бөлім метафорасы бейнелілік қатарда көрініп, нақты-бейнелілік жоспарларында тұрды.

Бұл ағымдағылардың теориялық білімдері мен поэтикалық тәжірибелері, көзқарастары, әлеуметтік жағдайлары әртүрлі болды. Мысалы: В.Шершеневич пен А. Мариенгоф, С. Есенин мен А. Кусиковтардың ұқсастығынан гөрі айырмашылықтары басым болды. Имагинистер біріншіден, әбден урбанистенген, екіншіден, руристенген: әртүрлі психологиялық және әлеуметтік топтардың қақтығысының тоқырауында көрініс тапқан. В. Шершеневичтер мен А. Мариенгофтардың поэзиясы – өздерінің тұғыры мен жан-жақты байланыстарын жоғалтқан қалалық интеллигенцияның оқитын шығармалары болса, бұл шығармашылық құлазу мен құлдырауды көрсетті. Сонымен қатар олардың поэзияларында құлазу, әдеттегі жеке қайғы, пессимизмге берілу сезімдері, Қазан төңкерісін қабылдамау сияқты мәселелер бейнеленді.

Бұларға қарағанда С. Есениннің табиғаты мүлде бөлек. Өйткені ол ауқатты шаруалардың өмірін суреттегенімен, олардың болып жатқан өзгерістерге қызықпаушылығын да көрсетті. Ол өзі туып-өскен жердегі шаруалардың психологиясы мен шаруашылықтарын және бай шаруаның діни көзқарастарын нақты образды түрде бейнелеп берді.

Жалпы имагинистер тұтас бір бүтінді көрсетпеді, себебі олар төңкерістің дауылынан қашқан әртүрлі әлеуметтік топтың көңіл-күйін бейнелейді.

Футуристердің пікірінше, поэтикалық форманы жаңарту керек. Имагинистер көркем өнер формасына бағынатындарды жинақтады. 1924 жылы имагинизмде кризис басталды. С. Есенин және И. Грузинов имагинистер тобын тарайтынын хабарлады. 1928 жылы В. Шершеневич имагинизмнің қалай тоқтағанын жазды. Имагинизм поэзиясының негізгі ерекшелігі – метафорикалық образ, ұқсамайтын заттарды салыстыру, құбылыс және ұғым. Әдетте имагинистер метафорада екі затты, екі құбылысты

біріктірді. «Кеңес әдебиеттануында солшыл авангардтық ағымдар ретінде сыналып келген модернистік эстетиканың символизм, сентиментализм, экзистенциализм, имаженизм, импрессионизм сынды т.б. әдеби құбылыстары қазақ әдебиетінде таза күйінде кездесіп, жетекші позицияларды иемденбесе де әр ағымның идеялық және бейнелеу ерекшеліктері әр түрлі деңгейде байқалып отырды» деген ойда шындық бар [17,289].

Сюрреализм

Сюрреализм ХХ ғасырдың бірінші жартысында Еуропа мен Американың поэзиясында пайда болды. «Әрбір әдеби ағым – әр дәуірдегі идеологиялық күрестің әдебиеттегі көрінісі» - деп З.Қабдолов айтпақшы осы кезеңдегі қоғамдық өзгерістердің нәтижесіндегі пайда болған ағымның бірі сюрреализм [12,343]. Бұл ағымда шындықты әсірелендіріп, көлемін ұлғайтып көрсетуді қажет деп тапты. Көркем суреттерде шақшадай басының шарадай болып шешімін таба алмай қиналғандығын бір бастан екі бас жасап, шындық іздеп сандалғанын, бір аяғынан екінші аяғын үлкен етіп бейнелеп отырған. Адам тойымсыздығының шегінен асып кеткендігін, денесінен қарнын үлкен етіп салады. Сондықтан қайсыбір сюрреалистік шығармаларда сатиралық күлкілі, юморлық әсерлер басым болады. Көркем шығармадағы сюрреалистік суреттерде кейіпкерлерді бір-біріне сөйлестіре қаратып шошындырып та салады. Оның түп төркіні адамзат санасының сәби шағындағы өз көлеңкесінен өзі қорыққан қылығын еске түсіреді. Жабайы адамдар өз көлеңкелерін көргенде, адамның жаны екеу болады, ойы мен бойында өзімен қабаттасып көрінбей жүретін тағы бір ұқсас адам бар, солар адамды өзімен-өзін сөйлестіреді, бастарына түрлі сұрақтап жіберіп, әртүрлі әрекеттерге итереді деп ойлаған. Осыдан келіп өздерімен-өздері сөйлесетін де болған. Осы сенім санада сақтала келіп, әдебиет пен көркем өнерде «қосалқы, ұқсас образдар» туралы пікірлерді қалыптастырады. Әдебиетке түскенде ол кейіпкердің ішкі монологы мен диалогына айналады да, психологиялық анализде адамның өз ойымен өзі оңашалануы деген пікірге тірейді.

Сюрреализмнің негізін салушылардың барлығы дерлік Зигмунд Фрейдтің психологиясына сүйенеді. Көпшілігі түнде көрген түстерінің әсерінен жазылады. Сюрреализмге тән тағы бір ерекшелік, қоғамның өзгеруге бағыт алып келе жатқандығын сезгенде, оны тура айтудан жалтарып, болар жағдайы түстерінде көргендей етіп баяндайды. Мұндай шығармаларда көркем суреттеу мен көркем образдар болмайды, керісінше, шығарманың оқырман санасына тигізер қорқынышы неғұрлым ықпалды болса, соғұрлым әсері мықты болып шығады. Сюрреалистік шығармаларда жанды жадыратып ойландыратын, тұщынып жақсы әсер алатын сезім болмайды. Керісінше, көркем шығарманы оқып болғаннан кейін, болмаса салынған суреттерді көргеннен кейін оқырманның көңілінде ауыр іздер қалдырады. Шығармалардың ішіндегі тартыс, кейіпкерлердің ішіндегі тартыс кейіпкерлердің арасындағы көркем қарым-қатынасқа құрылмайды, кейіпкердің іштей екіге жарылып, өзімен-өзі айтысуына, болмаса кеңесуіне негізделеді. Кейде осы психологиялық қақтығыс

өршіген кезде кейіпкердің өзін-өзі жоюына апарып тіреледі. Дәлірек айтқанда, адамның өз ақыл-ойы мен дене мүшелері өзіне өзі шабуыл жасап, тұйыққа тіреп, үрейге салады, сол қорқыныш пен үрейдің ырқынан шыға алмай өзіне-өзі қол жұмсайды. Сюрреалистік шығармалардың басты кейіпкерлерінің шығарма соңында асылып, буынып өлетіндері содан.

Сюрреалдық ең соңында жай ғана поэтикалық образ болып шықты. Сюрреализм шынайы философияға қалай айнала алмаса, шынайы саяси қозғалысқа да қатыссыз болып қалды. Жоғарыда айтылғандардан көретініміз – сюрреалистердің философиялық еңбектері шығармашылық образға, поэтикалық қиял-ғажайыпқа (фантазия) айналып бара жатқаны.

Арагон «Қиял толқыны» еңбегінде сюрреализмді анықтамақ болып, сюрреалистердің образдарды қалай ойлап тапқаны туралы айтады және өзі де сол образдарды туғызады. «Қиял толқыны» – сюрреалистік теорияландырудың ерекше жағдайы суреттелетін сиқыры болып табылады. Бірақ жағдайға көңіл бөлу поэтиканың құрамындағыдай емес, *Pensee parlee* — ойлау да емес, таным да емес, образда көрінетін «меннің» көрініс беруі. Шындығында, сюрреалистік философиялық категориялардың үдерісінің сюрреалистік өлең шығару үдерісінен айырмашылығы қандай? «Қиял толқынының» сюрреалистік прозадан айырмашылығы қандай? Бұл сұрақтарға жауап беру оңай емес, себебі, сюрреалистік теория мен практиканың арасындағы шекті тексеру, ажырату мүмкін емес, әсіресе, мәселе прозаға қатысты болғанда. Сюрреалистердің шығармаларын қай жағынан болса да сюрреалистік проза қатарына жатқызуға болады. Не дегенмен сюрреалистік проза өз кезегінде қай салада, дәрежеде болмасын теориялық ғылымға жатады.

Бретон романдарды өнердің ескірген түріне жатқызып кемсіткен, сонымен қоса реализмнің роман жанрына қарыз екенін де ұмытпаған. Одан басқа, «таңқалу» ұстанымы кездейсоқтық ұстанымына шамалы ғана әсері арқылы өздерін прозада көрсете білген. «Автоматты хат» және проза бір-біріне сәйкес келмейтін кереғар ұғым болып көрінуі мүмкін. Проза тек эмоционалды қабылдаумен ғана шектеліп қалмауға, терең ойға шомуды насихаттайды, ал, бұл саламен сюрреализмнің шаруасы жоқ. Сюрреалистер өнер тудыруға ойланудың қажеті жоқ деп есептейді. Сюрреализм танымның рационалдығын шектейді. «Түсіну» ұғымы – сюрреалистік өнерге жат нәрсе. Одан гөрі «ұстап көру», «сезіну» ұғымдары жиі қолданылады. Айтылғандарға қарамастан Бретон мен Супоның «Магниттік аймағы» сюрреализмнің алғашқы прозалық мәтіні болып есептеледі. Алайда, «Магниттік аймақ» сюрреалистік эпосты жоққа шығарып, сюрреалистік проза дамыған шектелуді дәлелдейді.

Басқа бір сюрреалистік тәсіл — бір-бірімен қатынасы бар-жоғына қарамайтын, бірақ құрылымы бойынша жұмбаққа толы, шынайылыққа қарсы, жат келетін, абсурдты, қиялға толы. Абстрактілі басқа бір дүниенің нақты образы көз алдыңызға келеді. «Магниттік аймақты» оқи отырып, құрастырушы қарапайым қала, таныс көшелердің арасына сіңісіп кететінін байқайсың. Ол көшелер мен қала — түс пен қиялдың елесі. Сондықтан, адамның ақыл-есін жарып шыққан, елестің бағытына бағынатын фантастикалық образдар көшелерде тізіліп тұрғандай көрінеді. «Магниттік аймақ» әлемі жұмбақ әрі

логикаға сыймайтын еңбек. Бұл жерде барлығы бір нәрсені меңзеп, нұсқау беріп тұрғандай. «Магниттік аймақ» дегеніміздің өзі — «амальгамасыз айна» тәрізді, ондағы әлем толық көрінбейді, тек өзі ұсынғанды ғана көруге болады. «Магниттік аймақ» — адам ойында қалып қоятын метафоралық әлем десек те болады.

Сюрреализм ұқсастық пен ұқсамайтынды, санаға жат, түсіндіретін, ұғындыратын ұқсастықтарды емес, керісінше адамды ойға қалдыратын шифрланған дүниені қажет етеді. «Магниттік аймақтағы» метафораның шегін анықтау мүмкін емес, ол – шындық емес, шынайылықты кезектестіретін ұғымға таныс емес зат. Нақтылық дерексіздікпен сыйыса береді және аталған аймақ лабораториядағы тәжірибе, кеңістік, табиғат, уақыты мен орны, әлеуметтік, ұлттық тағы басқа әлемнің сызбасы ретінде көрінеді. Сондықтан да екіұштылықпен өмір сүреді.

«Магнитті аймақтың» метафоралары да, қолданыстары да таңқалдырарлық шынайылыққа жақындатады. Әдеттен тыс тірі организмдер пайда болып, түсініктер мен сезімдерді дәріптейді. Ыңғайсыз қылықтар көрінеді. Жаратылыстың бәрі есінен адасқандай, тіпті «Магнитті аймақтың» авторының өзі барлық әлемді өзінің сандырақ, дертті көзқарасымен қарап, шынайылықты мойындамайды. Бұл жердегі ішкі әлем дамып келе жатқан сюрреалистік күйтырқылықтардан, сюрреалистік қиялдан ада.

«Біздің қаңқамыз балалардың ұйқыдағы тілектеріндей, жыл сайын жеміс беретін ағаштай шынайы, ақ». Танымның тіліне жат сюрреалистік аудармадағы сияқты көп мысалдар келтіруге болады.

Ойымызға осыны сол таным тіліне аударудың қажеті бар ма деген сұрақ қайта-қайта оралады. Немесе, ол аударуға келеді ме? Таным мен ес оның жасалуында қатысты ма, қатысса да қаншалықты рөл атқарғанын түсінуге болады ма? Мағынасыз, дербес ассоциацияның негізінде туындаған, сөздердің мағынасын қажет етпейтін дүниені біз ойымызға, танымымызға сыйдыра аламыз ба? Әлде сезімге ерік беріп, рефлекс-тің қатыстылығын елеп, мазасыздық пен үрейді туғызатын сюрреалистік әзілге жол берген дұрыс па? Арагон былай деп жазады: «Мен «Магнитті аймақты» оқыған оқырманның саяхатшы жүріп бара жатқан поездің терезесінен қарап, барлығымен келіскендей оқығанын қалаймын. Өзіңізге жол көрсетуге рұқсат етіңіз... Біздің «неге?» деп сұрақ қоятын уақытымыз өтіп кеткен. Арагонның сенімі бойынша «Магниттік аймақтың» қызығы мен ғажабы — *irreductibi-lite* — классификацияға бөліне бермеуі. Иә, алайда осының өзі сюрреализм емес пе? Яғни, ортақ қорытынды бар. Оның үстіне сұрақты тек балалық шақта қоя бермейді. «Магнитті аймақ» символизмге ұмтылатын сюрреалистік жағынан сюрреалистік жұмбаққа болмайтынды болдыратындығымен ғана емес, суггетивті танымнан гөрі эмоцияға бағытталғандығымен жақын. Бастысы ой емес, ойдан жырақ образ болып табылады. Символизм сияқты сюрреализм де поэзияны жақын тұтады. Өз ерекшелігі бойынша «Магниттік аймақ» эпикалық жанрлардан гөрі лирикалық жанрға жақын. Бұл дегеніміз – прозадағы жырдың прозаның өзінен биік тұруы. Сюрреалистік қиялдың жемісі поэзияға айналады. «Магниттік аймақтың» соңғы үзінділері жыр жолдарымен жазылған.

Бретонның сюрреализмге қатысты бірінші манифестімен қатар «Ерігіш балық» деп аударуға келетін шығармасы да дүниеге келді. Бұл прозадағы көлемі жағынан әрі «Магниттік аймаққа» қарағанда мағынасы жағынан жақсы байланысқан туынды. Ол да аздаған фрагменттердің көп бөлшегінен құралған. Тағы бір айтатыны, бұл «Ерігіш балық» шығармасы бірінші жақтан баяндалып, көп жағдайда Андре Бретонның түстерінің күнделігі ретінде қабылдануы мүмкін. Бұл шығарманың ұтылатын тұсы сол – ол түстің иррационалдық қасиетінен айырылып, философиялық қағидаларға беріліп кеткен. «Магниттік аймаққа» қарағанда «Ерігіш балық» жаңылтпаштың, автоматизмнің ырқына көнбеген, соның арқасында қиялға ерік беріліп, шынайылыққа жанасады.

«Ерігіш балық» шығармасында да оқырман сюрреализмнің кескіндемесіне тән жан түршігерлік оқиғаларға тап болады. Мысалы: «Мен өз жолында қыпша белді қыз бейнесіндегі араны кездестіреді. «Мен» араға жол көрсете берген уақытта ара «менге» миығынан күліп, құлағына «Мен ораламын» дейді. Бұны да дадаистік, қиын емес оқиғаға жатқыза аламыз.

«Мықтап жабылған жәшіктің ішінен адам алдымен бір қолын, одан кейін екіншісін шығарды. Содан соң жәшік су ағысымен төменге ағып кетеді. Қол енді жоқ, ал, адам, адам қайда?». Бұл жердегі оқиға күрделене түседі. Ол тым сюрреалистік, бұл құпиялықтың өзі бір сырды жасырғандай сұмдық бір сезімді тудырады. Одан әрі қарай бір аңшының үлкен бір құсқа кезіккені, оның үзіліссіз екі қанатын соққылап отырғаны және де бір қанатының екінші қанатынан едәуір ұзын екені, ал қысқа қанатының қыз қолына таққан гауһар тастай жарқ-жүрқ етіп тұрғаны айтылады. Және де гүлдің тамыры, сабағы аңшының көзіндей болып өскен, оған қоса аспанға тамырын жайған, әрі қарай аңшыға бір қол келіп адам аяғы баспаған жерге қарай жетелейді. Осылайша аңшы «француз жерінің шегіне келгенде» атып жібереді. Біраз уақыттан соң аңшының мүрдесі табылады: «оның денесінде ешқандай зорлық, қиналудың белгісі жоқ, тек басы жоғарыда айтылған сақинадай жарқырап тұрғаны болмаса. Оның басы көптеген аспан түстес көбелектерден құралған жастыққа қойылған. Мәйіттің қасына күлгін жапырақ түстес белгі қалдырылған, ал оның шашақтары ұзын кірпіктердей қозғалып жатты.

Сюрреализмнің классикалық жанрына тән үзінді келтірілген. Оны құраушы бөлшектер шынайылықтың ар жақ бер жағында. Осылайша қосақталудан кейін екі немесе үш жақты образдар қалыптасады. Бұл жерде көз — оқиғаның негізі, гүлдің бөлігі, ал кірпіктердің түсі күлгін, осы күлгін түс жоғарыда аталған көз тәріздес болып көрсетілген. Бас болса аспан түстес көбелектерден жасалған жастыққа қойылған. Бұның бәрі – түсініксіздігімен қоса жан түршігерлік оқиғалар. Осылай түсініксіз болғандықтан да қорқынышты.

Ал, әңгімеші төсекте жатқан айдай сұлу келіншекке кезігеді. Мен бұл сұлулықты тапқаным және жақындағанда дем алуын тоқтатқаным қуанышты болдым, — дейді. Бұл жерде жансыз дененің қасында болып жатқан қызықты оқиғалар әрі қарай жалғасын табады. Төрт бұрышқа бекітілген жамылғыш созылған сайын күміс түске айналып, ал күміс қағаз керісінше қарапайым бөлменің ішінде жай қағаз түрінде қалады.

Піл сүйегінен жасалған егеуді еденнен енді көтерген уақытта жан-жағынан сол қимылды қайталаған басқа да көптеген қолдар пайда болады. Бұл үзінді де типті. Бұл жерде эротизм, символика ретінде қолданған. Сюрреалистік құпия өзінің бір ойға жинақталмағандығымен де эротикаға ұмтылған фрейдтік комплекстердің қалауын — шаршататын атмосфералық объектіге қарай ойыстырады. Кревель өзінің «Сіздің есіңіз дұрыс па?» кітабында фрейдтік-сюрреалистік «жарылысты» өте тапқыр суреттейді. Алайда, бұл жерге де мысқылды кірістіреді. Рене Кревельдің еңбегінде «Сюрреалдылық» көбіне ойдың жинақталмаған түрі, метафораға толы, ойынға ұқсас жазылған. Кревель прозасының байланыссыздығы стилистикалық құбылысқа жатады. Кревельдің стилі мысқылсыз жүзеге асырылмайтын каскадты, асыра сілтеуші, әсерлі жарыстардан тұрады.

Кревель «жарылыс» жасау арқылы қолы қысқа, қамауда болған адамды босаттым деп ойлайды. Осыдан соң ол «барлық адамзатты құтқару жоспарын» ойлай бастайды. Сонымен қатар олардың барлығына «Сіздің есіңіз дұрыс па?» деген сұрақты қоюды ұсынады. Осылайша, Кревель «бостандық» ұғымын темірдей мықты қабырғаның артына жасырып, өзі де осы кітабының идеясынан шыға алмай қалады.

Көп ұзамай, 1935 жылдың жазында Рене Кревель өзіне-өзі қол жұмсап көз жұмады.

Францияның сюрреалист жазушыларының ішінде Екінші Дүниежүзілік соғыстан кейін сюрреалистердің одағына қосылған А. Пейре де Мандиарганы айта кету қажет. Пейре де Мандиарга шығармаларының ерекшелігі, ол сюрреализмнің соңғы кезеңі үшін өте жақсы туындыларды дүниеге әкелді. Пейре де Мандиарга үшін адамның түйсігі — «осал экран», өйткені, оны оңай сындыруға болады. Сондықтан «образдардың абсолютті ауытқуы» туындайды, ал кейде «мистицизм бейнесін қабылдап» «ақымақтық сәті» де болып тұрады. Пейре де Мандиарга басқа да сюрреалистерге тән әдет бойынша «шынайылықтың ғажайыпқа жұтылу» процестері жайында қалам қозғады.

Соңғы кезең сюрреализміне Мандиарг жазған сюрреалистік эстетика ғана емес, сюрреализмнің эпигондық жаттығулар әдебиетіне қажетті материал болғаны да тән. Жазушы өте дарынды, себебі ол өте белгілі сюрреалистік тақырыптарға шығармалар жаза білген. Пейре де Мандиарга бірде «прозадағы жырлар», «бақылаусыз хаттар» деп жазса, енді бірде дадаистік поэзияға тән каламбурлар құрастырады. Ең көп қалам тартқан тақырыбы – прозалық тақырып. Оның новеллалары «күнделікті таңғайыптарға толы» иллюстрациялардың алуан түрін қамтыған. Шынайылық «осал» болып көрінуі, көз алдында жоғалуы мүмкін, оның үстіне бұл шығарма соңынан басына қарай жазылған. Қазіргі сәт «Сабина» новелласында өткеннің жетегінде кетеді.

Жазушы көп жағдайда *reves*-тің қызметіне жүгінеді. Өзінің жаңа персонажын суреттей отырып, ойдың жетегінде, түстің ішінде жүреді, содан кейін шынайылық тұмандай сейіле бастайды. Осындай жағдай «Көмірдің алауы» новелласында кездеседі. Флорин есімді бойжеткен балға асығып, баспалдақпен жүгіреді. Барлығы шынайылыққа жанасымды, тек кейбір адам сенгісіз оқиғалар болмаса. Флорин жүгіріп келіп билей бастайды. Бір сәт «Осы

өңім бе, түсім бе?» деген сұрақ туады. Шынында да оянса, өз төсегінде емес, күймеде жатыр екен. Аяқ-қолы байлаулы, бөтен адамдар көрінеді. Содан соң аялдама, адамдар түсіп жатыр, бір кезде біреу бүйіріне пышақ сұғып алғандай болады. Оқырман жұмбақтың шешімін таппаған күйде, әлде бұл түстің екінші қабаты ма немесе бұл сұмдық түстердің бірі ме?

Сюрреалистік драматургияға қатысты айтар болсақ, Бретон құрастырған «Автоматты хат» пен «Автоматизм» драматургияның мүмкіндіктерін жоққа шығарып, сөздер мен іс-қимылды шектейді. Сюрреализм тарапынан «Әрекет етуші тұлға» ақылға сиярлық па? Андре Бретон драматургияны да ескірген жанрға жатқызып, сюрреализмнің талаптарына сай келмейтінін және оны персонажды суреттегенде солғын көрінетінін алға тартты.

Алайда дәл осы Бретонның өзі ерекше «сюрреалистік» көзқарасын диалогқа арнады. Оның ойынша диалогқа сюрреалистік тіл формасы жақсы бейімделеді. Өзінің бірінші манифестінде Бретон «поэтикалық сюрреализм өзінің өмір сүруін бастағаннан бастап диалогті абсолютті таза түрде қолдануға тырысты». Бұл не деген «абсолютті таза диалог» және неге ол сюрреализмнің таңдауына түсті? Бретонның сөзінше, «бұл диалог әңгімелесушілерді сыпайылықтың өтірік формасынан сақтайды», «олардың әрқайсысы диалогты қалай жүргізгісі келсе сол формада жүргізеді және өзі туралы басқалар не ойлайды деп қорықпайды.

Драматургия өзінің қарамағына сюрреалистік әдістің формальды жағын алса да болар еді, бірақ ол сюрреалистікке қарағанда дадаистікке жақындаған болар еді.

Ол солай болды да. Дадаистердің «спектакль» ұйымдастыруды жақсы көретінін есімізге алайық, олардың ұйымдастыруды қойған сәті сюрреалистердің дадаистерді ығыстыруынан басталды. Дадаистердің спектакльдерін де мағынасыздық, байланыссыздық құрап тұрады. Олар импровизацияланған әрі әрбір қатысушы өзінің ойлағанын жасап, өз түсінігін басқаларға назар аудармай қайталайтын.

Андре Бретон 1928 жылы «Сюрреализм и живопись» деген кітабын шығарып, сюрреалисттердің философиялық эстетикалық манифесін жазып: «Ақыл шындықты сезіне алмайды. Алда болар шындықты ішкі сезімталдық сездіреді. Ендеше сюрреализм — сезіну арқылы шындықты алдын-ала болжап айта білетін өнер құбылысы. Сол сезінудің ізін суытпай әдебиет пен өнерде қалдыру керек», – деген пікірін білдіреді. Содан бергі кезеңдерде сюрреалистер Гийом Аполоньер мен Андре Бретонды өкіл әкелері деп біледі.

Натуралистер өмір шындығын сол қалпында өзгертпей берсе, сюрреалистер спиритизм мен гипнозды, галлюцинациялық елестерді пайдалану арқылы шығармалар жазуды қолдайды.

Ол XX ғасырдың бірінші жартысында Еуропа мен Американың поэзиясында пайда болды. Нәтижесінде шындықты әсірелендіріп, көлемін ұлғайтып көрсететін туынды болып қабылданады. Көркем суреттерде шақшадай басының шарадай болып шешімін таба алмай қиналғандығын бір бастан екі бас жасап, шындық іздеп сандалғанын, бір аяғынан екінші аяғын үлкен етіп бейнелеген. Адам тойымсыздығының шегінен асып кеткендігін,

денесінен қарнын үлкен етіп салады. Сондықтан қайсыбір сюрреалистік шығармаларда сатиралық күлкілі, юморлық әсерлер басым болады. Көркем шығармадағы сюрреалистік суреттерде кейіпкерлерді бір-біріне сөйлестіре қаратып шошындырып та салады. Оның түп төркіні адамзат санасының сәби шағындағы өз көлеңкесінен өзі қорыққан қылығын еске түсіреді. Жабайы адамдар өз көлеңкелерін көргенде, адамның жаны екеу болады, ойы мен бойында өзімен қабаттасып көрінбей жүретін тағы бір ұқсас адам бар, солар адамды өзімен-өзін сөйлестіреді, бастарына түрлі сұрақтап жіберіп, әртүрлі әрекеттерге итереді деп ойлаған. Осыдан келіп өздерімен-өздері сөйлесетін де болған. Осы сенім санада сақтала келіп, әдебиет пен көркем өнерде «қосалқы, ұқсас образдар» туралы пікірлерді қалыптастырады. Әдебиетке түскенде ол кейіпкердің ішкі монологы мен диалогына айналады да, психологиялық анализде, адамның өз ойымен өзі оңашалануы деген пікірге тірейді. Сюрреалисттердің тағы бір ерекшелігі – кейіпкерлердің сандырақтап түрлі түстер мен елестер көруі арқылы қоғамның алдыңғы келе жатқан дағдарыстарды болжап отырғандықтарын астарлай айтып, оны оқырмандардың санасына үрей мен қорқыныш енгізу арқылы жеткізуге тырысады. Кейін бұл сюрреалистік шығармаларға тән стиль болып қалыптасады. Сондықтан көркем суреттегі сюрреалистік образдардың елесі көрерменнің көңіліне қорқыныш ұялататындай елес пен үрейге бейімделіп салынса, көркем шығармаларда адам сезіме өзіне-өзі қалай шабуылдайтыны үрейге бейімделіп образдалады. Сюрреализмнің негізін салушылардың барлығы дерлік Зигмунд Фрейдтің психологиясына сүйенеді. Көпшілігі түнде көрген түстерінің әсерінен жазылады. Сюрреализмге тән тағы бір ерекшелік – қоғамның өзгеруге бағыт алып келе жатқандығын сезгенде, оны тура айтудан жалтарып, болар жағдайы түстерінде көргендей етіп баяндайды. Мұндай шығармаларда көркем суреттеу мен көркем образдар болмайды, керісінше, шығарманың оқырман санасына тигізер қорқынышы неғұрлым ықпалды болса, соғұрлым әсері мықты болып шығады. Сюрреалистік шығармаларда жанды жадыратып ойландыратын, тұщынып жақсы әсер алатын сезім болмайды. Керісінше, көркем шығарманы оқып болғаннан кейін, болмаса салынған суреттерді көргеннен кейін оқырманның көңілінде ауыр іздер қалдырады. Шығармалардың ішіндегі тартыс, кейіпкерлердің ішіндегі тартыс кейіпкерлердің арасындағы көркем қарым-қатынасқа құрылмайды, кейіпкердің іштей екіге жарылып, өзімен өзі айтысуына, болмаса кеңесуіне негізделеді. Кейде осы психологиялық қақтығыс өршіген кезде кейіпкердің өзін-өзі жоюына апарып тіреледі. Дәлірек айтқанда, адамның өз ақыл ойы мен дене мүшелері өзіне-өзі шабуыл жасап, тұйыққа тіреп, үрейге салады, сол қорқыныш пен үрейдің ырқынан шыға алмай өзіне-өзі қол жұмсайды. Сюрреалистік шығармалардың басты кейіпкерлерінің шығарма соңында асылып, буынып өлетіндері содан. Оған Төлен Әбдіковтың «Тозақ оттары жымыңдайды» деп аталатын повесіндегі Янумака, «Ақиқат» повесіндегі Роберт, «Оң қол» әңгімесіндегі Алма образдарын мысал етуге болады.

Гийом Аполониердің өлеңдер жинағы КСРО-да 1967 жылы жарық көргеннен кейін онымен танысқан кеңес үкіметінің ақын-жазушылары алдағы

қоғамдық өзгерістерді астарлай айтуда, сюрреалистердің стильдерін пайдалана бастайды. Т.Әбдіков кеңес үкіметінің құлап бара жатқандағын сездіре келіп, адамды өзінің ішкі жалғыздығымен оңашалайтын жаңа қоғамның жылжып келе жатқан елесін жасайды. Нені айтасың, қандай шешім тауып қабылдауды өзің шеш, қалай өмір сүргің келеді солай өмір сүр, тағдырың өз қолыңда, не істесең де еріктісің дегенді еске салады. Адамның өзін-өзі қылғындарып өлтіруімен кеңестік биліктің өзіне-өзі қарсылық тудырғандығын астарлай айтады. Не істегендерін енді ғана біліп, бойларын үрей билегендігін оң қолдың әрекеті арқылы баяндайды. Адамның санасын бір қолдың күшіне бағындыру арқылы, әлемге өктемдік жасаймыз деген ойларының сандыраққа айналуын, Алманың қолы өзіне шабуыл жасауымен дәлелдейді.

Сюрреализмде жанды жадыратар әсерден гөрі бойды тітіркендіретіндей қорқыныштың басым болып келуінің астарында осындай өмір шындығы болады. Бірақ символизмдегідей жындар мен перілер келіп кейіпкерлерді түрткілеп мазасын алмайды. Себебі барлық тартыстар болып жатқан оқиғадағы кейіпкерлердің өз іштеріндегі психологиялық қақтығыстарға негізделеді. Дәлірек айтқанда ішкі лирикалық «мен» өзіне-өзі шабуыл жасап, өзін-өзі жояды. Төңірегінде болып жатқан барлық сәтсіздікке өзін-өзі кінәлайды. Осы жерде барлық қателік адамның қоғамдық ортадан бөлініп қалатындығына байланысты екендігін аңғартып отырады. Сюрреализм кейіпкерлері өздерін-өздері оңашалау арқылы төңірегіндегі өзгерістерден қол үзіп қалады. Тағы бір кемшіліктері – мағынасыз себептерден салдар іздейді. Не болса соған назар аударып, түймедейден түйедей қорқыныш тауып, пәле іздейді. Болмаса сынықтан сылтау іздеп пессимизмге беріледі. Сюрреализммен экзистенция бөлініп шығатындықтан, осы тәсілмен жазылған шығармалар егіздер тәрізді бір-біріне өте ұқсас болып келеді. Кейде араласа көрініп отырады. Экзистенциалистер қоғамдық тәртіпке бағынғысы келмегендерді жындыханаларға салып, еркінен айыру арқылы тәрбиелеуді де белгілі бір мөлшерде қуаттаған. Т.Әбдіковтің «Ақиқат» повесінде Роберттің жындыханадан шыққысы келмей, көрпеқаптан жыртып алынып, базарға сатылатындай біркелкі әдемілеп есілген жіпке асылып өлетіндігі содан.

«Экзистенция – гуманизм, ол адам өмірінің тек жаман жақтарына назар аударып, соны айта беруден сақтандырады», – деген философ, саясаткер, эстетик, драматург, әдебиетші, экзистенциализмнің Франциядағы өкілі Сартр 1945 жылы «Тан модерн» деп аталатын журналдың ашылуындағы алғы сөзінде экзистенцияның екінші астарында үрей жүретіндігін, егер үрей күш алса жолындағының бәрін қиратып адам өзін-өзі өлтіріп жіберетіндігін де еске салады [2,89]. Сондықтан сол кемшілікті түзеп, кешіріммен қарауға тәрбиелейтін гуманистік бағыт болып саналады. Сонымен бірге қандайда бір жамандыққа тап болған адамдардың трагедиясы мен қайғы-қасіретін түсініп көмектесуге шақырады. Ондай қатерге ұрынған адам аурудан емес, өз қасіретімен өзі оңашаланып қалған кезінде, ішкі жалғыздығының азабынан қалай құтылуды білмей тығырыққа тірелу арқылы, өз-өздеріне қол салады. Бұл ағымның өкілдері сонадай қатерге ұшыраған адамдарды түсінуге, қамқорлыққа алуға ұмтылады. Сюрреализм мен экзистенцияның ұштасып келетін тұстары

осыдан көрінеді. Соның негізінде испандық сюрреалист С.Дали француз сюрреалистерімен бірігіп, 1925 жылы Франция үкіметінен «еркін ойдың иелерін босатындар» деп, жүйке ауруына шалдыққандардың бәрін жындыханалардан шығаруын талап еткен.

Ендеше сюрреализм мен символизмнің арасында қандай жақындықтар мен айырмашылықтар болуы мүмкін деген орынды сұрақ ойға оралады. Символизмдегі айтылар ой шындықты тура бейнелемейді. Мағынасы сырғымалы, ойы екі ұшты көмескі болып келеді. Сюрреализмнің одан басты ерекшелігі болашақта болар өмір шындығын дөп басады. Қорқынышпен келе жатқан қоғамдық өзгерістер кейіпкердің жалғыздыққа ұрынып өзіне-өзі қол жұмсауы арқылы, болмаса ақылынан шатасуының образында бейнеленеді. Сол арқылы келе жатқан төңкеріліс пен соғыс қатерін сездіреді. Соның бәрі санадағы ой тасқындары арқылы жазылатындықтан, жазушының нені айтпақ болып отырғандығын оқырман түсіне бермейді. Осы жағынан келгенде сюрреализмнің жетістігі шамалы. Дей отырғанмен символистер тәрізді сюрреалистерде ашық ашық айтуға болмайтын саяси шындықты сезіп қалса, ойларын бейнелеп беруге бейім келетіндіктен назарға ілініп қалса қудаланады. Оған ХХ ғасырдың басындағы Х.Л.Борхестің фантазиялық шығармасын еске алуға болады. Ол кеңестік биліктің 1937-38 жылғы үлкен репрессияға әкеле жатқандығын, 1930 жылы болжап жазып береді. Жаңа қоғам орнату туралы идеяның шизофренияға ұшырап, ақыл-есін жоғалтқан адамдардың, шындық пен жалғанды ажырата алмай бірін-бірі жаппай ұстап беріп, қырғынға ұшырататындығын таңқаларлық дәлдікпен бейнелеп береді.

Сюрреалистік шығармалардың символистік шығармалармен салыстырғанда көркемдігі өте төмен болады. Сюрреалистік шығармалардың дені қоғамдық шу көтеруге шебер келеді. Ондай шығармалардың таралымы мен сатылымы жоғары болып, оқырмандарын тез табады. Сондықтан осы стильге төселген жазушыларды әдебиет зерттеушілері базардың саудагері іспетті дейді. Сюрреалистік шығармалардың дені оқиға қуалайтын жеңіл тәсілге негізделетіндіктен, оқиғаның шешімін ойлап бас қатыруға мүмкіндік бермей, жеңіл аяқталады. «Жазылу сапасы көркем болмаса да, талғамы нашар сатып алушысын алдап өткізіп жіберетін саудагердің шеберлігін еске салады», – деген баға береді зерттеушілер. Ендеше сюрреалистік шығармалардағы қорқыныш – оқырман мен көрерменнің назарын аудартуға жасалған айла. Түсінен шошып оянған адам тәрізді болып, қоғамдық шындықты бейнелеп жеткізу үшін алынған тәсіл. Суреткер алда болар жағдайды түсінде көргендей болып, немесе шала жансар сандырақтаған адамның образына кіріп жазатын себептері содан. Сюрреалистік шығармаларда шындық ішкі мазмұнында жатыр. Сюрреализмде болашақта болар өмір шындығы бейнеленеді дейтініміз осыдан. Әлем әдебиетін зерттеушілердің пікіріне ден қойсақ, дене мүшелерін образдап символдау арқылы саяси пікір айту Франция гуманизмінің дәуірлеу кезеңінің ірі өкілдерінің бірі — Франсуа Рабленің романдарынан басталған. «Пантагрюэльдің батырлық істері мен сөздері» деп аталған төртінші кітабындағы «құдайдың бөтелкесі», «папафиганың аралы», «католиктік посты» ұстаушы «папага фиға көрсету», «шұжыққа тойған», «папафиганың аралына»

бару, «асқазан мырза» аралын іздеу – осының бәрі адамның дене мүшелерімен байланыстырылып айтылған саяси ойлар. Оны астарлап айтуына мәжбүр еткен – католик дінінің ызғары. Ойын ашық айтса тірідей отқа өртелетіндігін білгендіктен, Францияны билеушілердің кемшілігін ғана емес, католиктік дін иелерінің іс-әрекеттерін де сынға алады. Адам мүшелерін образдарға айналдырып кейіптеу себебі – мамандығының дәрігер болғандығынан еді. Рабленің осы тәсілі әлем символистерінің шығармашылығынан кең қолдау табады. Оны ХХ ғасырдың басындағы символист ақын-жазушылар мен суретшілер де пайдаланады. Мәселен, Мандельштам «Я сдымашей лучиной вхожу» атты өлеңінде алты саусақты адамның алақанынан өз бейітін көреді. К.Вогин «Козлиная песнь» романында мәдениеттің құлдырауын адамдардың өзінен-өзі шошынған, құбыжыққа айналып бара жатқан бейнесінде образдайды. С.Крижижановский «Сбежавшие пальцы» деп аталатын новелласында Генрих Дорнаның оң жақ қолы пианиноны ойнау кезінде өзінен-өзі безіп, театрдың тар сахнасына сыймай, әлемді шарлап қыдырып, өзін таныстырып, өзгелерден үйренгісі келетін ізденісі ретінде бейнеленеді. Н.Гумиловтың «Лес» деп аталатын өлеңінде жер астынан (керден) 6 саусақтың жер бетіне шығып жатқандығын сөз ету арқылы оның әдебиетте албастылар әлемінің елесі екендігін еске салады. Ф.Достоевскийдің «Ағайынды Карамазовтар» деп аталатын романындағы 6 саусақты нәресте әкесіне ішіне сайтан ұялаған жан секілді болып елестейді. Блок символизм мәдениетінің құлдырап бара жатқандығын шолақ қолдың образында бейнелесе, кеңестер елінің мәдениеті құлдырап бара жатқандығын Малевич те солай бейнелеген.

ХХ ғасырдың 1910 жылдарында символист ақындар адам қолының құдіреті аспанға самолетсіз ұшуды да қамтамасыз ететіндігін бейнелеп жазса, Морина Эшера «Рука с зеркальные шаром» деп аталатын графикалық суретінде шыны шарды ұстаған адам саусақтарының таңбасы арқылы жаңа қоғамның жер шарын жаңа өзгерістерге әкеле жатқандықтарын образдаған. Адамзаттың жақсылық пен жамандықтың бәрін оң қолының күшімен өзіне қарсы жасайтындығын символистер мен сюрреалистер адам қолдары мен саусақтарынан басқа дене мүшелеріне сай келмей, өзіне-өзі қарсы шығатын құбыжық әрекеттерімен бейнелеген. Тұйыққа тірелген дағдарыстан шыға алмай аласұрған қоғамның әрекетін әдебиет пен өнер иелері өз пайымдауларына ыңғайлап бейнелегендігіне С.Д.Буренина А.П.Чеховтың «Алтыншы палата» деп аталатын әңгімесін мысал етеді. А.П.Чехов Россияны есінен тандырған дағдарысты «жындыхананың» образында, экономикалық дағдарыстың халықты тығырыққа тірегендігін жүйке ауруына ұшырағандардың содан шыға алмай далбасалаған әрекеттерімен астарлай бейнелеген. А.П.Чеховтың осы ишаралы көмескі ойы кеңестік кезеңнің 70-80 жылдарының арасын қамтыған дағдарыста, прозалық шығармаларда қайтадан жанданғандығына К.Д.Гордовичтің: «Постмодернистік үлгіде жазылған шығармалардағы оқиға желісі вагондар мен жындыханалардың ішінде өтетіндігі кеңестік өмір шындығына деген өкінішті ғана білдірген жоқ, оның сандыраққа (абсуртқа) айналып, ыдырап бара жатқандығын қорқыныш ретінде бейнеледі», – деген пікірін мысал етуге болады.

Әдебиетте әртүрлі ағымдар бас көтере бастағанда, сюрреалист жазушылар өздері сезінген өмір шындығын тура айтудан жасқанып, түстерінде көргендей немесе көз алдарында пайда болып тілдескендей образды елестету арқылы жеткізген. Оны XX ғасыр басында Жүсіпбек Аймауытов «Елес» деп аталатын әңгімесі арқылы қазақ әдебиетіне енгізген. Жазушы «Бозжорғаның» ықпалына берілгеннен кейінгі сезімін елестік образда бейнелеп береді. Шәкәрім «Үш анық» философиялық трактатында қайсыбір адамдар бойында шынында да спириттік қасиеттер болатындықтан, алда болар жағдайды алдын-ала сезетіндігін мысал етеді. «Әдеби ағым – тарихи категория: жалпы қоғамдық дамудың белгілі кезеңіндегі белгілі саяси-әлеуметтік сипатына сәйкес туады да, сонымен бірге дамып, бірге жоғалып отырады» - деп айтылғанымен де, қазақ әдебиетінің де әлем әдебиетінің үздік жақтарымен үзеңгілесіп отырғандығын аңғарамыз [12,343].

Қазақ әдебиетіндегі алғашқы сюрреалистік стильмен жазылған шығармаға, XX ғасырдың басындағы Жүсіпбек Аймауытовтың «Елес» деп аталатын әңгімесі мысал бола алады. 1937 жылдың зобалаңында қазақ әдебиетінің өкілдеріне қандай кінәлар қойылатындығын Жүсіпбек алдын-ала болжайды. Әңгіме өң мен түстің арасында болатын елестерге сенетін халық нанымына негізделген.

2 Постмодернизм тарихы мен теориясы

2.1 Постмодернизм тарихы

Постмодернизм ұғымы XX ғасырдың соңындағы мәдениеттің әртүрлі салаларында көпмағыналылығымен танылды. Бұл термин де басқа терминдер сияқты өзіндік пайда болу, даму және қолданылу тарихына ие.

Дик Хебдидж постмодернизмді «табысты термин «пост-Модернизм»... өз проблемаларын өзі тудырған», – деп атайды [19,55]. Одан әрі ғалым «постмодернизм» терминін нақты анықтау қатты қиындай түсетінін сөз етеді. Шынында, постмодернизм мәселесі ғылыми ортада көптеген жылдар бойы, яғни, кейінгі жиырма-отыз жыл бойы ең көп талқыланатын мәселелердің бірі болса да қазіргі кезде бұл терминге (постмодернизмге) толық анықтама әлі де беріле қойған жоқ. Сондықтан постмодернизм терминінің шығу тарихын, мағынасын, осы заманғы мәдениеттің қалыптасуындағы алатын орнын айқындау өте маңызды мәселе болып отыр.

Постмодернизм дәуірінің қалыптасуы қарапайым процесс болғаны анық және де модерн дәуірінің постмодернге көшуі белгілі бір хронологиялық оқиғамен нақты белгіленген жоқ. «Постмодернизм» терминінің алғашқы мәселесінің бірі бұл терминнің қашан пайда болуымен тікелей байланысты. Көптеген зерттеушілердің айтуынша, «постмодерн» ұғымы осы дәуірге («постмодерн» дәуіріне) өтті деген кезден бұрын пайда болған. Бірақ ол кезде «постмодерн және постмодернизм» ұғымына қазіргідей мән беріле қоймаған.

Еуропалық, одан әрі «философиялық» дәстүрде теориялық постмодернизмнің туындауын әдетте, француздық постструктурализммен байланыстырады. Бірақ америка зерттеушілері постмодернизмді өз жерлерінен

туғандығын атап көрсетеді. Оладың айтуынша, постмодернизм философияда, өнерде т.б. қазіргі заманғы қоғамдағы және мәдениеттегі өзекті құбылыс болатын болса, онда бұл құбылыс бәрінен бұрын Америка Құрама Штаттарында бастау алған болатын. Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін Батысты «постмодерн қалпына» алып келген капиталистік, экономикалық, урбанистік, медиалық, одан кейін эстетикалық және мәдени модернизм әсіресе АҚШ-та дүрілдей дамыды. Себебі Еуропаны фашистік Германияның басып алуы мәдениет пен өнердегі, ғылымдағы көрнекті тұлғалардың негізгі толқыны Америкаға қоныс аударды. Америка әлемнің экономикалық және медиалық қана емес, сондай-ақ мәдени-эстетикалық орталығына айналды. Француздық сыншы С. Гибо өз кітаптарының бірін «Как Нью-Йорк украл идею современного (модерн) искусства» деп атаған, ол мұнысымен XX ғасырдың екінші жартысындағы мәдениет пен өнердің негізгі идеялары Еуропадан Америкаға ауысуын меңзейді.

Ханс Бертенс атап көрсеткендей, постмодернизм Америкада әлеуметтік қозғалыс ретінде XX ғасырдың алпысыншы жылдарының басында антимодернизм формасында көрініс берді және әдебиет пен әдеби сында бұл үдерістің көптеген атаулары болды. Постмодерннің қалыптасуын түсіну үшін анти-модернизмді түсіну өте маңызды, өйткені бұның әлеуметтік-саяси және мәдени эстетикалық салдарын ол кезде ешкім елестете алмайтын. Яғни, жалпыға белгілі ақиқат постмодернизм жоғары модернизмге қарсы қозғалыс ретінде пайда болды. Ол өзінің әлеуметтік институттандырылуына дейін модернизм орындаған функцияны жүзеге асырады. Олардың жақындығы мен алшақтығын айырудың күрделілігі осында жатыр. Сондықтан алпысыншы жылдардағы постмодернизм бүкіл қарама-қайшылықтардың түрлерін асыра көтермелеген модернизмнің жаңа да батыл толқыны ретінде қабылданды әрі бағаланды. Ал модернистік сыншылар биік модернизм өзінің дағдарысынан шықты деп зерделеді.

Постмодернизм, модернизм сияқты өзінің қазіргі қалпына дейін бірнеше өзгерушілікті бастан өткерді, сондықтан бұл күнде постмодернизмді анти-модернизммен жалпы алғандағы қарсыластық санатында қалыптастыра қоймайды. Бодриарша айтқанда, модернизм мен постмодернизм, бұл – қарама-қарсылықтың екі жағы. Постмодернизмде, әрине, модернизмдей ұзақ тарих жоқ, бірақ оның түсінігіндегі көзқарастардың айтарлықтай қалыпты дамуы (эволюциясы) орын тепкен. Алғашқыда антимодернизм, институттандырылған модернге қарсылық ретінде түсіндірілді. Оны орынсыздықпен, бейзияттылықпен, мифологизммен, байыпсыздықпен, сезімділік культімен, порнографияға ауысатын (мүлде ұятсыздыққа салынатын) эротизммен және сексуализммен біріктіреді. Мұндай түсінуде оны ешкім ұнатқан жоқ және көбінесе кейінгі капитализмнің әлеуметтік қатынастарының бетімен кеткендігі, әлеуметтік институттардың «адамның нағыз болмысынан» жатсынуының салдары тұрғысында қатты сынға ұшырады.

Десе де сыншылардың біразы постмодернизмнің келуін оң қабылдаса, ал енді біразы, әсіресе, сол кездегі истеблишмент (қоғамдағы билеуші топ) сыни түрде, жақтыртпай қарады. Бұл сипаттамалардың кейбір мәселелері қазіргі

постмодернизмнің қағидалары болып қала береді. Бірақ беймодернизм, бейзияттылық, көркемдікке қарсылық, байыптылыққа қарсылық алпысыншы жылдар сыншыларының толық түсінбеуінің нәтижесі еді. Ол уақытта постмодернизм романтизм мен модернизм қатынастарының мағыналы мәтініне (контекст) және романтизмнің сезімталдығына (сентиментальность) баса назар аударды. Бүгін де салыстыру үшін оны жиі дәстүрлік-модернизм-постмодернизм контексіне қарастырады. ХХ ғасырдың алпысыншы-жетпісінші жылдары көпшілікке постмодернизм, бұл қысқа ғұмырлы, философиялық-эстетикалық тез өте шығатын, киімге деген сән (мода) сияқты еліктеушілік болып көрінген еді. Бірақ ол жылдам өтетін үдеріс емес, қазіргі замандағы қоғам мен мәдениетте өз орнын белгілеп алды.

«Постмодерн(изм)» деген не дейтін сауалға берілер жауаптар өте көп. Бүгіннің өзінде бұл термин көпшілікке белгілі, бірақ әлі нақты анықтамасы берілген жоқ. Бұның бірнеше себептері бар. Біріншіден, оған оның қарсыластары былай тұрсын, тіпті көптеген өкілдерінің ұнатпайтынына қарамастан бұл термин көптен бері үйреншікті ғылыми терминге айналды. Жоғарыда айтқандай, сыншылар «постмодернді» моданың жылдам өтіп кетер құбылысына теңегенімен, оның тағдыры мүлде басқаша болып шықты. Екіншіден, терминнің көп мағыналылығы және салыстырмалы түрде өзге терминдерден күрделілігі. Қазіргі заманғы сөздік қорымыздың көптеген сөздері екіұшты. Бірақ бұл мәселе жас зерттеушілердің қайыра зерттеуіне себеп болады. Постмодернизм шарттарының бірі: тіл бір ғана мағыналы және қатал емес, көп әуенді, әсіре мағыналы, бұл – оның кемістігі емес, пайдалана білуге тиісті артықшылығы. Үшіншіден, бұл – көп мағыналылық зерттеушілер мен сыншыларды оның мағыналарын жан-жақты терең анықтауға итермелейтін терминнің өміршеңдігі.

Сонымен қатар, постмодерннің әлеуметтік-мәдени тарихы да соншалықты шатысқан. Ол қашан, неден пайда болды, постмодерннің бастауы деп нені атауға болады, бұл феноменді алғаш кім ашты немесе бұл терминді тұңғыш рет кім қолданды деген мәселелер.

Бұл сұрақтың туындауы термин немесе феноменді анықтауды талап етеді. Терминнің феноменнен бұрын пайда болуы ғажап емес, бірақ өзге мағынада немесе сирек қолданылған. Сондай-ақ, керісінше де белгіленуі мүмкін, яғни феномен бұрын пайда болған, алайда ғылым мен мәдениеттің ғана қақпалауында болып назарға ілікпеген. Постмодерннің терминін де, феноменін де қарастыру, әрине, «модерннің» термині және феноменінің қарастырылуымен тығыз байланысты. Бірақ бұл жеке ауқымды мәселе, біз оны жоғарыда айтып өткен болатынбыз.

ХХ ғасыр мәдениетінде «постмодернизм» термині алғаш рет неміс философы Паннивиц Рудольфтың (Rudolf Pannwitz) «Кризис европейской культуры» (1917), кітабында нигилистік ой бейнесінде сипатталған. Ол еуропалық мәдениетті құлдырау және дағдарыс жағдайынан шығаруға қабілетті зияткерлердің жаңа буынының көрінуімен байланысты енгізген деп санайды. Сол кезеңде ғасыр басынан модернизмге қарсы келе жатқан әдеби әрекеттің өсуін сипаттау үшін 1934 жылы бұл терминді испан сыншысы Федерико де

Онис (Federico de Onis) «Антология испанской и испано-американской поэзии (1982-1932) кітабында аталмыш кезеңдегі қалыптасқан дәстүрден бас тартқан, өзіндік жаңалықтармен көрінген латын америкасы поэзиясының ерекшеліктерін зерттегенде де қолданған. Одан кейін ағылшын теологы Бернард Беллдың (Bernard Iddings Bell) 1939 жылы шыққан «Религия живых: книга для постмодернистов» кітабында постмодернизм модернистік секуляризмнің (атеистік бағытқа) қарсы әрекетін және жаңа діни дамудың бастамасын білдірді. Арнолд Тойнбидің 1939 жылы шыққан көптомдық «Изучение истории» шығармасының бесінші томында «постмодернизм» терминінің пайда болуын Бірінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі бұқаралық қоғаммен байланыстырады.

Әдебиеттанушылар мен сыншылар ХХ ғасырдың алпысыншы-жетпісінші жылдары аралығында осы терминге мән бере бастады. Оларды атайтын болсақ: Ирвинга Хау (Irving Howe «Массовое общества и посмодерная литература» 1970), Лесли Фиддера (Leslie Fiedler «Новые минуты», 1971), Ихаба Хассан (Ihab Hassan «Расчленение Орфея; к постмодерной литературе», 1971). Сәулет өнерінде постмодернизм жолындағы маңызды күретамыр болып Джейн Джекобстың (Jane Jacobs) «Смерть и жизнь великих американских городов» (1961) кітабы тұрды. Сонымен қатар, Роберт Вентури (Robert Venturi) «Сложность и противоречие в архитектуре» және Чарлз Женкстың (Charles Jencks) «Язык постмодерной архитектуры» (1977). Негізгі философиялық постмодернге енген француздың Мишел Фуко («Порядок вещей; Археология гуманитарных наук» 1966), Жак Дерриданың (« О грамматологии», 1967), Жиль Делез бен Феликс Гватгаридың («Анти-Эдип; капитализм и шизофрения», 1972), Жан Бодрийярдың («Символический обмен и смерть», 1976), Жан-Франсуа Лиотардың «Состояние постмодерна; доклад о знании» 1979) және американдық философ Ричард Рортидің «Философия и зеркало природы» (1979) еңбектері болды.

Атақты постмодернистердің өздері бұл мәселеде (термин мен оның шығуының арақатынасы) әртүрлі көзқараста. Жиль Делез феномен ол атау алғанда емес, бұл атау әлденеше рет қайталанғанда ғана пайда болады деп есептейді және іс жүзінде феномен (оқиға) оны қайталаудан туындайды. Бір реттік қана оқиға, ол атау алса да, бірақ болашақта қайталанбаса, ол қалай тіршілік жасасада ұмытылады және жоғалады. Егер «постмодерн» «екінші тынысқа» ие болмаса, бүгін де Ранвиц пен оның терминін еске ала қояр ма едік? деген ой айтады.

Сонымен «постмодерн» дегеніміз не? Біз бұған дейін де бұл сауалға бір жақты жауап жоқ және болуы да мүмкін емес деп атап өткенбіз. Сондықтан бізге тек оның әрқилы әрі ең беделді өкілдерінің бұл терминді қолданғандарына немесе одан бас тартқандарына қарамастан, қалай түсінгендіктерін келтіре кету артықтық етпесі анық. Бәлкім, постмодернизмнің көптеген көсемдерінің бұл терминді қолданудан және оны түсіндіруден қашқақтағандықтарын тағы да қайталап ескертеміз. Тек М.Фуко өз өмірінің соңына қарай сұхбаттасушыға берген жауабында «егер термин әлде бір мағынаға ие болатын болса, онда постмодернизм үшін бәрінен бұрын классикалық тәсілдерден түбегейлі түрде

өзгеше болып көрінетін жаңаша ойлау дағдыларының амалдарын білдіреді» деп мәлімдеген. Журналистермен және жазушылармен әңгімесінде бұл терминді әдейі қолданбаған және оған деген өз көзқарасын айтудан бас тартқан Бодриар да осыған ұқсас пікір айтқан. Оның (Бодриардың) қоғамға берген әлеуметтік-философиялық болжамы постмодернді байланыстыратын жағдайға жақындау болып келгені – зерттеушілерімізге мәлім дүние.

Бұл түсінікті анықтауға постмодернизмнің аса көрнекті өкілі Жан-Франсуа Лиотар өмір бойы еңбектенді. Негізінен осы терминнің авторлығын оған тиесілі болмаса да, Жан-Франсуа Лиотарға теліп жатады. Бұлай дейтін себебіміз – оның атақты «Постмодерннің шарты» (Состояние постмодерна) деген кітабы 1979 жылы жарыққа шықты, ал ол кезде бұл термин көптен бері таныс болатын. Оның үстіне «постмодерннің шарттары» жайлы басқа мағынада жазған болатын.

Лиотар осы туындысында постмодерннің шарты деп кеңістік пен уақыттың эстетикалық пішіндерімен байланысқан Канттың асқақтық идеясын атайды. Канттың түсінігіндегі асқақтық категориясы әсемдіктің эстетикалық категориясына жақын тұрады, алайда ол риза болмаушылықтан туындайды. «Сондықтан да мұндай негативті эстетика, яғни бейэстетикалық жағдайлар (ауырсыну, қайғы-қасірет, қорқыныш, үрейлену, торығу, рахаттану) постмодернистік эстетиканың негізгі түріне айналады» дейді Лиотар. Егер әсемдік эстетикасы нысандар эстетикасы болса, онда асқақтық эстетикасы нысансыздық эстетикасы болып табылмақ.

Эстетиканың (ғаламды сезіммен қабылдау) бұл түрін Канттан гөрі Ницше мен Фрейд әлдеқайда анық түсіндірген. Заратустра өзімен бірге тірлікте қоса жүрген жануарларға жаны ауырғаннан рахат табуды үйренуді ұсынады. Фрейд кейбір жүйке ауруына ұшырағандардың денсаулыққа, бақытсыз тіршілікке, әлем құрылымының әділетсіздігіне және т.б. ұдайы шағынғаннан жасырын қанағат табатындықтарын атап өтеді. Бірақ мұндай ұнамсыз эстетиканың жарқын көріністері сол Фрейд көрсеткендей, нормативті психологияда бұзылғандық деп аталатын садизм (жыныстық бұзылғандық) мен мазохизмнің (бұл да жыныстық бұзылғандықтың тағы бір түрі) феномендері болып табылады. Егер осы қоғамдағы адамдардан садомазохизм анықталатын болса, онда ол клиникалық психиатрия ауқымынан алысқа кетіп қалатын кең мәдени түсінікке айналады.

Стивен Коннор жазғандай, Жан Бодриар қазіргі заманғы қоғамның бейнесін тым батыл, заманауи суреттеп берген, сондықтан постмодернизмнің негізін қалаушылардың қатарына жатқызуға болатын ғалым. Ол постмодернизмде классикаға айналған «симуляция, симулякр, әсіре ақиқат, гипертелия, имплозия, экстаз, патафизика» және т.б. сияқты жаңа түсініктерді енгізді. Бодриар ХХ ғасырдың алпысыншы жылдардың аяғы мен жетпісінші жылдардың басындағы мәдениет әлдеқайда өзгеше болған деп есептейді. Сонымен осы кезеңде жаңа мәдени ахуал туындады, онда құндылықтардың бұрынғы жүйесі: әлемнің классикалық онтологиясы, субъектінің классикалық метафизикасы, талғамның классикалық эстетикасы, өндіру мен тұтынуды

канағаттандырудың классикалық тәсілдері, қатынас-байланыстың классикалық амалдары және т.б. өз мағынасын жоғалтты.

Постмодерн мәдениеті, бұл – дискурс және нысандардың не болмысы, не бастауы, не негізі, не мағынасы, не шындығы жоқ жаппай симулякр.

Заманауи постиндустриалды немесе ақпараттық қоғамның белгісі симулякр – түпнұсқаға емес, түпнұсқаның көшірмесі болып жүретіні белгілі. «Симулякр – өзімен ақиқатты жасыратын емес: ол шындықтың жоқ екендігін жасыратын ақиқат», - деп жазады Бодриар [20].

Американдық зерттеуші Фредерик Джеймисон алғашқылардың бірі болып постмодернизмнің стилистикалық түрлерінің айырмашылықтарына назар аударған. Стилистикалық шектеулер түсінуді айтарлықтай тарылтады және өзгертеді, оны таза эстетикалық ұядан шығармайды деп тұжырымдаған. Постмодернизм бұл тек қана эстетикалық құбылыс емес, сондай-ақ тарихи да құбылыс, модерннен өзге капитализм тарихындағы жеке кезең болып табылады [8].

Сонымен бірге Фредерик Джеймисон постмодернизмді жоғары модернизммен стилистикалық жағынан жақындастырады, екеуінің де қарастырар мәселелерін атап өтеді. Сондай-ақ оның мынадай айырмашылығын атап көрсетеді: модернизмнің әрекеті қоғамды билеуші топтың (истеблишменттің) дау-дамайын туындатса, алпысыншы жылдардың ұрпағы үшін айтарлықтай қалыпты жағдай ретінде қабылданған еді. Осы себептен: «постмодернизмнің бұл қағидаларының тағы бір ерекшелігі – элиталық мәдениет пен бұқаралық мәдениеттің арасындағы шекараның бұзылуы [21]. Негізгі нысандар қалыпты жағдайды ұстайтын академизмнен алыстауға тырысты. Бірақ постмодернизм, бірінші кезекте, модернизм жек көретін – шлак пен китчке, арзан телесериалдар мен бұқаралық әдебиетке, жарнамаға көңіл аударды.

Институционалдық тұрғыда Джеймисон постмодернизмді қазіргі заманғы қоғамның «тұтыну қоғамымен» және өзге де атауларымен жақындастырады. Ал Бодриар болса тұтыну қоғамында тұтыну нысандары тауарлар емес, белгілер болады деген қорытындыға келеді. Джеймисон мұндай ұстанымға бармайды, әйтседе оларды жүзеге асырады. Джеймисон Бодриар сияқты бұл қоғамды кері кеткен, руханиятсыз, парасатсыз, адамгершіліксіз деп бірқалыпты бағалаудан бойын аулақ салады, оның кемшіліктерімен қатар артықшылықтарының да бар екендігін атап өтеді. Сондықтан «теорияның» міндеті – оны мойындамауда емес, жаңа қоғам мен жаңа қоғамдық тәртіпті зерттеуде жатыр, «Мәселе біздің постмодернизм мәдениетінің *ішінде* екендігімізде» [8]. Содан кейін Джеймисон постмодернизмнің пайда болуын кеңістік пен уақыттың жаңа тәжірибесімен және оның пастиш пен шизофрения сияқты көріністерімен байланыстырады.

Пастиш дегеніміз – бұл әлдебір шығармашылыққа немесе жеке мәнерге (стиль) еліктеу. Пародия, миметизм, әлденеге еліктеу сынды элементтері модернистік шығармаларда кездеседі. Алайда пародия мәнердің бірегейлігін болжайды, «түпнұсқаны келемеж ету үшін оның жеке ерекшеліктері мен мінезін көрсетеді. Сөйтіп түпнұсқа жайлы постструктурализм жөнсіз деп есептейтін пайымдауды алға тартады. Пастиште пародияның әзілі немесе ащы

мысқылы, түпнұсқаны салыстыратындай лингвистикалық қалып жоқ. Постмодернистік әдебиет модернистік шығармашылық жасайтындай белгілі мәтіндерді жай ғана дәйексөздер арқылы үзіп алмайды, керісінше түпнұсқамен көшірменің арасындағы өзгешеліктерді өшіруге апарады, пастиш биік өнерді шлак пен китчке айналдырады.

Кеңістік пен уақыттың жаңа тәжірибесінің екінші келбеті – шизофрениялық-постмодернистік темпоральдықты білдіреді. Джеймисон шизофренияның Лакан бекіткен тұғырнамасына жүгінеді. Онда ол шизофренияны бәрінен бұрын тілдегі бей-берекетсіздік деп қарастырады. Лакан шизофренияны жеке адамдық психиканың тілдің қалыптасуымен байланысты ең маңызды құрамасына, нысандық тәртіпке бағынуға мұршасының келмеуі деп қарастырады. Ол үшін адамдардағы уақыттың өзі тілмен байланысты. Сөздер мен фразалар сөйлемдерге байланысып, «уақыт пен кеңістік» өткенді, қазіргіні және болашақты байланыстырады. Ал шизофрениялық сана – өткеннің, қазіргінің және болашақтың бірлігін байланыстыруға шамасы жоқтық, «әрдайым осы шақта болу», «жүйелілікке қосылудың ыңғайы келмейтін оқшау, өзара байланыспаған үзік-үзік белгілеулердің тәжірибесі». Бірақ Джеймисон шизофренияны клиникалық жағдай емес, постмодернистік сананың мәдени сипаттамасы, яғни ауру емес, жаңа субъектінің қалыпты жағдайы ретінде қарастырады.

Постмодернизмнің тарихи перспективасын белгілеу үшін және одан жаңа мәдени моделге өту үшін, осы түсініктің бір ғана мезетіне тоқталуға болады. Жан-Франсуа Лиотар алғашқы еңбектерінде «туынды егер де ол постмодерн болатын болса ғана модерн бола алады» дейді. Осылай түсіндірілетін постмодернизм модернизмнің аяқталуы емес, ол оның туындауы, тіпті үнемі қайта туып отырады. Постмодерн – модерн өзі түсінбейтінді көрсетуі болар еді... Ол – жаңа түсінікті іздеуші, одан қанағат алу үшін емес, осыған неғұрлым күшті мән беруші. Сонымен, суреті мен жазуы ережесіз жұмыс істейді, яғни елестете алмайтынға назар аудару. Постмодерндік «болашақтағыны өткенмен» түсіндіру парадоксы арқылы түсіндіріледі» деген болатын. Сондай-ақ Лиотардың айтуынша, модернизм – ол жаңашылдықты және өзіндік жаңару динамикасын іздеу болып табылады. Бір авангардтық мектеп екіншісін ығыстырып шығарады. Модернизмнің осындай ерекшелігі бірін-бірі тез арада алмастыруы олардың әрқайсысы алдыңғысына қатысты постмодерн болады. Осы мағынада постмодернизм – модернизмнің қызметі, өзін-өзі теріске шығарушы. Сонымен 1979 жылы постмодернизмді Лиотар модернизм көзіне қайта оралу ретінде жаңаша анықтама берді, таза эксперимент ойынына оралу, әлемді қайта құруға ниеттеніп отырған утопиялық және тоталитарлық шынайлыққа меңзеді.

Мұнан кейін маркстік бағыттағы американдық философ Фредрик Джеймисон өзінің мақаласында постмодерннің мүлдем басқа бағытта екеніне мысал келтірді. Яғни 1984 жылы Лиотардың кітабы ағылшын тілінде жарияланғанда, осы аудармаға жазған алғысөзінде Джеймисон лиотарлық түсінік пен постмодернизмнің және қазіргі заманнан кейінгі мәдени дәуір

арасында қалыптасқан түсініктердің айырмашылықтарын былайша көрсетіп берді:

«(Лиотарлық) эксперименталдық және жаңаға берілгендіктің өзі эстетика құрайды, ол ағымдағы постмодернизмге қарағанда жоғары модернизм идеологиясына неғұрлым жақын... Сонымен Лиотар постмодернизм ұранын пікірталасты мақсатта қолдап, оның қандайда бір қарама-қарсылықтарын қолдаса да, шындығында, постмодерндік кезеңін жоғары модернизм мерзіміне қарағанда радикалды түрдегі ерекшелігін нақтылағысы келмейді. Ол (Лиотар) постмодернизмді модернизмді легитимизация дағдарысында алмастырады деп сипаттаған жоқ, неғұрлым циклдық сәт ретінде, жаңа модернизмдердің келуі алдында пайда болатын түр деп сипаттады... Оның (Лиотардың) мәдени және формальдық жаңаруға жақтаушы болуы – (модернизмнің) сол кезеңдегі мәдениетті бағалаудағы күшінің әлі де жоғары рухта болуында, өйткені батыстық авангард өткен ғасырдың соңында жетістікке жеткен болатын».

Негізінен, қазіргі постмодернизм Джеймисонның сипаттауына жақын келетін сияқты. Алайда постмодернизмнің одан арғы эволюциясы оны Лиотар көрсеткен шекке дейін апарды. Постмодернизм концепциясының өзі неғұрлым көбірек абсурдпен беріледі. Біздің дәуіріміз тең дәрежедегі «постантикалық», «постренессанстық», «постромантикалық», «постреалистік» болып табылатыны рас. Себебі дәуір «постмодерн» деп аталады. Оның өзі біздің «пост-постмодернизм» немесе тіпті «пост-пост-постмодернизм» кезеңіне өтетінімізді көрсететін сынайлы.

Өзінің «пост», пост-пост-постмодернизмі жиналуына қарай постмодернизм уақыт қасиетін өзінен тауып отыр, тағы да болашақ алдында тұр, демек шегінен шығып кеткен. Егер де «пост» тағы да жаңа «пост» қабаттарына қапталатын болса, онда олардың әрқайсысы тек қана «прото» - өзінен кейін болатын дүниенің алды болып табылады. Түсініксіздіктің неғұрлым түсінікті анықтамасы (немесе егер де Лиотарды еске алатын болсақ, «елестетуге болмайтынды елестету»). Егер де постмодернизм таусылмайтын мәндердің шексіз ойыны болатын болса, өткеніне қарай үнемі шегі, берілгендігі, жабықтығы бар болатын болашақты неге түсініксіздік моделі ретінде қарастырмаймыз деген ойлар еріксіз келері хақ. Әрине оны уақыттың еншісіне қалдырамыз.

Крис Баркер Джеймисонның постмодернизмді түсінуін былайша түйіндейді:

- Өткеннің және қазіргінің стильдеріне деген ымырсыздық;
- Пастиштің пайдасына түпдеректің көркем мәнердің жоғалтылуы;
- Элиталық және бұқаралық мәдениеттің арасындағы айырмашылықтың жойылуы;
- Симулякр немесе көшірменің мәдениеті;
- Тарих репрезентациясының емес, стилистикалық коннотациясының объектісі болып табылатын ностальгияға деген мода;
- Жеке адамның постмодернистік гипер кеңістікке өзін перцептивті немесе когнитивті тұрғыда орнаменттілігінің шегінен шығуы [22,213].

Джеймисон мен Лиотар арасындағы талас бүгінгі күні олардың екеуінің де өзара дұрыстығымен шешіліп отыр, себебі басымыздан өткен постмодернизм дәуірін ғана болашаққа қатерсіз өту деп түсінуге болады, ол бізді авангард уақытына қайтарады және утопиялық азғыру тобы мен түңілуді қайталауға мәжбүрлейді. Джеймисондық постмодернизм, саналы түрде екінші рет цитаталық түрде лиотарлық «постмодернизмге» қолайлы негіз дайындады, және де «екіншіден кейінгі бастапқыға» өмірге қайта келу жағдайын цитаталық тәжірибесі арқылы көрсетті.

Постмодернизмнің қысқа, бірақ түбегейлі дерлік сипаттамасын Ф.Дж. Шуурман былайша береді: «...постмодернизм бұл модернистіге «жауап беру» - реакциясы. Мәселен, Лиотар Аушвиц пен Сталин модернисті жобасының күйрегенін жария етті деп есептейді. Ғылым ендігі адамзатты азат етуге пайдаланылмайды, капиталдың демеуіне иек артып, ақиқаттан гөрі жалаң әсерлікке бағынады. Модерн философиясында көрсетілгендей, бірде-бір ақиқат жоқ; қайта өз тілі, өз ережелері мен мифтері бар көптеген жаңа бағыттардан тұрады. Деррида, Делез және Гваттари тәрізді француз постструктуралистері тіл шындыққа барар жолды жауып тастайтын, әрі жалғыз ғана шындықтың болуы күдікті деушілердің жинағынан тұрады дейтін тезисті ұсынды. Нысандар білдіруге тиісті хабарлардан маңыздырақ бола бастайды. Енді ақиқат пен өтіріктің, негіздеу мен жалған сөздің, мән-мағынамен құбылыстың, ғылым мен идеологияның арасында айырмашылық жоқ. Бар сияқты шындықты таусылмайтын масс медиа символдары арқылы жасап шығарады. Өндірістің қоғамда мәні қалмайды, оның орнын нысандарды тұтыну басады. Әмбебап құндылықтар жоқ және қоғамды «жасалатын» деп түсінетін метатеориялар (марксизм және модернизациялау теориялары) күдікті әрі шындықтың құр елес беретіндігін күшейте түседі. Сонымен, адамзаттың ағартушылық идеалына қол жеткен жоқ және жетпейді де» [23].

Постмодерн мен постмодернизмді анықтаулар мен түсіндірулерді айта келе, постмодернизм жайлы танымал постмодернистер Дуглас Келлнер мен Меканши Гиги Дурхамның пікірін келтіргеніміз абзал сияқты. «Постмодерн түсінігі мәдениет пен тарихтағы іргелі шекараны болжайды. Ол экономикада, қоғамда, мәдениетте, өнерде және күнделікті тіршілікте жаңа теорияларды, ғаламды қабылдау мен дискурсты, тәжірибені сінірудің соны тәсілдерін талап ететін айтарлықтай өзгерістер болғанын білдіреді. Алайда постмодернизм біреулерді өзіне тартатын, өзгелерді кері итермелейтін өзінің «пост» дискурстары және машықтарымен өте қарама-қайшы болып келеді. Постмодерннің ішкі аясындағы терминдер ауқымы пайдаланылуының таңғаларлық әртүрлілігіне мағына беру үшін, біз, модернисті мен постмодернистидің арасындағы айырмашылықты тарихтың кезеңдері мен сатылары арасындағы айырма деп; модернизм мен постмодернизм арасындағы айырмашылықты өнердің ішіндегі қозғалыстар деп ұсынар едік [24].

Постмодернизмнің пайда болуы жөніндегі сауалға оралатын болсақ. Бұл – постмодернизмнің анықтамасы сияқты әбден шатысқан әрі даулы мәселе. Егер постмодернизм бар болғаны модернизмнің стилистикалық көркем өзгешелігі болса (бұған Лиотар және ертеректегі постмодернистер жатады), яки тек жаңа

«ойлаушылық дағдылары» мен теориялары болса (бұған Ролан Барт, Фуко, Деррида және олардың ізбасарлары жатады), онда постмодернизмнің туындауы жайлы сауалға жауап беру іс-жүзінде мүмкін емес. Өйткені кез-келген дәуірде немесе мәдениетте кез-келген дерлік жазушыдан постмодернизмнің іздерін, элементтерін табуға болады. Бұл – постмодернизм қашанда болған деген сөз. Тек постмодернити мен постмодернизмді ажыратып қана оның туындауы жайлы мәселені азды-көпті шешуге болады. Онда «постмодернити» «модернитидің» соңынан келетін жаңа тарихи кезең, ал «постмодернизм», бұл – өмір сүрудің өзгерген жағдайларына эстетикалық жауап қайтару әрекеті. Бірақ бұл тұрғыда да «кезеңділік» әдіс-амалының жақтастары арасында ешқандай бірлестік жоқ. Біреулері оның пайда болуын экономика саласындағы өзгерістермен, екіншілері – төңкерістік-медиа және жоғары технологиялардың туындауымен, үшіншілері – мәдениеттің социумының басым саласы ретінде алға шығуымен, төртіншілері – қоғамдық тіршіліктің репрезентациялық және эстетизациялық-модернистік формаларының дағдарысымен, әлемнің кеңістіктік-уақыттық координаттарының және сезімділік тәсілдерінің өзгеруімен, бесіншілері – әлеуметтік іс-қимылдың маңызды немесе шешуші түрлері санатында түсінілетін сәулеттік машықтардың өзгеруімен байланыстырады. Және бұл әдіс-амалдардың әрқайсысына тән постмодернизмнің пайда болу уақыты бар.

Постмодерннің (-постмодернитидің) туындауының ең ерте тарихи кезеңін Лиотар мен Зигмунт Бауман көрсетеді. Олар модерннің аяқталуы және постмодернге өтудің белгісі деп Аушвиц пен Хиросима деп есептейді. Лиотар Адорноның «Аушвицтен кейін одан әрі ойлау мүмкін емес» деген ойына талдау жасап, оған сілтеме жасайды. Осыған ұқсас түйіндеуде Бауман Холокост «модернистік жобаның» бұрмалануы бұзылу емес, оның аяқталуы, мақсатты түрде іске асырылуы деп қорытындылайды. Американдық әдеби сыншылар постмодерннің пайда болуын XX ғасырдың алпысыншы жылдарындағы жаңа нарративпен байланыстырады. Кейбір зерттеушілер (Мейровиц және т.б.) оның пайда болуын алпысыншы жылдармен жалғастырады, бірақ көркем дүниелермен емес, қарсылықты қозғалыстармен, хиппилер, битломания кіші мәдениетімен және андеграундпен (бейресми, астыртын мәдениет) ұштастырады. Міне, тек осылар (хиппилер, битлдер) есейе келе, постмодерннің мәдениетін қалыптастырады. Тіпті нақтырақ «шекаралық» уақыттары да аталады: 1968 жыл - Франциядағы және Еуропаның бірқатар қалаларындағы студенттік мамыр қозғалыстары және Беркли мен Сан-Францискодағы жастардың күздегі бейберекеттері. Чарльз Дженкс тіпті постмодерннің туындауының дәл уақытын атайды: 1972 жылғы 15 шілде, 15 сағат 32 минөт. Осы сәтте Сен-Луис қаласында елуінші жылдардың басында модернистік жобамен салынған тұрғын үйлер массиві жоспарлы түрде қиратылды. Бір қалыпты, стандартты, сериялы ғимараттарды бұзу Дженкске кедейшілікпен күресудің модернистік және сонымен қатар әлеуметтік жобаның күйреуі болып саналды.

Әрине, мұндай астарда «постмодернизм» терминінің қазіргі кездегі мағынасы тұмаған болатын. Терминнің пайда болу экспозициясын Ихаб Хассан

«Постмодернизм түсінігіне» деген мақаласында жақсы берген. Ол Арнольд Тойнбидің бұл терминді қазіргі заманға аса жақын тұрғыда пайдалануынан бастайды. Тойнби оны «сатылық» немесе «кезеңділік» мағынада қолданды және модерн дәуірі ХІХ ғасырда, 1850 және 1875 жылдардың арасында аяқталады деп есептеді. Оның соңынан келетін дәуірді ол «постмодерн» деп атайды [25,90]. Томас Дочерти былай деп қосады: өзінің көптомдық (және көпжылдық) зерттеуінің бесінші томында (1939 ж.) Тойнби түзету енгізеді. Модерннің аяқталуын ол Бірінші дүниежүзілік соғыспен, ал постмодерннің пайда болуы деп екі дүниежүзілік соғыстың арасындағы уақытты көрсетеді [26,1-2]. Бірақ Тойнби «модерннен» кейінгі кезеңді абстрактылы белгілеуден әріге бармайды және оның әлдебір талдауын беруге тырыспайды. Ол сол кездегі ойшылдардың көбісіне тән модерннің терең дағдарысы және бұл дағдарыстан шығу мүмкіндігі ретінде (тарих пен гуманизмнің барынша үйлестігінің мүмкіндігі) постмодернді идеализациялауды ұсынады.

1950 жылдары бұл терминді жазушылар мен әдеби сыншылар қолданды, бірақ қазіргіден өзге мағынада пайдаланылды. Хассан тұңғыш рет «постмодернизмді» қазіргі уақытқа тақау мағынасында Лесли Фидлер мен өзі қолданғандығын айтады. Фидлер оны мәдениетті жоғары және төменгі деп бекзаттық тұрғыда бөлуді сынау үшін пайдаланды және бұқаралық мәдениетті қорғап сөйледі; ал Хассан болса, өзінің «үндемеудің әдеби дәстүрі» тұғырнамасының ауқымында қарастырды. ХХ ғасырдың алпысыншы-жетпісінші жылдарында әдебиетте, өнерде, архитектурада және жалпылай алғанда мәдениетте жаңа үрдістерді белгілеу үшін белсенді терминологиялық ізденістер жүріп жатты, ал «постмодернизм» сол көпшіліктің бірі ғана болатын. Хассан бұл терминдерді тізбектейді – postculture, postcivilization, posthistory, posthumanism, metafiction және т.б. Алайда бұл терминдердің көпшілігі ұмытылып қалды, ал «постмодернизм» болса, айтарлықтай анық және орнықты термин санатында бекіді, бірақ та оны әлі де мойындамайтындар кездеседі.

Көптеген әдебиет зерттеушілері постмодернизмді әдебиетке енгізген И.Хассан деп есептейді. Белгілі Ресей теоретигі М.Н.Эпштейн өзінің «Ресейдегі постмодерн» деген еңбегінде постмодернизмнің әдебиеттегі термин ретінде қалыптасуы туралы: «Постмодернизм термині 1970 жылдан бастап алғаш рет әдебиет пен архитектураға байланысты қолданғаннан кейін кең түрде қанат жая бастады. Сексенінші жылдардан кейін қоғамдық ғылымдар мен герменевтикада пайдаланылды», – дейді [27,5-6].

Сондай-ақ И.Хассанның пікірінше, постмодернизмге алуан түрлі авторлардың еңбектері енеді, бірақ постмодернизмнің басты сипаттамасын, оның модернизм канондарынан айырмасын ол «белгісіздік» деп атайды. И.Хассан «пост» қосымшасын (приставкасын), модернизмнен ажырату үшін емес, постмодернизмді модернизм идеяларының жалғасы ретінде бөліп алу үшін пайдаланады. Ол постмодернизмнің көптеген сипаттамаларын тең дәрежеде модернизмге де жатқызылуы мүмкін деп санады. Сондықтан да Ч.Дженекс И.Хассанның теориясын толық сенімділікпен постмодернизмнен гөрі, модернизмнің соңы (поздний модернизм) ретінде қарастыруға болады деген пікір ұсынды.

Ал постмодернизм зерттеушілерінің бірі М.Н.Эпштейн: «Постмодернизм - «пост—» қосымшасын (приставка) біріккен ұғымдардың қатарында анағұрлым белгілі және өте кең ауқымды қамтиды. Нақ «пост» белгісі астында ХХ ғасырдың соңғы үштен бір бөлігінде мәдениеттің сана-сезімі қалыптасты. Постмодернизм, постутопизм, постструктурализм, постисторизм, постколониализм, посткоммунизм және т.б. басқа «посттар», көптеген терминдерді мұрағатқа тезірек тапсыру үшін барлық ықтимал құбылыстарға жалғанды. «Пост» қосымшасының (приставка) мәні қоштасу белгісімен белгіленгендей. Бұл қосымша бұрын жаңаша және маңызды болып көрінгендердің барлығын өткен шаққа жылжытуға мүмкіндік берді. «Пост» қосымшасын (приставка) жалғап, өзінің алдыңғы қатарлы ұстанымдарын көрсетуге болар, алайда осындай жаңарту тәсілдері терминдердің жеке басының жеңілісіне әкеліп соғуы мүмкін. «Пост» ойлау өткен шақта қалдыруға тырысатын түсініктерге тәуелділіктен зардап шегеді, артынан олардың концептуалдық ізін тартады», – дей отырып, ғалым мысалға постструктурализм терминінің структурализмнен алыс кетуге ұмтылғанымен оған мызғымастай бекітілгенін айтады [6,462].

Постмодернизмдегі «пост» деген сөздің түп төркіні «после» деген сөзден шыққан болса, «постмодернизм» термині И.Хассанның түсінігіндей «после модернизма», яғни «модернизмнен кейінгі» немесе Ч.Дженекстің И.Хассанның теориясын «модернизмнің соңы (поздний модернизм)» деп атаған ұғымды берері сөзсіз еді. Алайда, зерттеуші М.Эпштейн «постмодерн» түсінігі «модернистен соң» (после модерности) ба әлде «модернизмнен кейін» (после модернизм) қалыптасты ма деген сауалға «после» сөзі «пост» түсінігімен сәйкес келмейді деген пікір білдіре отырып, «постмодерн» мен «постмодернизмнің» аражігін былайша ажыратып береді:

1.Постмодерн – (модернге ұқсас - postmodernity) – алғашқы кезеңінде біз өмір сүріп жатқан ұзақ дәуір.

2.Постмодернизм - (модернизмге ұқсас - postmodernism) – постмодерн дәуірінің алғашқы кезеңі [6,473].

Ғалым М.Н.Эпштейн «Модерн мен постмодерн дәуірін бір-бірінен бөлгенде, бірінші (модерн) дәуірдің соңғы кезеңі мен екінші (постмодерн) дәуірдің алғашқы кезеңінде ұқсастықтар болатыны сөзсіз»,– деп түсіндіреді. Шынында, модернизм мен постмодернизм темір қақпа немесе қытай қабырғасы арқылы бір-бірінен бөлінбейді. Себебі мәдениет, өнер – әрқашан ескінің негізінде даму үстінде болатын және әрқашан өтпелі процесс.

Постмодернизм – модернизм өз кезеңін аяқтаған кезде (көптеген ғалымдардың көрсетуінше ХХ ғасырдың ІІ жартысы) оған қарсы бағытта тарих сахнасына шыққан ағым. Постмодернизмді әдебиеттегі, философиядағы, архитектурадағы, ғылымдағы, жалпы көркем мәдениет тенденцияларындағы жеке бір ағым деп түсінуге болмайды, керісінше «постмодерн» деген атау алған нақты бір дәуірдің көзқарасын білдіретін жалпы көрініс деп қараған жөн деп ойлаймыз.

Әдебиеттанушы ғалым Ж.Жарылғапов «Қазақ прозасындағы: ағымдар мен әдістер» деген еңбегінде постмодернизм жайына тоқталып, ресей ғалымы

М.Н.Эпштейннің постмодерн мен постмодернизмнің дәуірге және кезеңге бөлген түсінігін көрсеткен болатын [17,364]. Ресей ғалымы М.Н.Эпштейн дүниежүзілік тарихты ежелгі, ортағасыр, жаңа деп үлкен үш дәуірге бөле отырып, батыста пайда болған дәуірді Жаңа уақыттан (модерннен) кейін келген төртінші дәуір деп «постмодерн» дәуірін есептейді [6,7-8].

Егер осы қалыпқа салатын болсақ, онда біз постмодерн дәуірінде өмір сүріп отырмыз. Ал бұл үдерісті ХХІ ғасырдың құбылысы ретінде тану үшін постмодернизмнің өзіндік ерекшеліктері болары сөзсіз. Осы жерде постмодернизм ұғымы өзге ағымдардан несімен ерекшеленеді деген сауалдың туары заңды.

Зерттеуші И.С.Скоропанова постмодернизм концепцияларының тұжырымдамасы бойынша постмодернизм ұғымы төмендегілерді белгілеу үшін:

1. мәденит дамуының жаңа кезеңіне;
2. постклассикалық емес ғылыми ойлау стиліне;
3. постклассикалық емес философияның түрлі ағымдарына;
4. жаңа көркемдік стильдерге;
5. жаңа көркемдік бағыттарға (әдебиетте, сурет өнерінде, музыкада, сәулетте және т.б.);
6. ХХ ғ. екінші жартысында қалыптасқан көркемдік-эстетикалық жүйелерге қызмет етеді дейді [28,425].

Постмодернизм алуан түрлі жобалар жинағы болып саналатындықтан (модельденетін пәнділік критерийі бойынша да, сондай-ақ пайдаланылатын әдіснама тұрғысынан да) негізгі маңыздылары мына төмендегілер болып табылады:

1. генеалогиялық («Ницше, генеалогия, история» [Фуко], Событие);
2. коммуникациялық («Субъектінің өркендеуі» т.б.);
3. нарратологиялық (Нарратив, Метанаррация);
4. номадологиялық (Номадология, Ризома, Хаосмос, Лабиринт, Хронос/Эон, Бет (поверхность), Жазықтық (плоскость), Қыртыс (складка), «Органдарсыз дене» (тело без органов);
5. симуляциялық (Симуляция, Симулякр);
6. текстологиялық (Деконструкция, «Бос белгі» (пустой знак), Трансцендентальді білдіретін (Трансцендентальное означаемое), Білдіру (Означивание), «Автор өлімі» (смерть автора), Скриптор, Интертекстуальдылық, Конструкция, семиотикалық Диспозитив, Із (след), Difference, Пастись);
7. шизоаналитикалық (Шизоанализ, «Анти-Эдип») [29,516]. Осылардың ішіндегі ең маңыздысы ретінде текстологиялық (Деррида), номадологиялық, шизоаналитикалық (Делез бен Гваттари), нарратологиялық (Лиотар), симуляциялық, коммуникациялық (Бодрияр) бағыттарды атауға болады. Батыс Еуропа әдебиеті осыларды басшылыққа алуда. Оны зерттеушілеріміздің айтуынша Умберто Эко («Раушан есімі» т.б.), Милош Кундера («Жан күйзелтер тіршілік жеңілдігі»), Патрик Зюскинд («Парфюмер») т.б. шығармаларын зерттеуде көз жеткізген.

Постмодернизм – белгілі бір ғылыми-теориялық, философиялық, эстетикалық ойлардың жиынтығы. Постмодернизмнің басты ұғымдары – екіұштылық, көпмағыналылық, күдік тудыру (яғни бәріне күдікпен қарау – әлемді танудың кілті), әлемді хаос деп қабылдау, жанрларды біріктіру, адам рухының белгілі бір кезеңін (яғни жұмақты аңсайтын күйзелуші кейіпкердің оған жету мүмкін еместігін) бейнелеу, оқиғалардың мерзімі, уақыты, кеңістігінің анық болмауы, кейіпкерлерінің жас мөлшерінің тіпті есімдерінің аталмауы т.б. Сондай-ақ модернизм үшін дәстүр маңызды болса, постмодернизм одан бас тартады.

Постмодернизм әлдебір мөлшерде философиялық «химералық», антижүйелікті танытады; композиция деңгейінде: үзіктілік, еркін монтаж принципі, қосылмайтынды қосылдыру, затты мақсатсыз пайдалану, сәйкессіздік, пропорцияның бұзылуы, бейүйлесімсіз еркін аморфты бейнелілік, деконструктивтік принциптің салтанат құруының көрінісі, хаостағы тас-талқандық, жаңа байланыстардың орнығуы; жанр деңгейінде: а) маргиналдылық дәстүрлі жанрлардың бүлінуінің нәтижесі, аралық форманың өмірге келуі, жанрлық синкретизм; ә) жоғары және төменгі жанрлардың мидай араласуынан бір жағынан – әдебиеттің беллетризацияланып, тәлімгерлік, байыптылықтан, оқиға қуушылық пен шытырмандыққа бой алғызуы, екінші жағынан – жанрлық диффузия; б) полимәтіндемелік, интермәтіндемелік, мәтін бойындағы беймәтіндік аллюзиялар, реминисценцияларға толылық, кең көлемді мәдениеттану конмәтіндерінің кезігуі; адам, тұлға, қаһарман, персонаж бен автор деңгейінде: адам туралы антропологиялық пессимизм, идеалдықтан трагедиялық приматтың басымдығы жөніндегі көзқарас. Иррационалдық бастау көздің, имманенттік сананың, апокалипсистік есер сезімінің, эсхатологиялық дүниетанымның салтанат құруы; эстетика деңгейінде: антиэстетикалық, шок, эпатаж, шақыру, дөкірлік, қатыгездік көзқарастары, патология мен антинормативтікке бой алдыру, дәстүрлі әдемілік формасына, сәйкестік пен өлшемдестікке протест жасау; көркемдік принциптер мен амал-тәсілдер деңгейінде: а) инверсия (аударып - төңкеру, «айналдыру» принципі); ә) әлем мен адамның плюралистігін танытатын ирония; б) таңбалық сипат, мимесис пен бейнелеуіштік бастау көзден бас тарту, реалды дүниедегі хаостың салтанат құруын таңбалайтын таңбалар жүйесінің бүлінуі; в) психологиялық және символикалық тереңдеусіз үстіртін сипат; г) ойынды өнер мен болмыстың өмір сүруінің амал-тәсілі, әдебиет пен өмірдің өзара әрекеттестік формасы, шынайы ой мен сезімді жасыру мүмкіндігі, пафосты талқандаушы деп тану т.б. [30].

Постмодернизм өнер ретінде өзіне дейінгі бүкіл мәдени дәстүрді және оның барлық ережелерін мойындамайды. Өзіне дейінгі тұлғаларды қабылдамау басты шарт болғандықтан, оларды мысқылдап бейнелеуді постмодернистер бүкіл әлем әдебиетіне тәжірибе ретінде ұсынады. Олар үшін көркемдік әлем тек мәтін деп ұғынылады. Әлем мәтін ретінде, шексіз қайта кодтау және белгілер ойыны деп түсіндіріледі, сондай-ақ олардың шегінен тыс «заттарды» дәл берілген қалпында суреттеу арқылы шындықты байқатуға болмайды. Мәтін саналы және санасыз алынған кірме ойын, цитаталар, клише ретінде «интертекстуальды» болжанады.

М.Эпштейн постмодернизмнің қасиеттері мен белгілеріне қарай отырып, ол (постмодернизм) бүгіннің өзінде болашақ мәдениетінде қалатыны сөзсіз екенін былайша тұжырымдайды:

1. Постмодернизм басқаның болмысын, құндылықтар айырмасын, адамзаттың мәдениет көкжиегін және оған әр түрлі дәстүр мен ментальдікті, әр дәуір мен халықтар стиліне деген ерекшелікті ашты;

2. Постмодернизм баламалы және маргиналды мәдениет формаларына қызығушылықты арттырды, билік етуші канондардан алшақтауды, сирек, оғаштыққа, дұрыс еместікке фрагментарлық таным қалыптастырды;

3. Постмодернизм мәдениеттің, ғылымның, саясаттың дін мен тілдік шарттылықтың таңбалық бастауына деген сезімталдықты ұштады және қандай да болмасын жарияланған шынайлыққа қатыстылықты қарастырды, сол арқылы әлеуметтік институттардың гуманитарлық зерттеулер алаңын және филологиялық сынын кеңейтті;

4. Постмодернизм «болмыс», «шынайлық», «шын», «аутентикалық» түсініктерін өзгертті, атаудың барлық үрдістерінің тану, жазу, оқу конструктивтік жағын көрсетіп қана қоймай, сонымен қатар өз нысанын құрады және белсенді түрде түсіндіріп берді;

5. Постмодернизм көп түрлілік кеңістігін, бұрындары даусыз, түсінікті және бір мағынада болған мәтіндердегі әртүрлі сөздер мен қарсылықтар ойынын және мәдениетті күрделендіру мен өзіндік рефлексия барысында интертекстуальдық пен цитаттылықтың рөлінің артып келе жатқандығын көрсетті;

6. Соңында постмодернизм мәдениеттің постмодерн түбіне жылжуы үшін қолайлылық жасады. Қазіргі жағдайдың күрделілігі сол – біздің уақытымыздан өтіп жатқан осы екі түсінікті ажырату. Постмодернизм – салыстыруға келмейтін неғұрлым көлемді және созылып жатқан тұтастық. Біз оны постмодерндік деп атадық. Постмодерндіктің үш он жылдығын ғана (1970-ші жылдардан) санап өттік және қазір оның өзіне емес постмодернизмнің бірінші ең бір декларативтік және сыни кезеңіне қорытынды шығарып жатырмыз. Осыдан келіп көп ғасырлық ретінде ұсынылған дәуірдегі «прото», «транс», жаңа сентименталдық, жаңа утопиялық, модальдік, мүмкін шартты мәжбүрлеу, «болашақтан» кейінгі болашақ түсініктері шығады... [6,485].

Қорыта айтқанда, постмодернистер қалыптасқан дәстүрлі әдебиетке жаңаша баға береді. Антиреалистік көзқарас – постмодернизм теоретиктерінің ең басты шарттарының бірі. Постмодернизм теоретиктері төменде берілген тұжырымдардың төңірегіне ой топшылайды. Олар:

- ақиқатқа жететін адекваттық (тура) құралдар болмағандықтан, адамдар шындыққа тікелей қол жеткізе алмайды;

- «адамдар ойлағанша олардың санасына қалып беретін тіл – олардың не туралы ойлағандарын жеткізуге байлау болады. Сондықтан да шындыққа қол жеткізу мүмкін емес» деген анықтаманы алға тартады (G Land);

- тілді қалыптастыруға иелік ететін адамдар оның табиғатын анықтайтындықтан, тіл арқылы шындықты құрастырады [29,426].

Бүгінгі таңда көптеген зерттеушілер постмодернизм тақырыбын қызыға зерттеуде. Белгілі әдебиет зерттеушісі Айгүл Ісімақова «Бүгінгі дүниежүзілік әдебиеттану ғылымының мәселелері» атты мақаласында ағымның негізгі теоретиктері: француз Ж.Ф.Лиотар, американдықтар И.Хассан, Ф.Джеймсон, голланддықтар Д.В.Фоккем, Т.Дан, ағылшындар Дж.Батлер мен Дж.Лодж, т.б. – деп көрсетсе [1,92], орыс ғалымдарының бірі Вячеслав Курицин өзінің зерттеу мақаласында бұл ағымның өнердің барлық түрінде, философия, әдебиеттегі және т.б. салалардағы постмодернизмді әр қилы аспектілерден талқылап жүрген зерттеушелердің атақтыларын көрсетіп берген болатын. Олар: «Францияда – А.Ж.Бодрийар; италияндық – Дж.Ваттимо; германдық – В.Вельш, Х.Кюнг, Д.Кампер, Д.Барт, В.Джеймс, Ф.Джеймсон, Ч.Дженс, Р.Рорти; американ зерттеушілері А.Хайсен, И.Хассан; ресейден В.Бычков, И.Ильин, М.Н.Эпштейн, Н.Б.Маньковская, И.С.Скоропанова; А.Крокер мен Д.Кук сияқты канаданың зерттеушілері мен австриялық – М.Роз бен чилилік М.Шульцті атап өтуге болады» – дейді [31].

Жалпы «постмодернизм» терминінің қашан пайда болғандығы туралы хронологиялық белгісіздік постмодернизм ұғымын түсіндіруге және оның анықтамасын анықтауға қиындық туғызатынын байқадық. Сондай-ақ постмодернизм бірыңғай, біртұтас теория емес. Оны біз философия саласының өзінде постмодернизмнің көптеген идеялық ағымдарды қамтитынынан-ақ көре аламыз. Постмодернизмнің нұсқалар санының көптігі бұл құбылыстың пайда болуы туралы тұжырым жасауға қиындықтар әкелетіні де белгілі.

«Постмодерн» терминін пайдаланатын көптеген теориялар, әр уақытта мәдени бөліктерде дамыды, сондықтан да «модерн», «модернизм», «модернизация», «модернити» терминдерінің түрлі түсінігіне, сонымен қатар «пост» қосымшасынның (приставка) өзіне негізделді. Бұдан «постмодернизм» сөзіне енетін түрлі мағына және оны қолданудың түрлі салалары шықты.

Постмодернистік эстетика мен модернистік өнерді көп жағдайлар біріктіреді, кейде ана не мына көпшілік мойындаған ғұламаның эстетикалық қағидаларын немесе модернизмнің бағыттарын постмодернистік эстетиканың қағидаларынан айыра алмай жатамыз. Көркем шығармалардың бір мезгілде модернизмнен соншалық алыстығы және постмодернизмге жақындығы сондай, мұның өзі постмодернизмнің тарихи шекаралары жөнінде әрі постмодернизмге жақындығы ойға батуға итермелейтіні сөзсіз. Модернизм мен постмодернизм арасындағы айырмашылықтарды қандай өлшемдермен (тақырыптық, поэтикалық, стильдік, идеологиялық, мәтіннің құрылымдық композициясы арқылы жүргізу керек) жүргізу керек? Бұл – әлі де толық зерттеуді қажет ететін тақырып. Алайда қос мәдени парадигманың эстетикалық бағдарламаларында есте жойылмайтын айырмашылықтар да жетерлік.

2.2 Постмодернизм теориясы

XX ғасырдың алпысыншы жылдарының екінші жартысында батыс әлемі жаңа болашақ қоғамның бағыт-бағдарына назар аударды. Сондықтан да постмодернизм теорияшылары өз назарларын қазіргі заман жағдайындағы адам мен қоғам мәселесіне, әсіресе біздің күрделі қоғамның қарқынды даму динамикасының ырғағында ерекше мәнге ие болатын «интерперсоналды» түсінуге әрекет етті.

Аталмыш кезеңдегі постмодернизм ұғымы тез өзгертін әлемнің сондай-ақ сол уақыттағы қоғамдық өзгерістерді іске асырған ағым болды. Постмодерннің қалыптасуы өнердегі жаңа ағымдардың пайда болуымен ғана емес, қоғамдағы әлеуметтік-саяси үдерістерге де байланысты еді.

Осы кезеңде адамдардың сана-сезімінде өзгерістер пайда болды. Бірақ бұл феноменді постмодерн деп айтуға болмайды. Алайда мұндай өзгерістер жеке сипатқа ие болған жоқ, жалпы көңіл-күйді білдірді. К.Кумар: «постмодернизм теориясының басқалардан ерекшелігі жаңа қоғамдағы жаңа әлеуметтік шындықты ғана емес, сонымен қатар біздің түсінігіміздегі шындыққа назар аудартады» деген пікір білдіреді [32,32]. Қоғам өмірінің әртүрлі жақтарының тұтас спектрін қамти келе, постмодернизм ұғымы объективті үдерістерге қарағанда, адамның сана-сезімінің жағдайына көбірек көңіл бөледі.

XX ғасырдың алпысыншы жылдарын зерттеушілердің басым бөлігі Батыс тарихының жаңа кезеңі немесе постмодерннің қалыптасу дәуірі деп атайды. Осы кезеңде дүниежүзінде ақпараттық қоғамға ауысумен және жаңа электрондық технологияларды пайдаланумен байланысты ірі экономикалық өзгерістер байқалды. Экономиканың көтеріле бастағанына қарамастан, адамдардың ой-санасы қатты көңіл құлазушылыққа және әлемді күштеп қайта құру идеяларын немесе Маркстан бастап Маркузеге дейін «ұлы тарихи жобаларды» сынауға толы болды.

«Рухани мәдениетте – деп атайды Л.Зыбайлов пен В.Шапинский, – постмодерндік ментальдылық моделі қалыптаса бастайды, олар өздерін рельефтік түрде өнерде көрсете білді, мұнда модерндік догмалар әлсіреді және модерндік-авангардтық логика стереотиптері теріс айналдырылды» десе, 1960 жылдардың екінші жартысында батыс қоғамының өмірге деген көзқарастарының өзгеруінің бірінші көрінісі көркем шығармашылық қызметі саласындағы түбегейлі жаңа түрлер мен амалдардың бірігуі мен таралуында белгіленген болатын [33,4].

Бұған дейінгі тарауда негізінен модернизм мен постмодернизмнің тарихы мен теориялық бастаулары жайлы сөз болды. Бірақ постмодерннің бастауларын анықтау зерттеп жатқан ойшылдарда жатыр. Олар оның (постмодерннің) пайда болуын сәулет және көркемөнермен байланыстырады. Бұл түсінікте постмодерн XIV-XX ғасырлардағы қала салу мәдениетінен қанат жайып шығады, яғни көркемдік немесе философиялық тарихы бар деген сөз. Оның үстіне бұл үрдістің кейбір өкілдері «постмодерн» терминінің өзі және қазіргі мағынадағы «постмодернизм» нақ сәулет өнерінен туындайды деп есептейді.

Жалпы бұл терминнің ойлап табылуы көбінесе архитектуралық постмодернизмнің аса белгілі және батыл өкілі Чарльз Дженкстің еншісіне байланғанын алдыңғы тарауда әлденеше рет сөз еттік. Өздеріңізге белгілі сәулет өнерінде стиль мәдениеттің кез-келген саласына қарағанда ерекше, аса маңызды рөл ойнайды. Әрине, «стиль» түсінігі өнердің өзге түрлеріне де тән, бірақ олардың «стильдік қысымы» онша қатал емес және көбінесе ұмытылып кеткен. Ал архитектурада стиль анықтаушы түрлендіргіш болып табылады. Мамандар архитектура тарихын сәулет өнері стильдерінің тарихымен қатар қояды.

Архитектураның тарихындағы соңғы стиль – XX ғ. сәулет өнеріне тән «модерн» стилі. Оның өзінің алдындағы тарихи стильдерден бірқатар ерекшеліктері баршылық. Алпысыншы жылдардың соңына қарай «модерннің» стилистикалық ерекшеліктерін қасақана бұзған, салынып жатқан құбылыстарға архитектураның өзге тарихи стильдерінің элементтерін енгізген сәулеттік ғимараттар жобаланып, бой көтере бастады. Өзгедей мәдени-тарихи жағдайларда стильдердің бұлай араластырылуына жол берілмейтін «архитектуралық білімсіздік» деп бағаланар еді. Әйткенмен жаңа стильдің үйлері мен құрылыстары өздерінің айқын алабажақтығына, бейэстетикалығына, жөнсіздігіне қарамастан, әлдебір магнитше тартар қасиеті болды. Нәтижесінде олар өздеріне қаратты, эстетикалық сезімді тітіркендірді, сол тітіркеністің себебін іздеуге мәжбүр етті. Бұл стиль өзінің белгісіздігінің арқасында басқадай болмағандықтан, «постмодерн» деген атауды иемденді. Мұнда «постмодерн» турасын айтқанда, «модерннен кейінгі келетін» дегенді білдіреді.

Бұл стиль әдеби, кескіндемелік, поэзиялық, кинематографиялық, медиалық, ал кейін алпысыншы-жетпісінші жылдардың басындағы кейбір философиялық, саяси, әлеуметтік салалармен тез араласып, олардың жалпы мәдени атауына айналды. Тіпті архитектураның өзі терминнің тұңғыш ойлап табушысы болмаса да, оның легитимациясына (әлдебір құқықтық заңдылығын мойындау) және тамырлануына айтарлықтай дәрежеде септігін тигізді.

Өткен ғасырдың жетпісінші жылдарының басында кескіндемеде (графика) өзін «гиперреализм» деп атаған ағым пайда болды. Олар кескіндеменің міндетін суретші үшін «натура», «оригинал» рөлін ойнаған картинаны барынша дәлме-дәл қайыра салып беру деп есептеген. Бірақ олар солай салынған картинаға оның «аурасын» (оның қабылдануының жағдайын) қатты өзгертерліктей титтей ғана ерекшеліктер енгізетін болған. Көрермен ә дегенде өте дәл, қайта көшіріліп салынған картинаның неге мүлде басқаша әсер ететіндігін түсінбеген, сондықтан өзгерістің себебіне үңіліп барып түсіну үшін көздің жай қарай салудан өзге жұмысы қажет болған. Мәселен, бір гиперреалист Джоконданың дәл көшірмесін салғанда, оның өзіне қарап тұрған. Әрі қарай олар фотографияларды көшіріп салып, енді фотографиялық кескіндеме жасауға көшкен. Фотоқағазға ұқсас арнайы жарық сезгіш фотографиялар, бірақ «позитивтіге» қарағанда «негативті» картиналардан олардың қорғайтын қабығын сыдырып алғандай эстетикалық әсер берген, бірақ бұл әсердің қайдан туындайтыны белгісіз болған. Алайда, мұның бәрі аз болғандай гиперреалистер фотографияларды қайта фотографиялауға көшкен.

Фотоқағаздарға ұқсас жарық сезгіш кенептер жасалған, оларға фотографиялар жапсырылып, арнайы жағдайда жарықпен сәулелендірілген.

Гиперреалистер (әсіре шыншылдар) модернизмнің сабақтарымен жақсы таныс: жауһар туынды (шедевр) - құр шарттылық, ол жариясыз қабылданған парадигманың (салыстыру үшін тарихтан мысал) ауқымында ғана сондай болады, өзге парадигмада ол мұндай болмайды; барлық шедеврлер ендігі жазылып болған және сенің шедеврің ең әрі кеткенде осынау шексіз тізімде тек $n+1$ -ші ғана болады; бәрі құр дәйексөз, оны әлдекім ендігі айтқан (жазған) және барлық жаңалық қалай болғанда да бұрыңғы айтылғанды қайталау ғана; нағыз шығармашылық шығыстық жауынгерлік өнерлердегі сияқты тұрақты түрдегі шәкірттік; түпнұсқа жоқ, бәрі көшірме, көшірменің көшірмесі, симулякр (шындықта түпнұсқасы жоқ көшірме). Гиперреалистер картиналарды қайтадан көшіріп сала отырып, суретшілердің іс жүзінде немен айналысатынын көрсетеді; олар картиналарды қайта салудан фотографияларды қайта салуға ауыса отырып, жетілмеген көшірмеден айтарлықтай таза көшірмеге ойысады: картинада - әлі түпнұсқа (пейзажда - табиғаттың бір бөлігі, портретте - белгілі бір индивид); тіпті ең шыншыл деген картинаның өзінде суретшінің тұлғасы қатысып тұрады; фотографияда субъективтік-тұлғалық сәт толықтай дерлік өшірілген. Гиперреалистер қайта көшіруден фотографияларды қайта фотографиялауға көше отырып, сурет салу актісінде әлі бар суретшінің субъективтілігінің соңғы іздерін, «шығармашылығының» іздерін өшіреді. Өзінің бастауын постмодернизм сәулет өнерінен осылай бастаған болатын.

Енді модернизм мен постмодернизм эстетикалары нені соншалықты ажырамастай байланыстыратынын әрі нені ажырататынын қарастыруға талпынып көрейік. Көп зерттеушілер постмодернистік эстетиканың модернистіктен өзгешеліктерін жапсыру, жинау техникасынан көреді. Бірақ жапсыру мен жинау – бұл модернизмнің көркемөнерлік салаларында Пикассо мен Брактан Эйзенштейнге дейін, Брехттен фотографиялық өнер аралығында кеңінен қолданылған таза модернистік ойлап табу болып саналады. Ихаб Хассан өзінің модернизм мен постмодернизмнің айырмашылықтары кестесінде (ол оны бір-біріне өзара қарсы сөздер мен түсініктерден тұратын екі тік бағанасы ретінде алға тартқан) постмодернизмнің ойын, кездейсоқтық, тәртіпсіздік, кекесін, жазу, шизофрения және т.б. өзіне тән сипаттарына назар аударады. Бұл сипаттардың барлығы өнердің көптеген модернистік шығармаларынан кездестіреміз, сондықтан бұлар постмодернизм мен модернизмнің айырылысар нүктелері емес, жақындасу мен байланысу нүктелері болып табылады.

Модернизм мен постмодернизмнің арасындағы айырмашылықтар көркемөнерлік емес, әлеуметтік және мәдени деңгейлерде ерекше көрінеді. Модернизм мен постмодернизмнің өзара қатынасы жайлы мәселеге авангардистік өнер дәйім килігіп, оны шатыстырумен болады. Авангардты біресе модернизмнің ең жоғарғы көрінісі деп жариялап жатады, біресе оған шынайы еместі шынайылыққа қарсы қойғандай етеді, біресе оны постмодернизммен теңестіреді. Ал бұл екі арада ол бірінші де емес, екінші де емес, үшінші де емес. Авангардизм, әрине, модернизмнің феномені болып

табылады және бұл мағынада «per se» модернизм емес. Алайда модернизмді авангардизммен шатастыруға болмайды. «Авангардистік ағым түріне енетіндер: футуризм, поп-арт, соц-арт, арт-дизайн, инсталляция, хэппининг. Модернизмнен тарайтындар: имажинизм, символизм, акмеизм, фовизм, кубизм, экспрессионизм. Модернизм мен авангардизмнің арасындағы айырмашылық шығарманың үлгісін жетілдіру үшін күресетіндігінде» [34, 25]. Бірақ ол модернизмнен гөрі постмодернизмге жақын тұрады. Авангардизмді жақындастыратын, сонымен оны постмодернизмнен айыратын бір жай – суреткердің капиталистік мәдениеттен іргесін аулақ салуын әрі құндылықтардың баламалы жүйесін жасауға ұмтылуын мойындау. Егер модернистер (Флобер, Малларме, Рильке, Ийтс, Джойс, Элиот, импрессионистер, кубистер) құндылықтардың жаңа мәдени жүйесін (дін, миф, суреткердің психологиялық әлемі) жасаудың мүмкіндігін мойындаса, ал авангардистер көркемөнерлік құндылықтардың мәдени және әлеуметтік құндылықтарын мүлде жоққа шығарған. Авангардистер (Рэмбо, Маяковский, дадаизм, экспрессионизм, сюрреализм) формальды эксперименттеуге иек артқан. Мұндай эксперимент жасау әлдебір жағдайда қоғам мен адамның болмысын өзгертеді деп есептеген. Авангардизм қоғамды жақсарту мақсатында емес, оны істен шығарып және оған «таза өнер» әлемін қарсы қою арқылы мәдениет пен қоғамға ұрандап қарсы шығу деген сөз. Мұндай эксперимент жасаушылығымен авангардизм постмодернизммен жақындасады. Бірақ постмодернистік экспериментализм өзін мәдениетке қарсы қоймайды, қайта онымен жақындасудың, бірігудің амалын іздейді. Тек өнер ғана емес, күллі мәдениетті эксперименттеу болып табылады.

Алайда авангардизм одан кейінгі модернизм экспериментке бой алдырған сайын өнер мен әлеуметтік контекст арасындағы шыңырау тереңдеп, олар барған сайын «таза өнерде» тұйықтала берді. Модернистердің әлеуметтік ашықтық пен әлеуметтік (төңкерістік) белсенділік арасында қарама-қайшылық пайда болады, сөйтіп бекзаттық өнер қоғамның болмысынан барған сайын іргесін аулақ салуға кіріседі. Шығармашылықты тым ұшқары жекелей түсіну және тірлік болмысынан шеткерілік қисынды түрде экзистенциализм философиясында айқын бой көрсеткен абсурд пен нонсенс эстетикасына апарды. Болмыстың абсурдпен жападан жалғыз, мағынасыз да қаһармандықпен жағаласып жатқан көркемөнер данышпанының мелодрамалық ойыны модернистік драманың соңғы актісі болып қалмақ. Болмыстың сандырақтағы әу бастан қаһармандық іс-қимылдың сандырақтығын, модернистік креативті әлемді өзгертуге яки мағынаны заттандыруға әлі келмейтіндігін анықтайды.

Постмодернистік эстетика мен модернизмнің айырмашылығы сондай-ақ жатсынудың мәселелері мен феномендеріне қатысуда, бекзаттық пен бұқаралықта, мағынаның репрезентациясында, референттігінде, өндірісінде, автор мен оқырманның (аудиторияның) бағытында, дискурсте, тілдің мәдени сигнификациясының үрдісі екендігінде жатыр. Модернизм авторды, субъектіні, жеке МЕН-ді көркемөнерлік креативтіліктің бірден-бір сатысы ретінде белгілі бір жағдайда автор мен оқырманның, бекзаттық және бұқаралық мәдениеттің қатынастары, шығармашылықтың еркіндігін, жатсынудың және т.б.

жағдайларды бекітеді. Сондай-ақ постмодернизм өнер мен қоғамды, көркем мәтін мен әлеуметтік мағынаны, өнер мәдениетін шығармалар арқылы батыл түрде қайта қарастырады. Автор (субъект) бұл жерде көркемдік жазмыштың бірден-бір артықшылығы болып табылмайды. Бірақ Мен-нен туындайтын жекелей жазмышты мойындау, постмодернизмдегі «шығармашылық еркіндігінің» мүмкін еместігі модернистік сезімдіктің жалғыздық және мұнайған жатсыну сезіміне алып келмейді. Герметизмнен және модернизмнің жатсынуынан қашықтай отырып, постмодернистік өнер оқырманды көркемөнерлік тәжірибе қалыптастыратын сигнификацияның үдерісіне қарай үйіреді.

«Бүгін де басты мәселе, - деп жазады Ф. Соллерс, - ендігі жазушы және шығарма (және өнер шығармасы тіпті азырақ) емес, жазу және оқу болып табылады. Олай болса, біз өзіне өзаралық және бірмезгілдік айырбастар мен айналушылық алаңы сияқты екі феноменді кіргізетін жаңа кеңістікті анықтауға тиістіміз» [35,68-69].

Постмодернизм әлеуметтік қоршаудағы модернистік жетістіктің ахуалын орнатудың орнына оқырманның көркем шығарманың дискурсына қатысу, сынау және бірге құрастыру қатынастарын орнатады. Хабермас және кейбір өзге сыншылар оны өмірден алшақтығы, бейсаясаттылығы, әлеуметтік әрекетсіздігі тарапынан сынға алады. Модернизмнің қайсыбір формалары (экзистенциализм, абсурд философиясы) осындай болған, бірақ олар постмодернизм емес. Постмодернизм қайта авангардизмнің әлеуметтік әрекетсіздік көлеңкесіне, модернизмнің берік қамалына кіреді. Ол өнердің әлеуметтік мүмкіндіктерін қалыптастырады және күшейтеді. Бірақ бұл бұқараға насихаттық әсер етудің авангардистік иллюзиясы емес, шығарманы жасау үдерісіндегі қатысуға деген ұсыныс, оқу мен жазудың белсенді айырбас динамикасына, оқырманның мәдениет семиотикасына әлеуметтік-тарихи тұрғыда бағытталуын білдіреді. Оқырман тек осылай ғана мәдениеттің өзгерісіне белсенді түрде әсер етуге мүмкіндік ала алады. Постмодернистік өнер оқырмандарды (көрермендерді) тілден «мәдениеттің өзгеру алаңын» көруді үйретеді (Соллерс). Постмодернизмнің эстетикалық тәжірибесін креативті модернистік субъектінің өздігінен сөйлеуі емес, сөйлеуші субъекті мен дискурстың, мәтін мен мағыналы мәтіннің, жеке сенім мен саяси идеологияның диалектикасы айқындайды.

Тілдің бағзы теорияларда оның мағынаны ашу емес, жасыру яки бұрмалаудың құралдары екендігінде ақиқаттың жатқаны сезіледі. Біз скептик Пиронның айтарлықтай постмодернистік ойын келтіре аламыз, ол былай деді: «Ештеңе де жоқ. Егер бар болса да танымсыз. Егер танымды болса да, жеткізу мүмкін емес». Ол тілдің жасыру тетігі екенін, оның семиотиклық негізін тіл ретінде бағымдайтынын өте жақсы білген. Перспективистік кескіндемедегі сияқты: картина, оған қарап тұрған адам ол ауқымды нысан емес, жазықтыққа қарап тұрғандай болатындығын ешқашан сезбестей құрастырылатын болуы керек. «Нағыз» өнер, осындай көзқарастан алғанда, әлгіндей конститутивті алдауда картинаға қарап тұрып не жасап тұрған жанарын алып кетуде тұрады. Постмодернизмнің модернизмнен бұл тұрғыдағы өзгешелігі тіл мен өнерді

осылайша тылсымдауды ашуға, дискурсты айқын етуге, картинаны жазықтық ретінде көрсетуге, көрермендік қабылдаудың тетігін (machinisme, айла-шарғысын) айқындауға тырысатындығында жатыр. Сезан көрерменді картинаның үшөлшемдік иллюзиясынан айыру және перспективизмнің немесе «реализмнің» кұпиясын ашу үшін кенептің кесектерін боямай қалдырған. Малевич көрерменді (көркемдік) қараудың актісінің не екенін ойлауға мәжбүр ету үшін объектіні жалған көркемдік формаға салған т.б. мысалдар келтіре беруге болады.

Модернизмнің дискурсы - бұл идеологиялық дискурс. Идеология қолдан жасалған заттарды табиғи, жадағай және өзінен-өзі түсінікті жағдай деп алға тартады. Постмодернизм «табиғи» заттардың қалай құрастырылатынын көрсетеді және заттардың ішіндегі ең «табиғиы» - тіл (классикалық лингвистикада ұлттық тілдер - солай-ақ «табиғи тілдер» деп аталады) болып табылады. Постмодернизм тілді сигнификацияның әмбебап алаңы ретінде алға тартқан структурализм дәрісін игерді. Бұл мағынада мәдениет, қоғам, өнер өздеріне тән ұйғарымдар, рұқсат етілгендер, тыйым салу жинақталған әрқилы семиотикалық жүйелер, әрқилы дискурстар болып табылады. Тілдің әмбебап алаңының сыртында ешқандай референт жоқ, тіл – өзіндік референциалды құбылыс. Бұл – әлемнің, трансцедентті болмыстың, нысанның репрезентациясы емес, тілдің өзіндік рефлексиясы, өзіндік референциясы, өзіндік презентациясы. Өнер шығармасы «өзін тіл ретінде зерттейтін эстетикалық тілдің тікелей манифестациясы етіп көрсетеді; яғни мәтін немесе өнер шығармасы мағынаның ерекше жүйесінің партикулярлы көрінісі ретінде өзіне нұқсайды, мағынаны жасау үдерісі жайлы эксплицитті түрде әлдене айтатын конструкт ретінде алға шығады. Осынау ғаламат ғаламды суреттеуге немесе болжауға яки сөйлеуге талпынудың орнына, өнер шығармасы өзін әу бастағы шындық ретінде қарастырады» [36,184].

Яғни, әлем, мәдениет, нысан «біздің дискурс сияқты, әлеуметтік тұрғыда орнатылған мағына жүйелері» тәрізді бейнеленеді.

«Мәтін» түсінігі (және одан туындаған «мағыналы мәтін», «интермәдениеттілік», «гипермәтін» түсініктері) постмодернизмнің және постмодернистік эстетиканың орталық түсінігіне айналды. Мәтіндік талдаудың семиотикалық қағидалары постмодернизмнің басым әдістемесі болуға бет алды. Өнер мұндай перспективада өзінің ережелері, өзінің емлесі мен синтаксисі, белгілеудің (сигнификация) өзіндік жүйесі, өзінің жасырын болжамдары бар дискурстың бір формасы ретінде қарастырылады. Өнердің шығармасы ол да мәдениеттің қалған мәтіндері сияқты мәтін: қалғандардан (кең және тар мағынада: кең болғанда - барлық көркем емес мәтіндерден, тар болғанда – өнердің өзге шығармаларынан) тек өзінің емлесімен, синтаксисімен, белгілеу жүйесімен ғана өзгеше болады. Постмодернистік эстетиканың басты мәселесі көркем шығарманың идеологиясы (поэтика, образдар жүйесі, мәнер, көркем тәсілдер және т.б.) емес, мағынаны заттандырудың өндірісі болып табылады.

Садтың, Лотреамонның, Кафканың, Джойстың, Прусттың, Бекеттің мәтіндері реализм билік құрған кезде реалистік (метафориялық реалистік болса

да), ал экзистенциализм билік құрған кезеңде экзистенциалдық шығармалары деп оқылды. Бірақ қазір олар бұдан да өзгеше – постмодернистік мәтіндер ретінде оқылады. Өйткені олар кеңірек мағыналы мәтіндердің фрагменттері болып табылады және олардың мағынасы бұл квази-өзіне жетерлік мәтіндердің «ішінде» емес, әлгі мәдени және әлеуметтік мағыналы мәтіндерде жасырынып жатыр. Бұл шамасы, «данышпан» мәтіннің (шығарманың) қарабайыр мәтіннен жалғыз ғана айырмасы – әрқилы мағыналы мәтіндерде әрқилы мағыналар, жаңа мағыналы мәтіндерде жаңа мағыналар туындауында болуы керек. Мәтіндердің авторларынан тәуелсіздігінде (сайыпкелгенде шексіз) алғашқылардың бірі болып Ролан Барт жариялаған аты шулы «автордың өлімі» жатыр. Алайда оны модернистік тұрғыда – автордың рөлін төмендетіп және авторды кемсіту арқылы түсінуге болмайды. Бұл күнде шығармашылық, данышпандық, талант қайталанбас жауһар туынды жасау, ғажап тәжірибиімен бөлісу, суреткердің жеке әлемін ашуда емес, мәтінді әрқилы көптеген оқылуларға ыңғайлау, сөйтіп оның мағыналары ішінде емес, оқырманның (көрерменнің) сырттан қалыптасып, құрастырылуына бейімдеуде.

Мәтін «бөтелкеден табылған қолжазба» іспеттес «аяқталмаған», үзінділер тәрізді болуы қажет. Ол өзін-өзі референт етуі керек. Тілдің шегі үнсіздік болып табылады, сөйтіп мәтін осынау шекке нұсқап тұрғаны абзал. Мәтіннің бір көрмеге бейтараптығы, оның «көзге ұрар» мағыналылығы Борхес яки Умберто Экодағыдай «оқырманның егемен эстетикасымен»... үзілгені қажет. Мағына дегеніміз – мұны Витгенштейн сенімді түрде көрсеткендей – нысанда, сөзде немесе мәтінде емес, ойын мен семантикалық элементтердің өзара қарым-қатынастарының жемісі болып табылады.

Постмодернистік әдебиет – постмодернистік мәдениеттің жемісі. Ал постмодернистік мәдениет дегеніміз не, оның нақты сипаттары мен ерекшеліктері қандай? Постмодернистік әдебиетте бұл сипаттарды бөліп қарауға, оның модернистік немесе классикалық мәдениеттен өзгешеліктерін бөліп көрсетуге талай талпыныстар жасалды. Олардың барлығы да айтарлықтай өзгеше болып келеді. Постмодернизмнің модернизм де қолдайтын, ең бастысы «реализмнен» бөлектейтін басты сипаттарының бірі - әлемді (болмысты, универсумды, табиғатты) мәтін ретінде түйсінуде жатыр, біз ол жайлы өзге мағыналы мәтінге тоқталғанда айтқан болатынбыз. Бұл түсініктің көркемдік немесе лингвистикалық қана емес, кең жатқан онтологиялық немесе философиялық мағынасы да бар. Бізді қоршайтынның баршасы мәтін болып табылады. Сондықтан мұны Ролан Барт, Мишель Фуко, Жак Деррида, Юлия Кристева сынды және т.б. лингвист, әдеби сынның өкілдері болған заманауи философтар да мойындайды. Бұл мәселенің үдерісіндегі модернизм мен постмодернизмнің айырмашылығы біріншісі – бұл ойды революциялық, көтермелі ретінде бағаласа, екіншісі – белгілейтін, кәдуілгі ой санатында бекітілетіндігімен өрнектеледі. Бірақ мұндай өзгешеліктер басқа параметрмен де өрбиді: бірінші үшін бұлай түсіну – мәдениеттің бекзаттық және бұқаралық (биік және төмпешік) болып бөлінуінің фактісі және шарты, екінші үшін – мұндай бөлуді теріске шығаратын қазіргі заманғы popular culture бүкіл мәдениеттің фактісі.

Постмодернизмге тән модернизмнен де өзгеше сипат ететін маңыз (мағына) мәселесі – мағынаның «жалғандығы». Постмодернизмнің әуелде ағылшындық-американдық көркем әдебиет пен әдеби сында туындауы бекерден емес: әсіресе американдық дәстүрдегі көркем әдебиет «fiction», орысшылағанда «фикция», қазақшалағанда «ойдан шығарылған» деп белгіленді, өзінің атауымен-ақ «әдеби шығарма» мен «шындықтың» ара салмағы жайлы сауал қоюға итермелейді. Модернистердің өздері әдеби шығармашылыққа шындықтың бейнелеуі емес, көркем шығармашылық ойдан шығару деп қарайды, шындықтың түсінігін белгісіздендіріп тастады. Бірақ модернистер шындық пен ойдан шығарылғанды (fiction) ажыратқанда, шындықты тұтастай жойып тастамайды, оның үлесіне «бейкөркемдікті», «күнделіктіні», ойдан шығарылған мен бейәстетикалықты қалдырады. Тіпті өзінің ең биік формаларында (Кафкада, Камюде, Беккетте) әдеби модернизм шындықтың қарастырылатындығы емес, оның ойдан шығарылатындығы жайлы қорытындыға келеді. Міне, сондықтан, көркем шығармада шындықты «көрсету» немесе «бейнелеуде» мән жоқ, мағына да жоқ. Әлем – сандырақ, мағынасыз, бірақ сандырақ әлем ретінде бар. Ақиқат және көркемдік әлемдер бір-бірімен қалайда өзара қатыса алмайды (әрі бекзаттық жазушы үшін көркем әлем «табиғи» түрде «ақиқат әлем»), бірақ олар өзара қатыспаса да, қатар өмір сүріп жатады.

Ихаб Хассанның (бізге қаншалықты белгілі болғанындай) постмодернистік әдебиетте модернизм мен постмодернизмнің негізгі ерекшеліктерін төмендегіше бөліп көрсетуге тырысты:

Модернизм	Постмодернизм
Романтизм/ Символизм	Патафизика/ дадаизм
Форма (конъюнктивті, жабық)	Антиформа (дизъюнктивті, ашық)
Мақсат	Ойын
Жоспар	Кездейсоқ оқиға
Иерархия	Анархия
Үстемдік/ Логос	Әлсіреу/ Үнсіздік
Өнер зерзаты/ Біткен жұмыс	Процесс/ Перформанс/ Хэппенинг
Қашықтау	Қатысу
Туынды/ Төндестіру	Қирату/ Қайта құрастыру
Синтез	Антитезис
Қатысу	Қатыспау
Ортаға үйіру	Сейілту
Жанр/ Шекара	Мәтін/ Интермәтін
Семантика	Риторика
Парадигма	Синтагма
Гипотаксис	Паратаксис
Метафора	Метонимия
Таңдау	Қиыстыру

Тамыр/ Тереңдік	Ризома/ үстіңгі бет
Түсініктемелеу/ Оқу	Кері түсініктемелеу/ Бұрыс оқу
Белгіленетін	Белгілейтін
Оқылатын (Lisible)	Жазылатын (Scriptible)
Нерратив/ Үлкен тарих	Анти-нарратив/ Кіші тарих
Билеуші код	Идиолект
Белгі	Тілек
Түр	Өзгерген түр
Генитальдік/ Фаллиялық	Полиморфтық/ Андрогиндік
Пранойя	Шизофрения
Бастау/ Себеп	Ерекшелік- кейінге қаолдыру/ Із
Құдай- Әке	Киелі рух
Метафизика	Кекесін
Детерминация	Индетерминация
Транценденттік	Имманенттік

Рас, Хассан бұл кестені ұсынғанымен модернизм мен постмодернизмнің айырмашылықтары бәрібір сенімсіз екенін мойындайды. Өйткені, олардың арасына поэтика, стилистика, көркемдік тәсілдер мен машықтар деңгейінде айырмашылықтар орнықтыру іс жүзінде ештеңе де бермейді [25,152].

Британдық сыншы Брайан Макхейл модернистік және постмодернистік мәдениеттің басты өзгешелігін өнер бағдарының эпистемиологиядан онтологияға қарай ойысуынан көреді. Мәселен, XX ғасыр басындағы және ортасындағы модернистік роман философияның негізгі өзегі (ядрасы) ретінде эпистемиологияға қарай ауған болатын, өйткені ол әлемді тану және түсіндіру мәселелерін алаңдатады. Бұл дегеніміз – тіл арқылы танылғанды игеру, қол жеткізу және өткізу мәселелері. Әдеби үдерістің басты агенті автор-субъект, шығармашының санасы, оның мүмкіндіктері мен шекаралары болып келді. Жеке саналардың қатынас-бағыттары мүмкіншілік және ашық солипсизмнен (сыртқы ғаламның бар екедігін теріске шығару) өтудің қажеттілігі әдебиеттің ең басты мәселелерінің біріне айналды. Сондықтан модернистік әдебиеттің негізгі тәртіптілік сатысы тіпті философия емес, психология болып шықты.

Макхейл модернизмнің эпистемологиялық бағдарлануы постмодернистік әдебиеттегі онтологиялық бағдарлануға орнын береді деп пайымдайды [37,10]. Әрине онтологиялық және эпистемиологиялық аспектілер іштей байланысты, бірақ егер классикалық декардтық-канттық парадигма – онтологиялық аспект эпистемиологиялық аспектке бағынышты етілсе, онда постмодернистік әдеби сын бұл кіріптарлықты онтологиялық аспектiнiң пайдасына төңкеріп тастайды. Ғаламды тану мәселесі оны құрастыру мәселесіне айналады, мазмұнды бейнелеу немесе кескіндеу мағынасын жоғалтады. Әдеби мәтін туындататын ғаламды құрастыру тек қана мәтіндік тетікке тәуелді болады, субъективтілік мәтіннамалыққа орнын береді.

Жаңа «мәтіннамалық онтологияда» көптеген үйреншікті акценттер араласты. Сондай-ақ әдебиет пен өнердегі постмодернистік ілгері басуды

құрады. Біз жоғарыда атап өткендей, егер мәтіннен өзге шындық болмаса, бекзаттық өнер мен «өмірдің бейбастақ прозасының» қарсыласуында мағына қалмайды. «Бұқаралық-бекзаттық» оппозициясынан қоныс табатын «бұқаралық мәдениет» түсінігі мағынасын жоғалтады, әйтпесе өткенге кетеді, заманауи мәдениет ендігі ол «бұқаралық» емес, «жалпыға түсінікті» мәдениетке айналады. Үмітсіздік, бедерсіздік және дағдарыс – олар модерн әдебиетінің айырылмас жолсеріктері, енді олар сабырлы оптимизммен немесе постмодернизмнің көңілді ойынымен айырбасталады. Бәлкім, модернистердің барлығынан постмодернизмнің шекарасына (әлде одан өтіп кетті ме?) Ницше жақындап келген болуға керек. Ол үшін ойынның, бидің, «көңілді ғылымның», жеңілтектіктің, үстірттіктің модусы байыптылықтан, іргеліліктен, моральдықтан, ауыр қадамнан, үзіктіліктен әлдеқайда маңызды болып табылады.

Көркемдік модернизм мен постмодернизмнің айырмасын көрсету үшін модернистер Камю немесе Беккеттің мәтіндерін Борхес әйтпесе Кортасардың мәтіндерімен салыстыруға болады. «Тек бір нағыз салмақты философиялық проблема – өзін-өзі өлтірушілік (суицид) мәселесі бар», - деп жазады Камю [38,24]. Өте салмақты ой, мұнда ойынға деген меңзеу де жоқ. Егер ғалам (модернистік) мәтін болып табылса немесе сандырақ болса, онда жалғыз-ақ жол – асылып өлу ғана қалады. Ал Борхес әлемі – өзге дүние. Өлім ол үшін, әрине, ауыр тақырып, бірақ оның кейіпкерлері өлімді бірден-бір маңызды немесе басты тақырып деп есептемейді. «Бүгін кешкісін барлық тірлік етушілер сияқты, жылау бақыты сыйға тартылды, мен бетімнен көз жастарымның қалай ағып жатқанын сезіндім, жер бетінде өлімге душар болған және із қалдырмайтын ештеңе де жоқ екенін түсіне бастадым. Бүгін кешкісін, сен, Абромовиц, өлімге, тура мерекеге кіргендей аяқ басу қажеттігін маған аштың» [39,560]. Егер бұл ойын сабырлыққа қарама-қарсы туындаған болса, онда байсалды емес, әдеби техниканың ойыны болып табылады. Бірақ мағына одан жоғарыда жатыр, ол байсалдылықты өзінің өзгесі (білдіретінсіз білдіретін) ретінде туындатады, өзін оған қарсы қоймайды. Ойын қиялдың (fiction) мәніне айналады. Кеңістік және уақытпен, өткен және болашақ пен ойындар, «қиялдар мен орағыта айтулар» - міне, Борхес дегеніңіз осы. Оның шығармашылық қырларының барлығын қамтитын теңеу жоқ, тек бір анығы – ол үмітсіздік-қайғылылық-түзелместік, тіпті сандырақ та емес. Борхес мағыналарды топырақтан кірпіш жасап, мінсіз өреді немесе жоқтан бар жасайды.

«Шындықты (мағынаны) жоғалту» постмодернизм үшін қайғылы немесе ақырзамандық (апокалипсис) оқиға емес, өзін-өзі өлтіру жайлы ойға салмақ салмайды. Шындық, бұл – факт. Постмодернистік жазушылар акцентті «шындықтан», «нысаннан» (және субъекіден) сигнификациядан мағынаны өндіру үдерісіне ауыстырады. Түпкі ой, ой өрісі, кейіпкер, баяндаушы (автор) тәрізді дәстүрлі әдеби-көркемдік және әдеби-сыни тәсілдерді постмодернизм кекесінді сипатта мағынаны нашар дүние жасау тетігін ашуға, олардың мағына жасаудағы рөлін көрсетуге пайдаланады.

Постмодернизмнің мағыналы мәтіні – мәдениет пен қоғамдық тірліктің жаңа шарттары. Постмодернистік мәдениет модернизмнің эстетикалық

құбылысы ретіндегі «постиндустриалды», «ақпаратты», «желілі» қоғамға, жаһандандыруға, медиалық мәдениетке жауап болып табылады. Постиндустриалдық немесе ақпараттық қоғамда, оның теорияшылары бекітетіндей, экономиканың, мәдениеттің және өнердің арақатынасы түбегейлі түрде өзгереді.

Экономика қоғамның басым саласы болуын тоқтатады, назар тауарлар өндіруден мәдени өндіріске – белгілердің, рәміздердің, бейнелердің, мәдени қолдан жасалған дүниелерге, әсіресе медиа-өндірістің өнімдеріне қарай ойысады. Тек осылар заманауи адам тірлігінің сипаты мен мәнерін, нормалары мен құндылықтарын, идеялары мен елестетулерін айқындай бастайды. Мәдени өндіріс қоғамның басымдық саласына айналуға кіріседі. Ол экономикалық өндірістен өзгеше өзіндік ережелері мен шамаларын енгізеді. Мәдени өндіріс назарды өнімнің өндірілуінен оның тұтынылуына ауыстырылады. Мәселе өнімнің қалай өндірілетіндігінде емес, оның қалай пайдаланылатындығында жатыр. Өнімнің тұтынылуы оны өндірудің тәсіліне айналады. Бұл өндіріс құрылымындағы және тұтастай алғандағы мәдениеттегі тұтынушының рөлін түбегейлі түрде өзгертеді. Егер әдебиеттік шығармашылықты мәдени өндірістің бөлігі және түрі деп қарастыратын болсақ, бұл оқырманның осынау үдерістегі рөлі түбегейлі түрде өзгереді деген сөз. Ол жазушының өнімге айналдырған мағынасының енжар қабылдаушысы (реципенті) емес, мағына өндірісі үдерісінің белсенді бірге қатысушысы болып шығады. Ендігі көптеген модернистік авторлар мойындағандай, оқырман өз құқықтарында автормен теңесіп қана қоймайды, авторлықтың бірден-бір күмәнсіз сатысына айналады. Шығарманың авторлық мағынасы ешкімді қызықтырмайды, мәтін оқырманның түсінуімен мағынаны өзі туындатуы керек. Жалпы ашық мағыналы болу керек. Жалпақ тілді әрі ұғынықты, оқырмандардың түсінбеушілігін туындатпайтын шығарманың мәдени өмірдегі алатын орны шамалы. Тек «көлегейлі», жұмбақты, аллегориялық мәтін ғана оқуға шақырып тұрады, «мәдениетті оқырманды» өзіне тартады.

Постиндустриалды қоғамда өнердің дәрежесі мен рөлі күрт өзгереді. Модернизм барлық дерлік мектептері өнерге қоғамды өркендету және жақсартудың құралдары мен шарттарын шешетін аса маңызды мәдени институттың дәрежесін беруге тырысады. Модернизм көркемөнерлік қана емес, саяси да революциялық болмыстың асқақты туы, айқын рәмізі болды. Модернизмнің әсіре батыл тұғырнамаларында өнер қоғамға революциялық бастаудың қисықтыққа, кертартпалыққа қарсылығы, тірліктің ең жоғарғы санатында қарсы қойылады. Суреткердің әлемі – әсемдіктің, мінсіздіктің, руханилықтың ерекше кеңістігі, ал бұған күнделікті ит тірліктің бейрухани және бұзылған, лас та арсыз әлемі қарсы тұрады. Бірақ модернизм өнер мен өмірдің қарсы тұруының реалистік парадигмасынан, өнердің өмірдегі көрсететін немесе оған ұқсауға тырысатыны жайлы классикалық аристотельдік теориясынан бастау алады; оның бүкіл революциялық парадигмасы, энергетикасы осыны теріске шығаруға бағытталған болатын. Модернизм тіпті мәшине мифінің өзін шындықты көркемдік өзгертудің құралы ретінде поэзияландырылады.

Бұл мағынада постиндустриалды қоғам (постмодернити) модернистік арманның жүзеге асырылуы болып табылады: мұнда бәрі де жасандылыққа айналады. Бірақ өнер мен өмірдің арасындағы айырмашылықтың өшірілуі адамның қаналуы мен теңсіздіктен, парықсыздық пен бейруханилықтан арман еткен азат болуына, қиялдағы бостандыққа емес, төтеншілік симуляция қоғамын құруға алып келеді, ал онда әсіре шындыққа, «ақиқаттықтан арман ақиқаттыққа» орын береді (Бодриар). Симуляция – бұл өнерден де әрі жасанды дүние. Симулякрлер – бұлар өздерінің түпнұсқаларын жоғалтқан көшірінділер (белгілер), «еркін радикалдар», олар кез келген көлденең «негіздемеге» жабыса кетеді. Көбіне әдеби-лингвистикалық түсініктер болып табылатын түсініктер, рәмізді, мәтінді, дискурсты, нарративтілікті білдіретін белгі жаңа сөздік пен мәдениет яки философияның соны теорияларының басты түсініктеріне айналады. Симулякрге төменде тоқталатын боламыз.

Жоғарыда айтылғандарды қорытындылай келгенде, біз нағыз «заманауи» мәдениет, постзаманауи мәдениет, немесе постмодерн мәдениеті болып табылады деген тұжырым жасай аламыз. Ол «батыстық мәдениеттің» тепе-теңдігіне негізделген деп түсінілетін модерн мәдениетінен, оған модернистік кейбір ең жоғарғы көріністеріндегі бір көрмеге жақындығына қарамастан түбегейлі түрде басқаша болады. Ал бұл күнде осы мәдениеттер қатар өмір сүріп жатыр, оларда белгілі бір қарсыласу мен бөлек бәсекелестік те жоқ емес, бірақ постмодерннен жоғары екендігінің нышандары әсіресе медиа қатынас-байланыстар мен технологиялардың буырқана дамуынан мен мұндалауда.

Ресей теоретигі М.Н.Эпштейн постмодернизм мәдениеті сипатталатын ұғымдардың ішіндегі айқын терминдердің көп кездесетіндерін былайша анықтап отыр. Олар: «білдіретінсіз білдіретін» (означающие без означаемых), «симулякр» (түпнұсқасыз ұқсастық), «интертекстуальдылық», «цитаталық», «деконструкция», «іздер ойыны», «шындықтың жоғалуы», «автор өлімі», «эпистемологиялық сенімсіздік», «қатысу метафизикасының сыны», «артық әңгімелеудің жойылуы» (әлем модельдерін жалпылайтын), «антиутопизм және постутопизм», «рационализм мен универсализмнің күйреуі», «логоцентризм мен фалло-центризмнің күйреуі» (еркектер ұлтшылдығы), «фрагменттік», «эклектика», «плюрализм», «релятивизм», «мәндерінің таралуы», «қосарлы оппозицияның күйреуі», «айыру» (различение), «басқа» (другое), «көп мәдениеттілік» (много-культурность), «скептицизм», «кекесін» (ирония), «пародия», «пастиш» (немесе «центон», көбінесе пародия мақсатында цитаталардан құрылған көркемдік композиция) т.б. [6,10-15].

Ал әдебиетшілердің қолданатын негізгі теориялық түсініктері: «әлем – хаос», «постмодернистік сезім», «әлем мәтін ретінде», яғни әлем әртүрлі мәтіндерден ғана тұрады, «сана – мәтін ретінде», «интертекстуальдылық», «авторитеттер кризисі», «авторлық маска» («мир как хаос» и «постмодернистская чувствительность», «мир как текст» и «сознание как текст», «интертекстуальность», «кризис авторитетов» и «эпистемологическая неуверенность», авторская маска, двойной код и «пародийный модус повествования», пастиш, противоречивость, дискретность, фрагментарность

повествования (принцип нонселекции), провал коммуникации, метарассказ) т.б. болып табылады.

Постмодернизмнің алдында постструктурализм мен деконструкция болғаны баршамызға мәлім. Постмодернизм постструктурализмнің теориясын, деконструктивизмнің әдеби-сыни талдауын (Йель университеті) бүгінгі өнердің көркемдік тұрғысынан тоғыстырады. Сондықтан да постструктурализм мен деконструктивизм ұғымдарына қысқаша сипаттама берген дұрыс.

XX ғасырдың алпысыншы жылдарының аяғында Францияда постмодернизмнің философиялық негізін қалаған постструктурализм деп аталып кеткен жаңа ағым пайда болды. Постструктурализм – қазіргі батыстық гуманитарлық ойдың идеялық бағыты XX ғасырдың соңында Батыс Еуропа мен АҚШ әдебиеттануында батыл әсер етуші эстетикалық ағым [40,767].

Постструктурализм өмірге структурализмді белгілі дәрежеде шектеуді ұғынуды әкелген. Егер структуралистер шынайылықтың барлық аспектілеріндегі тұрақтылықты анықтауға тырысса, постструктуралистер сынға «структура» сөзінің өзін ұшыратады. «Структураларды» іздеудің орнына олар шынайылықты иерархиялық реттеуді болдырмауға мүмкіндік беретін икемді зерттеу стратегияларын ұсынады.

Постструктурализмнің негізгі өкілдері: Ж.Деррида, Ж.Делёз, Ф.Гваттари, Ж.Бодрийяр, Ю.Кристева, Ж.-Ф.Лиотар, Р.Барт, М.Фуко. Олар XX ғасыр соңындағы теориялық ойға тән көркем әдебиеттегі өз тұжырымдарын дәлелдеу және көрсету үшін осы ұғымды белсенді пайдаланушы теоретиктер болып саналды.

Осылардың қатарындағы ең көрнекті өкілі, француз әдебиеттанушысы, семиолог, философ, публицист - Ролан Барт. Оның шығармашылық жолын үш кезеңге бөлуге болады: біріншіден, структуралистікке дейінгі кезеңде ол ғылыми мансаптан гөрі алдымен әдеби сынға көбірек мән береді; екінші кезеңде әдебиет саласына структуралистік әдісті аянбай енгізді; үшіншісі – постструктуралистік немесе постмодернистік кезең. Дәл осы постструктуралистік кезеңінде Р.Барт қазіргі мәдениетке жақсы әсері болған өзінің тамаша идеяларын ұсынған [41].

Постструктуралистер бүкіл оң білімге қарсы, айналадағы қоршаған дүниеге, мәдениет пен өнерді жаңаша түсіндіруге талпыныс жасады. Дәстүрді қабылдауға түбегейлі қарсы ағым және қоғамдық-тарихи өрлеу сияқты тәжірибелі ғылымды қабылдамайтын үрдіс болып табылады.

Постмодернистік суреткерлердің дүниетанымындағы қайшылықтары, саналы түрдегі хаос деп олардың хаостық әлемді қабылдаудағы және осы хаосты көркем мәтінде көрсету үлгісінің моделін жасайды. Ал, постструктуралистер үшін әлем – мәдениеттің идеологиялық жазба түріндегі феномены. Сондықтан әр тұлғаның санасы – мәтіндер жиынтығы. Дерриданың айтуынша, тектен басқа ештеңе жоқ, әр адам тек мәтіндер ішінде қарастырылуы мүмкін. Бүкіл әлем, шегі мен шеңбері жоқ мәтін деп қабылданады.

Постструктурализмнің негізгі мәні мәтінді нақты түсіндіру немесе оны түсіну мүмкін еместігін көрсету. Нақты көркем шығарманы талдағанда аталған

ғалымдар міндетті түрде мағынасы түсініксіз, екіұшты, көпмағыналы анықтаулары бар шығармаларды алға шығарады. Ж.Дерриданың – «смысловая неразрешенность» – «түсіндірілмейтін мағына» түсінігі әр мәтіннің негізгі түбірі болып табылады. Бұл ретте ол ұйымдастырушы, яғни басты ұйытқы ұстаным деп айқындалады.

Постструктурализм, ең алдымен, батыс қоғамында болған және болатын заңды құбылыс, яғни өзін-өзі ақтап шығу және заңдастыру үшін қолданылатын барлық позитивтік ақиқаттарға, мақсаттар мен тұжырымдарға қарым-қатынасы бойынша методологиялық күмәндану принципі бекіту ретінде көрсетіледі. Жалпы постструктурализм доктринасы өзіндік мәні бойынша адамзат білімінің табиғаты туралы позитивтік түсінікке теориялық әсері болып табылатын «эпистемологиялық күмәндану» көрінісі болып табылады.

Ғалымдар философияның классикалық түрлерін ғасырдан ғасырға бір сұраққа жауап беруге тырысумен байланысты күйзелген деп бағалай отырып, постструктурализмнің негізін қалаушы ретінде танылған Ж.Дерриданың философиялық ойдың шегін кеңейтуге арналған жаңа әдісі «деконструкцияны» ұсынады. Ж.Деррида шынайылыққа қосылған мағыналарды жеңіп шығудың жалғыз амалын олардың тілді терең талдау арқылы қайта құруынан көреміз, бұл ойлау қабілетін еркін етеді, онда ешқандай сұлбалар болмайды, ал мәнге ие болу философиялық ой қозғау процесінде болады деп сендірді.

Деконструкция ұғымы болмыстың іргелі тәжірибесін айқындау емес, «болмыс» ұғымының бәрін қамтитын, пафостық бас тарту деп саналатын Ж.Деррида ұсынған шығармашылық стилі. Ж.Деррида деконструкцияда болмысты мағынаны түсіну-түсіндіру түбегейлі мүмкін емес деген пікір айтады. Негізінде деконструкция ұғымын Ж.Лакан енгізген, алайда біз Ж.Дерриданың мәтіндерінен толық теориялық негіздеме ала аламыз. Жак Деррида (1930-2004) – француз философы, батыстың философиялық әлемінде стандартқа сай келмейтін әйгілі тұлға ретінде белгілі.

Деконструкция тарихи және мәдени дәстүрмен байланысты «жоғары» затты жоюға бағытталған историзмге, сызықтыққа және прогрессивизмге, яғни модернизм идеяларына қарсы бағытталған деп саналады.

Мәдениеттегі қызметін деконструкция деп атаған Деррида, өзінің ілімінің жоққа шығаруға негізделмей, терең дәлелдеуші және жағымды болатынын ескертеді. Деконструкция сөзі хайдеггерлік «деструкциядан» шығып, қандайда бір қозғалысты, қайта орналастыру, декоспозицияны, мәдени негіздерді қирату мен негацияны емсе, ығысуды білдіреді. Бұл ашық, үнемі жаңа жолды іздейтін, жаңа құралды жасайтын деконструкция теориясы ғана емес, тәжірибе де, автордың қоғамдық институттарды, ең алдымен, білім беруді деконструкциялауға байланысты өзінің теориялық идеяларын кітаптар мен қоғамдық акцияларда жүзеге асыратын жеке әрекет. Бүгінде деконструкция философия мен әдебиетте ғана емес, лингвистикада, психологияда, әлеуметтануда, өнертануда, сәулет өнерінде тәсіл ретінде пайдаланылады. Дерриданың шығармашылығы жөнінде көптеген диссертациялар мен монографиялар жазылған. Десек те Дерриданың ең көреген деген сыншылары

оның философиясының шектері мен шекараларын көрсете отырып, оның жалпы бейнесін не бере алмаған, не бергісі келмеген сияқты.

Деррида, тілдік нақтылықтың өзі классика үшін дәстүрге айналған тілдік көмекші, қызметтік функцияға келтіретін, яғни сөз ойдың таңбасы, ал жазу таңбаның таңбасы деп есептеп, оны қандай да бір екіншілік, техникалық нәрсе деп қабылдайтын мәдениеттегі нақты жағдайға қарсы шығатынын байқайды. Бүгінде жазу өзінің дербестігін, жасыратын мүмкіндіктерін, әлеуетін, онтологиялығын нығайтады [41,426-427].

Деконструкцияның мәселесі – «таңбалаушы-таңбаланушы» қарама-қарсылығы, ең алдымен, тіл саласындағы оппозициясын әшкерелеу, бұл бүкіл мәдениетті деконструкциялау және оның парадигмасын ауыстыру үшін, сондай-ақ барлық бинарлық оппозицияларды еңсеру үшін қажетті қозғалыс. Жалпы «деконструкция» логоцентризмді еңсеру, дауыстың, фонның, субъективтіліктің билігінен азат ету, тіл мен жазудың басқа мүмкіндіктерін ашу дегенді білдіреді.

Тіл деконструкциясы бүкіл батыстық философияның деконструкциясына келеді. «Тіл – аспап» деген қағида бұзылады, «таңбаланушы-таңбалаушы» бинарлық оппозициясы еңсеріледі, бұл аңғал репрезентацияның, сезімдік және зияттық нәрсенің, жан мен тәннің, анализ бен синтездің, абстрактілі мен нақтылығының арасындағы қарама-қарсылық күйрейді. Тіл саласында еңбектеніп, сол жерден бүкіл мәдениетті деконструкциялаған Деррида, егер «таңбаланушы-таңбалаушы» концептінен бас тартпасақ, ағаш метафорасы, бірыңғай нәрсенің, логостың, субстанцияның екіге бөлінуі еңсерілмей қалатынын көрсетеді. Осы қарама-қарсылық алынып тасталған жағдайда ғана, өзгешелік, ыдырау мүмкіндігі пайда болады: енді магниттің полюстері жоқ, бастапқы бағыну жоқ. [41,431].

Ж.Деррида өзінің мәтіндерін талдау контекстінде деконструкция стилистикасын келесі белгілермен сипатталауы мүмкін дейді. Ол:

- 1) қандай да бір әдіс болып табылмайды және бола да алмайды;
- 2) оның кез келген «оқиғасы» бірегей жазу немесе идиома ретінде қайталанбайды, себебі оның пафосы ретінде «мағынаға қарсы мәтін ойыны» қатысады;
- 3) оның дамуына кедергі келтіретін кез келген анықтама дұрыс емес;
- 4) қандай да бір субъектінің (жеке немесе ұжымдық) қолданысына жатпайтын мәтін немесе тақырып;
- 5) оның барлық жердегі нәтижелерінің болуы тіпті «дәуір-болмыс-деконструкцияда» ешқандай оптимизм орнатпайды;
- 6) оның мәні – философиялық ұғымдағы метафораның этимологиясын эстетика арқылы болжайтын философияның көркемдік транскрипциясы;
- 7) оның шеңберінде философиялық тіл құрылымдық психоталдауға түседі;
- 8) лингвистика-грамматикалық немесе семантикалық модельге келмейді;
- 9) деконструкция барлық мәнінде де сын емес;
- 10) оның парадоксы «өнертапқыштың жалғыз мүмкіншілігі - мүмкін еместі ойлап табуында»;

11) Деконструкция нигилизм, модернизм және постмодернизм симптомы болып табылмайды. Ғасыр соңындағы сенімді азаптаушы соңғы куәгер [28,115].

Деконструкцияның жалпы дамуы екі негізгі әрекетке байланысты. Бірінші әрекет – айналдыру, екінші – қайта тірілту. Айналдыру – аттап өтуге болмайтын әрекет, себебі бинарлық оппозицияның күшін жою дегеніміз – тек қана оппозиция мүшелерінің орнын ауыстыру емес. Олай істегенде деконструкция жасалатын аймақ қозғалусыз қалар еді. «Мәселе әрбір сатылы тәртіптен (иерархиядан) бас тартуға да жатпайды, себебі анархия әрқашанда тірлік етуші билікті күшейтеді. Белгілі иерархияның терминін өзгерту немесе орнын ауыстыру қажет емес, иерархияның өзіндік құрылымын өзгерткен жөн»,– дейді аталмыш ұғымның теоретигі Ж.Деррида. Екінші әрекет предикат пен ұғымдар иерархиясын қайта жасап, жаңаша қортындылауға байланысты. Бұл сатыда ұғымдардың қудаланған иеліктері мен мүмкіндіктері қайта жандалып, жаңа ұғымдар айналдырудың бірінші адымындағы үстемдік құрған дәстүрлі ұғымдарға енгізіледі. Сонда ғана деконструкция толық жүргізіледі деп айтуға болады. Деконструкция қос амалды ілім. Деконструкцияның екі ағымы – айналдыру мен қайта тірілту бір уақытта жасалады. Сөйтсе де олардың арасындағы өзгешілік сақталатыны айқын.

Постмодернизм теориясы жаңа заманғы беделді философтардың (сонымен қатар мәдениет зерттеуші, әдебиеттанушы, семиотика, лингвист) бірі Жак Дерриданың тұжырымдамасы негізінде құрылды. Ж.Дерриданың айтуынша, «әлем – бұл мәтін», «мәтін – ақиқаттың жалғыз ғана мүмкін моделі». Постструктуралистер адамның санасын мәдениеттің геологиялық феномені ретінде және біршама тар мағынада жазбаша мәдениет феномені (Гутенбергерттік өркениеттің жемісі) деп қарастыра отырып, өздерінің концепциялары бойынша жеке тұлғаның сана-сезімін мәдениет әлемін құрайтын түрлі сипаттағы мәтіндердің сомасына ұқсатады. Бүкіл мәдениет әлемін Ж.Деррида шексіз, шекарасыз мәтін ретінде қабылдайды.

Постмодернизм теорияшыларының сенімі бойынша, тіл өзінің қолдану саласына тәуелсіз, өз заңдары бойынша қызмет етеді. Мысалы, америкалық тарихшы Хеден Уайт өткен өмірді объективті түрде қалпына келтіретін тарихшылар өздері сипаттайтын оқиғаларды реттей алатын жанр табумен айналысады деп санайды. Қысқаша айтқанда, адам әлемді тарих туралы әңгіме түрінде ғана ұғынады. Немесе, басқаша айтқанда «әдеби дискурс» (латын сөзі *discurs* – «логикалық құрылым») деп түсінеді.

Ғылыми таным ақиқаттығына күмәндану (XXғ. физиканың түйінді ережелерінің бірі) постмодернистердің шындықты интуициялық ұғынуы – тек «поэтикалық ойлауда» (шын мәнінде, постмодернизм теориясынан алыс М. Хайдеггер сөзі) ғана қол жетерлік деген сенімге алып келді. Әлемді тек реттелмеген көріністер түрінде санамызда тұратын хаос деп ұғынушылық – «постмодернистік сезгіштік» деген анықтамаға саяды. Постмодернизм теоретиктерінің ғылыми еңбектерінен гөрі көркем шығармалары, әлемдік даңқы постмодернистер лагерінен шыққан Дж.Фаулз, Джон Барт, Ален Роб-

Грийс, Рональд Сьюкеник, Филипп Соллерс, Хулио Кортасар, Милорад Павич сияқты прозашыларды көлеңкесінде қалдырды.

Француз философы Ж.-Ф.Лиотар және америкалық әдебиеттанушы Фредерик Джеймсон «нарратив», «метатекст» теориясымен айналысты. Ж.-Ф.Лиотар ойынша (Постмодернистік удел): «постмодернизмді метаәңгімелерге күмәндану деп түсінген жөн», – дейді. Ж.-Ф.Лиотар өзінің тұжырымдамасына сәйкес «Метатексті» (сонымен қатар оның туындылары: «метаповесттеу», «метаәңгіме», «метадикурс») буржуазиялық қоғам ұйымдастыратын өзін-өзі ақтау құралы ретінде дін, тарих, ғылым, психология, өнерге қызмет ететін кез келген «түсіндірме жүйелер» деп пайымдайды. Постмодернизмдегі қарсы реакцияларды сипаттай отырып, Ж.-Ф.Лиотар француз математигі Рене Томның «тұрақты жүйе» ұғымына қарсы бағытталған «апаттар теориясы (катастрофа)» сияқты «тұрақсыздықтар теориясымен» айналысып жатқанын мысалға келтіреді.

Голландиялық сыншы Т.Данның пікірінше модернизм, «өзіне байқалғандай хаос, нигилизм алдында жұбаныш табуға» ниеттеніп «солардың көмегімен айтарлықтай дәрежеде метаповесттеу беделі ретінде негізделген» болса, онда постмодернистердің метаәңгімелеуге қатынасы өзгеше болып келеді. Олар (постмодернистер) оның (модернизмнің) әлсіздігі мен мағынасыздығын дәлелдеу үшін пародия тәсіліне жүгінеді», – дейді. Сонымен, Р.Браутиган «Ловле форели в Америке» (1970) шығармасында Э.Хемингуэйдің адамды тың табиғатқа қайтару игілігі туралы мифін келекелейді, Т.Макгвейн «92 № в тени» – де оның ар-намыс және ер жүректік кодексін әжуалайды. Т.Пинчон дәл солай V (1963) романында – У.Фолкнердің (Авессалом, Авессалом!) тарихтың қайта қалпына келтіру мүмкіндігіне деген сенімін сынайды.

Метатексті бұзудың жеке жағдайы ретінде «өмір қалай көрінсе – солай» дегенді эстетикалық әдісте басшылыққа алады. Постмодернистердің шығармаларында пародия басқа келбетке ие болады және дәстүрлі әдебиетпен салыстырғанда өзге қызмет атқарады. Ч.Дженкс «қосарлы кодтау» туралы айтады, оны екі (немесе одан көп) «текстуалдық әлемді» пародиялық салыстыру деп түсінеді. Пародияның осындай өзіне тән қасиеті «пастиш» (итальян сөзі *pasticcio* – басқа опералар үзіндісінен құрастырылған опера, қоспа, попури, стилизация) деген атау алды. А.Гульельми пікірінше, «пастиш» – әрі фантазия, әрі пародия немесе автопародия.

Классикалық әдеби шығарма, автордың қай жерде шынайы, қай жерде әжуалап айтатынын айқын түсіндіретін болса, онда постмодернде осы шекара жойылған және оқырман ережеге сай, пародияның қайда, шынайы, түпнұсқалық мәтін қайда екенін білмей адбырап қалуы мүмкін.

Тео 'Дан постмодернизм шығармасы бір жағынан жаппай қолданудың жарнамалық сипатына ие, екінші жағынан ирониялық тәсілдер арқылы модернистік шығармалардың сюжеттері мен әдістерін пародиялайды деп санайды.

Постмодернистердің көп деңгейлі хаты – вертикаль және горизонталь оқу типіне лайық келетін мәтін (Р.Барт термині). Мысалы, Москва-Петушки

(В.Ерофеев «Москва-Петушки») маршруты бойынша Венички саяхатының қиын-қыстау бағыты - горизонталь оқу тәсіліне, ал мәдени цитаталардың және мәтіннің түзілуінің өзара қатынастары – вертикаль оқу тәсіліне сәйкес келеді.

Эстетикалық және этикалық қағидалардың бұзылуына кескіндеме мен әдебиеттегі постмодернизм концептуализмі сияқты құбылыс тән. Суретші-концептуалистер мектептер мен дәстүрлердің қалыптасқан қағидасына қарсы шыға отырып, шөл картиналарындағы кенептерді, бояулар мен бейнелердегі шынайы объектілерді фотографиялармен, газеттердің жыртықтарымен, этикеткаларымен алмастырды. Америкада және жартылай Еуропада концептуализм көбінесе поп-артпен қиылысады (ағыл. pop art – жалпы қол жетерлік өнер).

Осының бәрі постмодернизм әдебиетінде де көрініс тапты. Ван ден Хевель поп-арт өнеріндегі таралған «табылған заттарды» (найденных вещей) сипаттай отырып, оны әдебиет саласына көшірерде «ұрланған объект» (украденный объект) терминін қолданады. Өзінің концепциясындағы тұжырымында афишалардың мәтіндерін, пошта открыткаларын, көше ұрандары және қабырғалар мен тротуарлардағы жазуларды қолданатын француздық «жаңа романистерін» мысалға келтіреді.

Жас неміс жазушы Кристиан Крахт (Faserland) атақты брендтер мен қымбат лейблдердің атауларынан құрастырылған тұтас тіл жасады. Неміс сыншылары осы роман туралы мынадай пікір жазды: «Елуінші жылдары немістің философ-неомарксисті Теодор Адорно: «Освенцимнен кейін өлеңдер жазуға болмайды» деген. Міне, енді өзінің уақыты мен өмірін тұрмыстық қалпында жазуға кіріскен ұрпақ келді. 1995 жылдары Фазерланд Кристиан Крахттың романы пайда болысымен сағат басқаша жүретін сияқты. Осы кітапсыз жаңа неміс әдебиеті пайда болмайтын еді» (Виктор Кирхмайер).

Поп-арт түсінігіне ұрланған объект ұғымы постмодернистік коллажды енгізді. Осы дискурстың соңғы нәтижесін америкалық жазушы Реймонд Федерман «Сіздің қалауыңызша» романында (1976) көрсетеді. Шығарманың атауы оқылу тәсілін түсіндіреді. Яғни, роман беттері нөмірленбеген және брошюраланбаған. Оқырман өзіне қалай ыңғайлы болса, сол тәртіпте оқуға ерікті.

Постмодернистік сезімталдық (постмодернистская чувствительность). Поэтикалық ойлау. М.Хайдеггер «поэтикалық ойлау» принципі мен «метатекст» теориясын постмодернистік сезгіштіктің (Ж.-Ф.Лиотар, А.Меджилл, В.Вельн, Д.Фоккема) негізіне жататындығын айтқан болатын. Голландиялық зерттеуші Доуве Фоккема: «Постмодернистер қандай да бір иерархиялық (сатылық) тәртіпті немесе өмірдегі қандай да бір басымдықтар жүйесін орнатуға тырысу мүмкін емес және пайдасыз деп есептейді», – деп жазады.

«Постмодернистік сезімталдық» маңызды ережесі көркемдіктің аздығы, оның ішінде теориялық (философиялық, әдебиеттану, өнер зерттеуші және ғылыми-жаратылыс) ойдың поэтикалығы туралы тезис болады. Алайда, жеке әдебиеттанудағы постструктурализм шеңберінде (Ницше, Хайдеггер және Деррида пікірлерінде) бұл ұғым философиялық және әдебиеттану мәселелері

тілдің бір-бірімен бөлінбес байланысқан метафоралық табиғаты ретінде қарастырылады. Ж.Дерриданың ойлары да мұнда өте маңызды болады. Себебі оның философиялық мәтінді талдау әдістемесі таза әдеби мәтінді талдау үшін де өте құнды болып табылады. Америкалық континентте осындай жаңа сынның мұқият оқылуы оның жылдам таралуына оң ықпал етті. Ж.Дерриданың тұжырымына сүйенсек әдебиет философиядан басым емес. Ол үшін көркем әдебиетті бір-біріне қарама-қарсы қоюдың дәстүрлі иерархиясын аудару ең маңызды болды.

Тиімділік принципін постмодернистер «парасат империализмінің» көрінісі ретінде қарастырады. Жазушы постмодернистер үшін барлығынан тәртіп пен мағына табуға талпынудан артық жат нәрсе жоқ. Олардың басты құндылықтарының бірі интерпретацияланған еркін ойын болып саналады. Мысалы бұған Милорад Павичтің өзі «театрдың кешкі ас менюі» деп атаған «Мәңгілік және тағы бір күн» пьесасын жатқазуымызға болады. Пьесада ресторандағыдай бірнеше «жеңіл тамақ» пен «десерттер» берілген, ал байланысы мен шешілу жолдарын көрермендердің өздері таңдауы тиіс.

XX ғасырдың алпысыншы-жетпісінші жылдарындағы студенттер толқуының бастамашысы шизоанализ теоретиктері Жиль Делез бен психоаналитик Феликс Гваттари ақылсыздықтың жоғары түрі деп «шизофренияны» атады. Метатекстің бұзылуы шизоидтық сананың құлдырауына әкеледі. Постмодернистердің көркем шығарма табиғаты туралы көзқарасы мен идеялары да әдеби тілде осылай байланысқан. Яғни оларда (постмодернистерде) ойлап шығару үшін ессіз болу жеткілікті. Делез бен Гваттари бойынша бұл қалыптасқан жағдай. Шизоанализдің жаһандық өрісін және жалпыға түсініктілігін Сорокин мен Пелевиннің әдеби шығармаларынан байқауымызға болады.

Әдеби постмодернизмді көбінесе «цитаталық әдебиет» деп атайды. 1979 жылғы Жак Ривэ Барышнидің роман-цитатасы 408 автордың 750 кірме үзінділерінен тұрады. Цитаталармен ойнау интертекстуальдылықты жасайды. Р.Барттың пікірінше, ол «шығу көздері мен ықпал ету проблемасына келтірілуі мүмкін емес; ол пайда болуы сирек байқауға болатын анонимдік формулалардың, тырнақшаларсыз берілетін санасыз немесе автоматты цитаталаудың жалпы өрісі болып табылады. Басқаша айтқанда, авторға өзі шығарып жатқандай көрінеді, шындығында осы мәдениеттің өзін қаруы ретінде пайдаланып, сол арқылы жасайды. Бұл идея жаңа емес: Рим империясының құлдырауы кезінде цетондар – белгілі әдеби, философиялық, фольклорлық және басқа шығармалардан алынған алуан түрлі үзінділер арқылы әдебиетке сән берген болатын.

Постмодернизм теориясында осындай әдебиет Р.Барт енгізген «автордың өлімі» терминімен сипаттала бастады. Р.Барт мәтінге деген қатынастың дәстүрлік, классикалық («университеттің») және постмодернистік («имманенттік») нұсқаларын қарама-қарсы қойып салыстырады. Бұлардың арасындағы принциптік айырмашылығын қарайды. Егер мәтінді «имманенттік» оқу ойдың өздігінен қозғалуын шамаласа, онда «университеттік» оқуда оқырман шығарманы толықтай түсіне алады. Р.Барттың бағалауы бойынша,

«университеттік сын» бастауы нақ осы детерминизмнің дәстүрлі ұғынысына негізделеді, осы жерде «имманенттіліктің қабылданбауының («пост-модернизм») себебі неде деген сауал туады. Мүмкін шығарманың – ішкі себептері «өзгелерге қарағанда себептірек» (причинение всех других) деп есептейтін детерминизм идеологиясын ұстануынан шығар.

Постмодернизм автор жазған мәтіннің «шығарма» ретіндегі классикалық түсіндірілуін жоққа шығарады. Р.Барт ойынша, «автор мәтінін иелену – бұл... мәтінді кідіртуді, оған тұжырымды мағына беруді және хатты тұйықтауды білдіреді» десе де «әрбір оқырман автор деңгейіне дейін көтеріле алады. Оны құрастырмаса да мәтінге кез келген болжанбаған мағынаны көзсіз енгізе алу құқығына ие болады» – дейді.

Постмодернизмді ұқсас бейнелерімен түсіндіретін автордың ең негізгі функциялары:

- 1) мәтіндердің жіктелу функциясы (шектеу және топтастыру);
- 2) мәтіндік массивтер арасындағы қатынастарды (аракатынас) белгілеу;
- 3) дискурс болмысының белгілі бір тәсілдері арқылы көрсету [28,617].

Постмодернизм, бір жағынан, белгілі бір дискурсивті дәстүрге толықтай қатыстырылған авторды, екінші жағынан, «трансдискурсивті позицияда» болатын авторды саралай отырып, автордың екі түрлі типін бөліп көрсетеді. Соңғысы тек өзінің мәтіндерін жасаушылары ретінде ғана сипатталмайды. Сонымен қатар дискурсивтіліктің басқа типіне қатысты жаңа типтің бастамашысы болатын өзге авторлардың да мәтіндерінің тууына себепкер болады. Фуко ондай авторды *fondateur* («негізін салушы» (основателя) сөзінен басқа *истрауратеур* («құрылтайшы» (учредитель), «орнатушы» (установитель) сөзімен атайды [40,764-766]. Сондай-ақ «құрылтайшы», «орнатушы» өз шығармашылығымен тек дискурстың айқындалатын типі аясында мәтіндердің жасалуының мүмкіндігі мен ережесін ғана емес, сонымен қатар, жаңа мәтіндердің жасалуы үшін еркіндік қалыптастырады.

Дегенмен де постмодернизм мәтін ойының туу процесін оқырман танымына және оның субъектісіне немесе оған сыртқы бастама беруші болуға ұмтылмайды. Поля де Ману постмодернизмді түсіндірудің мәтіннен және мәтіннің түсіндіруден сөзсіз тәуелсіз екенін айтады.

Милорад Павич Хазарский сөздігі кітабына жазған алғы сөзінде «оқырман оны өзіне қалай ыңғайлы көрінсе, солай пайдалана алады. Біреулері, кез келген сөздіктегідей өздері сол сәтте қызығушылық тудырған аттарды немесе сөздерді іздейді, екіншілері осы сөздікті тұтастай басынан аяғына дейін бір отырғанда оқитын кітап деп санайды», – дейді. Осындай инварианттылық постмодернистердің тағы бір ерекшелігін растайды. Р.Барт бойынша, хат – әдеби шығарма болса да жеке бір индивидті қалыптастырушы емес, «жалпыға ортақ хаттың» өзіндік көрінісі болып табылады.

Ал, Аристотель өзінің «Поэтикасында» әдебиетті негізі «рахаттану», жеке алғанда «танып-білуге» байланысты екенін жазған болатын. Сондықтан да «мәтін эротикасы» – мәтіндік (жалпы белгілік) шындықтың қалыптаспаған қалыптарын көрсету үшін қолданылатын постмодернистік философияның метафорасы деуге де болады.

М.Бланшо қалыптаспаған мәтіндік (белгілік) метаморфоздың жүзеге асуын «экстазды» (экстазиса секілді, яғни жылжу, басым болу): үмітсіз, беймәлім құмарлық, ...қол жеткізу мүмкін емес құмарлық, қандыратын және тыныштандыратын барлық нәрсені қабыл алмайтын құмарлық, ...қол жетпейтінге қол жеткізу болып табылатын құмарлық сынды т.б. күйлерімен түсіндіреді [28,785].

Постмодернизм, жалпы алғанда, өзін «аналитиканы қалаушы» (В. Лейчем енгізген термин тәсілімен) ретінде түсінеді, ал постмодерн үшін қалаудың метафорикасы іс жүзінде әмбебап болып табылады.

Р.Барт өзінің метафор жүйесіндегі антропоморфизмге ерекше көңіл бөле отырып, соңғы идея көмегімен ойын сәтті көрсетеді. Оның айтуынша, «мәтін... адам денесінің бейнесі мен анаграммасы... Бірақ әңгіме біздің эротикалық денемізде болып отыр. Мәтінге сүйсінушіліктегі дене рақаты ағзаның физиологиялық рақатымен түйіспейді» – дейді. Р.Барттің концепциясы бойынша, «мәтіннен ләззат алу» түпұсқалық шындықты алмастыруға лайықты метатексті бұзады делінген.

Э.Хемингуэй «мәтіннен рахаттануды» өз прозасының басты тәсілдерінің бірі етеді. Жазушы оқырманға мәтіндік эстетикалық ләззатпен қатар «өмірлік» рахат алуды ұсынады. Оның («Әрқашан сенімен болатын мереке») дворяндық үй-жайда, таза ауада, орман арасы мен алқаптарда тұратын кейіпкерлері алатын ләззатқа тікелей тәуелді екенін айтылады.

Р.Барт пікірінше, «тек оқудың өзі ғана шығармаға деген махаббат сезімін көрсетеді, онымен құмар қатынаста болады. Оқу – шығарманы қалауды, соған айналуға аңсауды білдіреді. Барттің ойынша, мұнан соң мәтін тарапынан басқа қалаулы әсер келеді: «мәтіннің өмір сүру бастамасы – бұл ләззат алуға деген ерік» немесе «мәтін... мені қалайтынын дәлелдеуі және мен қалайтынды бере білуі керек» [28,788]. Мұнан шығатын қорытынды автордың шығармасындағы кейіпкерлері өздері өмірден алған ләззатты оқырмандарымен бөлісе және оған (оқырманның оқуына) қызығушылық тудыра білуі қажет.

Постмодернизм әдебиеті үшін әдеби кейіпкерді, персонажды психологиялық және әлеуметтік бейнелеуге ұмтылу. Осы көкейкесті мәселені ағылшын жазушысы және әдебиеттанушысы Кристина Брук-Роуз «Романда характердің жойылуы» мақаласында ашып көрсетті.

Брук-Роуз «дәстүрлі сипаттың» күйреуінің бес негізгі себептерін келтіреді: 1) кейіпкердің ішкі монологындағы дағдарысы; 2) буржуазиялық қоғамның тоқырауы тудырған роман жанрының құлдырауы; 3) ақпараттанудың нәтижесінде «жасанды фольклордың» авансценаға шығуы; 4) бейнеклиптік ойлаудағы белгілі жанрлар эстетикасының беделінің артуы; 5) XX ғасырдың тәжірибесіндегі реализмнің бүгінгі қоғамның шындығын бере алмауы [29, 603].

Брук-Роуз пікірінше, «Жаңа буын» оқырманы көркем әдебиеттен документалистиканы немесе «таза фантастиканы» артық санайды. Міне, сондықтан постмодернистік роман мен ғылыми фантастика бір-біріне ұқсас: екі жанрда да персонаждар қандай да бір азаматтық мәртебеге, әрі әлеуметтік әрі психологиялық тарихқа ие болатын адамның индивидуалдылығын, қайталанбас болмысын жүзеге асырудан гөрі идеяларды кейіптеу болып табылады.

Брук-Роуз өз ойын былайша тұжырымдайды: біз ешбір күмәнсіз, жаңадан құрылатын технологиялық қоғамнан өздеріне орын іздейтін жұмыссыздар тәрізді өтпелі кезеңде тұрмыз. Реалистік романдар жасалуын жалғастыруда. Бірақ оларды сатып алатын немесе оларды оқитын адамдар барған сайын азайып келеді. Олар (оқырмандар) сезімталдық пен зорлықты, аяушылық пен сексті, күнделікті өмірдегі жағдайлар мен фантастиканы салыстыру арқылы шытырманға толы шығармаларды артық көруде.

Байыпты жазушылар мен ақындар өзіндік иронияның түрлі формаларында Х.Л.Борхестің беллетристикаланған эрудициясынан бастап Кальвиноның космокомикстеріне дейін, Барттың азапты мениппова сатираларынан Пинчонның белгісіз нәрселерін дезориентациялайтын шығармаларындағы символдық іздеудің тұйықталғанын реалистік роман техникасында жазып көрсетпек болғанымен, енді оны өздерінің мақсаттары үшін қолданыла алмайтындығын түсінді. Мінездің жойылуы – бұл ғылыми фантастика техникасындағы постмодернизмнің белгісі.

Документалистика мен көркем шығарма арасындағы шекараның жойылуы «жаңа биографизмнің» пайда болуына алып келді.

Симулякр (фр. simulacres, лат. simulacrum – бейне, ұқсастық, көруге мүмкіншілік) – категориялық-ұғымдық қатардан тыс назар аударуға орналасқан тәжірибе құралдарын көрсетуге арналған постмодернизмнің термині. Ертеректе Платонда – симулякр «көшірменің көшірмесі» болып берілген. Постмодернизм айналымына Ж.Батай енгізді, кейінірек П.Клоссовский, Ж.Бодрийяр, Ж.Делёз, Ж.Деррида және т.б. ғалымдар толықтай түсіндірді [28,550].

Мінез дағдарысы, фантастикаға құмарлық постмодернизмде симулякр теориясын тудырды. Симулякр франц. – стереотип, бос таңба (пустой знак). Постмодернистік эстетикада симулякр классикалық эстетика жүйесіндегі көркем бейнеге жатады. Егер бейнеде (көшірме) түпнұсқамен ұқсастық болса, онда симулякр өзінің бастапқы шығу көзінен анағұрлым алшақ болады. Жиль Делез симулякрды түпнұсқаны да, көшірмені де теріске шығаратын белгі ретінде қарастырады. Ж.Бодрийяр симулякрды «агониядағы шындықты» постшындықпен, болмағанды болған ретінде көрсететін нақты және бейнеленеуі тиіс нарсенің (заттың) арасында айырманы жоғатын симуляция деп анықтайды. Ж.Делёз симулякрдағы «бейненің (көшірме) сәйкестігі және көшірменің ұқсастығы адастырады» десе, осы концепцияда Ф.Джеймисон «анық көшірме – оның түпнұсқасы ешқашан болмайды» деп анықтайды.

Француз ойшылы Жиль Делез – постмодерндік әріптестерінің арасында өзіндік қолтаңбасымен ерекшеленетін тамаша, бірегей ойшыл. Ол ешкіммен салыстыруға келмейді. Оның философиялық тағдыры да бірегей. Ж.Делез – философия, өнер, ғылым аумағында аралық тұлға іспетті гуманист ғалым. Ж.Делез Гегель стиліндегі философиялық туындылармен айналысатын заман өткен деп ашық жазған. Оның себебі театрдың, киноның, әдебиеттің жаңаруы еді. Өйткені өнер философияның көрнекті құралы емес. Ол оның ішкі жүйкесі. [41,433].

Ж.Делёздің ойынша, симулякр платондық идеяны қайта түсіндіреді («заттар» «көшірмемен» енеді, одан біршама ерекшеленетін бастапқы «идеямен

барынша ұқсас)): «Симулякр – әр түрлі айырмашылықтың өзі әр түрлі құралдар арқылы түрлі жолда тоғысатын жүйе» – дейді [28,552].

Постмодернизмде симулякр құрылымсызданған (Ж.Делёз түсінігінше «дионисийских машина») бытыраңқылық позициясы ретінде енеді. Оларды логос емес логоцентризм теріске шығарады; адамдардың көзқарасында қалыптасқан ұғымды ақиқат деп көрсетуге бірде бір рет мүмкіндік бермейді; «ортаның назарын жаңалау» (Делёз) біршама қиындық тудырады, ал негізі жаңа метанаррацияға бұрынғы «ақиқатын» айырбастау. Ж.Делёз бойынша, симулякр жұмысы креативті бытыраңқылықты туындатады және дивергенция мен децентрацияны бекітеді.

Симулякр дегеніміз не? Делёз өзінің ұстанымын түсіндірген кезде Батыста барлық тарихи кезеңдерде қайта жасалатын ежелгі Грекия философтарының, соларға сәйкес, мәдениеттің де үш типі туралы айтады. Ажырату өлшемі ретінде ойдың топографиясы алынады. Бірінші тип – Сократқа дейінгі философтар. Олар тереңдіктің философтары болатын. Олар «ойды үңгірлерге, өмірді – тереңге орналастырады».

Философияның екінші түрі – биіктік, Ақиқаттың аспанына көтерілу философиясы. Платон жер астынан шығуды армандап, идеяларды аңдып, аулайды. «Биіктік – платондық Шығыс».

Философияның үшінші түрі тереңдік емес, биіктік емес – жазық бет. Киниктер, мегарлықтар, стоиктер басқа философияны бастайды. Бір жағынан, бұл стильдің философы өте қарапайым, оның жаны таза. Екінші жағынан, ол мешкей, анасымен, әпкесімен, қызымен инцесті айыптамайды, адамды жеуге қарсы емес. Диоген есімді стоик адамды жеудің ешқандай айыбы жоқ дейді, өйткені бәрі бәрінде және керісінше болады.

Енді тереңдік те, биіктік те жоқ – бет қана бар. Осыған байланысты стоиктерді Сократтан бұрын болған философияға қайта оралу ретінде көрсету қате. Мәселе Сократқа дейінгі бүкіл әлемді қайта бағалау жөнінде болып отыр. Сол әлеммен бірге Платон әлемі де қайта қарастырылады. Делёздің айтуынша, стоиктердің философияны тереңдік пен биіктіктен бетке қарай шығаруы үлкен жаңалық болған. Бұл нағыз постмодерндік жоба болады.

Философияның әр түріне өзінің мифтік қаһарманы тән. Тереңдіктің қаһарманы – Дионис, биіктіктің қаһарманы – Аполлон. Жазықтың да өз қаһарманы бар, ол – стоялық ойдың да, ежелгі грек трагедиясының да қаһарманы Геркулес. Ол әрқашан «үш патшалыққа қорқынышты құзға, аспанның биігіне және жердің бетіне қатысты орналасады. Тереңде үрейлі араласуды, көкте бостық пен аспан құбыжықтарын көреді... ол жерді таңдайды және сонда қалады».

Делёз өзі ежелгі гректердің – стоиктер мен киниктердің үлесі деп білетін мәдениеттегі айтулы бетбұрысты түсіндіру үшін көптеген жаңа терминдерді енгізеді. Олардың арасында «симулякр» басты кейіпкерге айналады.

Делёздің постмодернизм одақтастарын стоиктер мен киниктердің арасынан ғана іздемейді. Делёз «биіктің» философы деп анықтаған Платон да постмодерндік азғыруға қарсы тұра алмай, «симулякр» ұғымын енгізген екен дейді. Оның идеялар теориясы батыстық дискурс үшін аса маңызды

репрезентация қағидасын меңзейді. Әрқашан бір нәрсе басқа нәрсенің көрінісі болады .

Идеялар әлемі заттардың әлеміне, көшірме бозарған көлеңкелер әлеміне жарық түсіреді. Онда тірек, үміт, сенімділік бар. Бірақ Платон «түпнұсқа бірінші көшірме» және бірінші көшірме – екінші көшірме қатынасының әр түрлі болатынына, олардың қағидаты өзгешелігіне назар аударады. Делез мұнда болуы мүмкін симулякр әлеміне қатысты болжамдарды, қандайда бір алдын ала сезуді байқайды.

«Симулякрлар көшірмеге қарағанда ұқсамауды жасайды», сондықтан да Платон «көшірмелердің симулякрларды жеңуін бекіткісі» келеді, ал Делездің пікірі бойынша, бірінші көшірмені ұлықтауды қойып, басқа кеңістікке яғни «көшірме-көшірме» қатынасына өту керек. «Көшірме – ұқсастыққа тән болатын бейне». Симулякр дегеніміз – ұқсастығы жоқ бейне. Құдай адамды өзінің бейнесіне ұқсатып жаратты. Бірақ күнә жасаған адам сол ұқсастығын жоғалтып, бейнені ғана сақтап қалған».

«Симулякрды» түсіндіру үшін қарапайым мысал келтіреміз. Бәріміз Леонардо да Винчидің «Джоконда» картинкасымен таныспыз. Бірақ сіз оны қайдан көрдіңіз? Сіз ол сақталатын Луврада, француз мұражайында болдыңыз ба? Сіздің көргеніңіз түпнұсқа емес, репродукция болар. Және ондай репродукция – түпнұсқаның бірінші көшірмесі емес (түпнұсқа-көшірме қатынасы), басқа сансыз көшірмелерден жасалған көшірме (көшірменің көшірмесі). Сіз көрген нәрсе түпнұсқадан көптеген көшірмелер арқылы алыстап кеткен «Джоконданың» көшірмесі, симулякр болады.

Неге «симулякр» термині постмодернизм үшін маңызды болады? Өйткені ол постмодерн мәдениеттің қазіргі түрін білдіреді. Нақтылық, яғни түпнұсқа бізден алыстап барады және әлеммен біздің арамызда көптеген делдалдар, «симулякрлар» пайда болды. Виртуальды Ғалам симулякрлердің Ғаламы болып табылады.

Біз жақсы көретін компьютерлік ойындарды алайық. Сіз доптың артынан жасыл көгалда жүгірмейсіз, автомашина рулінде отырмайсыз. Сіз сол доп пен автолардың көшірмесін симулякрды ғана көресіз. Симулякр дегеніміз сіз тереңдіктің өлшемі жоқ жазық бетте өмір сүресіз дегенді білдіреді.

Бірақ Делезге оралайық. Оның пікірінше, жазық бет көптеген өзгешеліктердің – мәдениеттердің, адамдардың, тілдердің, өмір бейнелерінің ашылуын мүмкін етеді. «Енді есептің басында тұрған басым нүкте жоқ». Симулякрға ажыратудың көзқарасы кіреді. Айталық, осындай жобаны ұстанған әдеби шығармада бір мезгілде көптеген оқиғалар айтылады. Олар оқиғаға деген әртүрлі көзқарастар емес, әртүрлі оқиғалар.

Делездің айтуынша, платонизмді жеңу симулякрлердің алғашқы көшірмелер алдындағы құқығын бекіту дегенді білдіреді. Сол кезде түпнұсқаға сілтеме жасайтын көзқарастың артықшылығы жойылады.

Алайда симулякрлар жайлаған бет дегеніміз не? Симулякрлар әлемі көңілсіз, жалпақ, бір өлшемді әлемге айналмай ма? Бұл жердегі мәселе беттің жазықтық емес, астары өзіңе айналатын «Мебиус парағы» болуына қатысты

екенін түсіндіреді Делез. Платон идеяларға үстеген нәрсе сыртта, тереңде не биікте емес, нақ осы бетте жатады.

Идеялды нәрсе осы жерде, заттардың арасында орналасады. Делездің өзіне жақтаушы табамын деп гректерге жүгінуі де кездейсоқ нәрсе емес. Оны қызықтырған ежелгі гректердің қалыптаса бастау категориясы және ол оны – ешқандай «ендіні», қазірді білмейтін, ұстатпайтын, өзгермелі, қуланған симулякрдің тіршілік формасы ретінде анықтайды Симулякр – әрқашан қалыптасудың бастауы. Оның өмірі – оқиғалардың қатары.

Ж.Делездің ойынша, егер қайталауды көшірме ретінде түсінетін болсақ, онда барлық көшірме мен үлгілерді қайта қарау керек, өйткені симулякрға «көшірме болу тән емес» – дейді. Демек оның пікіріне сүйенетін болсақ симулякр алуан түрлі белгісіз объектілерді сол кезде таңдай алса да өзінің мазмұнын шексіз дамытуы мүмкін.

Жалпы алғанда симулякр – болмайтын ақиқаттық бейне, түпнұсқадан айырылған шындыққа ұқсас үйлестік, артында қандай да бір ақиқат тұрмайтын объект. В.Пелевиннің «Чапаев и Пустота» романында дүниедегі маңызды шындыққа қол жеткізудің жолын түбегейлі өзгерткен әрекеті өзі үшін «толығымен бос» белгі болып танылады.

«Постструктурализмнің эволюциялық көп жылдық қорытындысы жаңа заманғы сыншылардың белгілі постструктуралистік догманың негізгі теориялық ережелерінен шаршағандығын көрсетті»,– дейді белгілі ғалым И.Ильин [42,158]. Мысалы, 1980 жылдардың аяғынан бастап-ақ көптеген постмодернистердің «автор өлімі» тұжырымдамасынан шегінуі белгіленді (М.Фуко «Пользование наслаждением и Забота о себе», 1984 ж.; Ж.Деррида «Психея: Изобретение другого», 1987 ж. және т.б.). Постмодернизмнің атақты теоретиктері Ж.-Ф.Лиотар мен Ж.Бодрийярдің өздері де осы кезде постмодернистік канонды қайта қарап шықты. Ж.Бодрийяр ХХ ғ. мәдениетін ұйқыға кеткен күзгі шыбынмен салыстыра отырып, деградацияның күшейуін, «сахнадан кету» қаупін симулякр эстетикасында көрсетеді. Ж.Дерридаға келетін болсақ постструктурализмнің басқа апостолдарына қарағанда, оған құндылық қағидаларының «революциялық» бұзылуы әрқашан жат болды. Тарихи тәжірибеде тұрақты мәдениеттің белгілі құндылықтар жүйесінен тыс әрекет етуінің мүмкін еместігі туралы айтылса да, көптеген зерттеушілер постмодернизмді жаңа мәдени кезеңге ауысу сатысы ретінде қарастырып жүр.

Ең алдымен, постмодернизм ең қиын жұмысты, яғни философиялық білімнің табиғатын жаңа типін философиялық тұрғыда түйсіну, дәлірек айтсақ, нақтылық мәселесін виртуалды болашақпен байланыстыру, тіл мен жазудың басқа мүмкіндіктерін, кеңістік пен уақытты түсінудегі өзгерістерді анықтау; бүкіл батыстық дәстүрді «екіұдайылыққа» оптикасымен қоса деконструкциялап, қайта жинау; адам тұрмысының жағдайын «post» кеңістігінде анықтау (пошталар, қиылысатын ақпарат ағындары) жұмысын атқарады.

Постмодернизмді философтар «жаһандану философиясы» деп атайды. Өйткені бүгін де жаһандану болмай қоймайтын нақтылыққа айналды, ол туралы, яғни ақпараттық революция, нарықтардың, технологиялардың,

телекоммуникациялардың интеграциясы туралы көп жазылып та жүр. Постмодернизм жаһанданудың шарттарын философиялық тұрғыда анықтады, басқаша онтология мен антропологияны белгіледі, өздерінің шексіз ойынында түпнегіздерді, онтологиялық түпнұсқаларды жасырған «симулякрлердің, іздердің» өнімділік қуатын айқындады.

Дегенмен постмодернизм ғаламтордың пайда болуына байланысты болып жатқан нәрселерді тіркеумен ғана айналысады. Адам жасанды әлемдерді игеріп жатыр, виртуалды нақтылыққа кіріп, симулякрлердің өнімділік қуатын пайдаланады, Жерді «үлкен бір елді мекенге» айналдырды.

Тұжыра айтқанда, постмодернизмнің мәдениетке қосқан үлесін атап өту қажет. Бірақ біз оның осы күнгі анықталып-анықталмай жатқан қорытындыларымен шектеліп қалмаймыз. Постмодерндік өнер бар және сезіммен қабылдану керек. Постмодернистік өнер өзін үстінгі қабат ретінде кейіптейді. Модернистік өнер осы үстінгі беттің асты терең болуын талап етеді. Өнер әрдайым өзгеріп отырады. Қалай десек те постмодерн дәуіріне келгеніміз – шындық. Одан қазақ әдебиеті мен өнері сырт тұра алмайтынын жоғарыда ескерттік.

3 Қазақ прозасындағы модернизм және постмодернизм

3.1 Қазақтың модернистік прозасы

Әлемдік рухани-мәдени құбылыс үнемі даму үстінде болатын үдеріс екенін баршамыз білеміз. Бұл – барлық халықтардың әдеби-мәдени өмірінде болатын жай. Қандай жағдай болмасын ұлттық әдебиетімізді дүниежүзілік заңдылықтардан бөліп қарай алмаймыз. Олай дейтініміз жаһандық сипат алған әдеби құбылыстардың (модернизм және постмодернизм т.б.) қазақ әдебиетіне де енгенін әдеби шығармалардан көреміз. ХХ ғасырдың екінші жартысында әдебиеттің өзекті мәселелері модернизм төңірегінде болғаны бәрімізге белгілі. Ал қазіргі кезеңде қазақ ұлттық әдебиетін зерттейтін ғылымда постмодернизмді зерттеу басталды десек артық айтқандық емес. Бір мәселе күмәнсіз – ол модернизмнің де, сондай-ақ постмодернизмнің де теориялық және идеологиялық негіздері өз уақытының сұраныстарына жауап беріп қана қоймай, оны түбегейлі өзгерткен ағымдар болып табылады.

«Ұлттық әдебиеттер өзінің даму сатыларын түрлі хронологиялық кезеңдерде жүзеге асырып отыруы, ол сатыларға тән ерекшеліктердің әр халықтарда түрлі уақыттарға созылуы, сатылап дамудың механикалық түрде жүзеге аспайтынын көрсетеді. Мысалы, Ренессанс Қытайда VIII ғасырда басталса, оған жақын орналасқан Жапонияда Ренессансқа тән белгілер XIV ғасырда көрініс бере бастады, ал түркі әлеміне қатысты әдебиетте XIV-XV ғасырларда, еуропалық Ренессанстың отаны – Италияда XIV ғасыр, Францияда – XVI ғасыр. Ортағасырлық мәдениетке Қытай III ғасырда қадам жасаса, Рим империясы классикалық ортағасырлық әдебиетке IV ғасырда ене бастады» [17,11-12]. Мұнан дүниежүзілік процесс барлық елде бірдей бір мезгілде жүзеге аспайтындығын байқаймыз. Кей елдерде ерте, ал кейбір елдерде кеш жүзеге асып жатқан әдеби үдерістер бәрібір әлемдік әдеби-мәдени жүйені айналып өтпейді. Өзге елдердің ұлттық әдебиеті де тек өзінің ішкі жағдайымен, басқа елдердің әдебиетіне мүлдем қатыссыз, жеке дами алмайтындығы сияқты қазақ әдебиеті де басқа елдермен қарым-қатынасқа түсуі нәтижесінде жаңа бағытта қалыптаса бастады деуімізге болады.

ХХ ғасырдың басында қазақ қоғамында ұлт-азаттық кезеңі болғаны тарихтан белгілі. Бұл қозғалыс тек саяси – қоғамдық мәселелерге ғана емес, сондай-ақ мәдени – рухани құбылыстарға да өз әсерін тигізгені шындық. Қазақ қоғамының ояну кезеңі болған бұл жылдарда көптеген өзекті мәселелер алдыңғы қатарға шықты. Қоғамдағы қайшылықтардың тереңдеп, шешімі күрделенген, рухани мәдениет құлдырап, санадағы дағдарыстар белең алып кеткен уақытта осыған қарсы реакция және жаңа ізденістердің нәтижесінде ХХ ғасырда әлемдік әдебиетте үстемдік еткен модернизм ағымының ықпалы қазақ әдебиетінде де байқалды.

Модернизм мен постмодернизмнің қазақ әдебиетіндегі көріністері жөнінде ой сабақтап келе жатқан ғалым Б. Майтанов бұл эстетикалық құбылыстың

ұлттық сөз өнеріміздегі белгілерін ХХ ғасырдың алғашқы ширегінен бастайды. Ол: «Сәл ертерек дәуірге көз салсақ, модернизм мен постмодернизмге хас мәтін құрамының байлығы мен әркелкілігі М.Әуезовтің «Қорғансыздың күні», «Жетім», «Бүркіт аңшылығының суреттері», Ж.Аймауытовтың «Елес», М.Жұмабаевтың «Шолпанның күнәсы», С.Ерубаевтың «Менің құрдастарым», С.Сейфуллиннің «Біздің тұрмыс» шығармаларынан мол аңғарылады. Аталған туындылардағы интертекст, реминисценция, аллюзия көріністері өмір шындығын қалыптағы реалистік баяндаудан гөрі оны қабылдаушы субъектімен арақатынаста, жан-жақты танытуда зор нарративтік роль атқарды. Модернистік прозада шарықтап дамыған сана ағымын суреттеу өнері М.Әуезов, Ж.Аймауытов, М.Жұмабаев мәтіндерінде ұлттық дәстүр сілемдерін қалыптастырды, – дей отырып, – Поэзияда символизм мен импрессионизм көріністері, прозада экзистенциализм мен экспрессионизм (фрейдшілдік сарын) эстетикасына тән белгілер күрделі дүниетанымдық, көркемдік ізденістерге мұрындық болғанын жоққа шығару қате», – деген маңызды тұжырым жасайды [43, 8-9]. Ғалымның ХХ ғасырдың алғашқы онжылдықтарындағы әдеби даму ерекшеліктерін модернизммен қиыстыруы – жарқ-жұрқ еткен «измдер терминдеріне» қызығу емес, әдебиеттегі болған нәрсені, ақиқат құбылыстарды нақты дәлелдермен алдыға тартатын, әбден көз жеткізген теориялық толғамдар. Зерттеуші модернизмге тән әдеби-танымдық құбылыстың жалғасын 1960 жылдардан бергі прозаның айтулы ерекшелігі, стильдік доминанты тұрғысында қарастыруының да бұлтарыссыз дәлелдері жеткілікті. Ол «жылымық» жылдары бос қалған рухани кеңістікті толтыруға асыққан О.Бөкей, Р.Тоқтаров, С.Мұратбеков, М.Мағауин, Ә.Кекілбаев, Т.Әбдіков, Ә.Тарази, Қ.Ысқақов, А.Нұрманов, Д.Досжанов, Р.Сейсенбаев, М.Қабанбай т.б. жазушылардың шығармаларындағы жаңа образдар мен өзгеше бейнелеу сипаттарды, жаңаша таным мен бөлекше ойлау жүйелерінің орныққанын саралай келіп, «әлемдік ауқымдағы соңғы мәдени-танымдық, эстетикалық қозғалыстарға үн қату, олармен ортақтасу тілегінен туындап, тебіндеген модернистік поэтика заңдылықтары қазақ прозасында да өзіне тиісті өріс тауып, әдеби-көркемдік, интеллектуалдық даму игіліктерін жаңа құндылықтармен жаңғыртуы заңды», – деп табады [43,9].

Модернизмнің қазақ әдебиетінде әртүрлі реңкте, түрлі ағымдар арқылы көрінісін монографиялық тұрғыда зерттеу нысанына айналдырған ғалым Т.Есембеков болатын. Зерттеушінің «Драматизм және қазақ прозасы» (1997) атты еңбегі бұрын біржақты мансұқталып келген модернизмнің ұлттық проза поэтикасынан алатын лайықты орнын айғақтаған алғашқы көлемді еңбек ретінде бағалы. Бұл мәселені әдебиеттанудың драматизм сияқты күрделі категориясы арқылы жан-жақты қарастырған ол ХХ ғасырдың алғашқы бөлігіндегі прозада бедер танытқан экспрессионизм, импрессионизм, экзистенциализм құбылыстарын анықтап берді. Көркем шығармашылықтағы М. Жұмабаев, Ж. Аймауытов, М. Әуезовтерден тамыр тартқан модернизм үдерісінің ХХ ғасырдың 60-80 жылдар прозасына әкелген ықпалына да қатысты «ХХ ғасырдың катаклизмдерінің ішінде ғұмыр кешкен адамды тұтастық күйінде қарау – драмалық қазақ прозасының соңғы онжылдықтарындағы

негізгі бағыты. Авторлар мұнда модернистік деп аталатын поэтиканы қолдана бастайды (тәмсіл, сана ағымы, түс, фантастикалық суреттер мен образдар, бөлшектенген сананың метафорасы ретіндегі қос жарылу)» сипаттағы құнды тұжырымдар жасады [44,220]. Сонымен қатар Т.Есембеков зерттеуінен кейін жыл аралата шыққан А.Исмақованың «Казахская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль» (1998) зерттеу еңбегінде қайта оралған Алаш қаламгерлерінің туындыларындағы экзистенциалистік проблематика, қазіргі қазақ прозасындағы фольклорлық фабулаларды, аңыздық-ертегілік сюжеттердің жаңаша түрлендіру – неомифологизм сияқты модернистік әдебиет принципі жөнінде мәнді байламдар жасады [45].

Біз де «70-80 жылдар қазақ прозасындағы адам концепциясы» деп аталатын алдыңғы зерттеу еңбегімізде шама-шарқымыз келгенінше қазақ жазушыларының қоғам мен оның субъектісі жеке адам арасындағы күрделі қарым-қатынасқа, кеңістік пен кейіпкер мәселесіне тереңірек үнілуден келіп шыққан экзистенциалды ой ағымдарын ашып көрсетуге тырысқанбыз. Экзистенциалистік таным мен олардың ұстанған концепцияларын, теориялық қырларын қарастыра отырып ұлттық прозаның әлемдік әдеби үдеріспен ортақ арна табатын, үндесетін қырларын тануға талпынған едік. Экзистенциалистердің күрделі тұғырнамаларының бірі – жатсыну мәселесін қазақ прозасы үшін философиялық-эстетикалық тұрғыдан қаншалықты маңызы болғандығын талдау өзегіне айналдырғанбыз. Жатсынуды адамның адамнан жатсыну, адамның өз-өзінен жатсынуы (самоотчуждение), адамның ортадан, қоғамнан жатсынуы сияқты бірнеше ракурстан зерделей отырып, XX ғасырдағы дүниежүзілік көркем дамуға модернистік ой-толғамдар қатты ықпал еткендігін, қазақ әдебиеті де одан тысқары тұра алмағандығын негіздеуге ұмтылыс жасап көрген болатынбыз. Алайда ол еңбекте модернизмді кешенді түрде алып қарамай, оның экзистенциализм сияқты жекелік көрінісіне ғана тоқталғанбыз [46]. Біздің жұмысымыздың осы тараушасында қамтылатын модернизм жөніндегі пікірлеріміз сондағы айтылған ғылыми мәселердің жалғасы іспетті. Қайталауларға ұрынбас үшін ұлттық прозада мейлінше анығырақ көзге түсетін экзистенциализм ағымына тиісті жерінде ғана тоқталып, бұрын талданған Д.Исабековтің «Тіршілік», «Сүйекші», Ә.Кекілбаевтың «Шыңырау», Ә.Таразидің «Қорқау жұлдыз», О.Бөкеевтің повестерін айналып өтіп, модернистік принциптер тұрғысынан алдында қарастырылмаған М.Мағауин, Т.Әбдіков, А.Сүлейменов т.б. жазушыларымыздың жекелеген туындыларын сөз етпекпіз.

Модернизм қоғамдағы қайшылықтардың барынша тереңдеген уақытында, рухани-мәдени құлдырау, санадағы дағдарыстар белең алып кеткенде, оған қарсы реакция ретінде жаңа құндылықтар ізденістері кезінде пайда болғанын білеміз. Қазақ прозасында XX ғасырдың алғаш кезеңдерінде көрініс беріп, қайтадан үзіліп қалған модернистік поэтика желісі 1960 жылдардан бастап қайта өрістеуінде әлемдік тәжірибелермен аналогиялар байқалмай қоймайды. Дүниежүзілік соғысты адамзаттың ең үлкен дағдарысы, адам баласының рухани-ұждандық тұрғыдан ең ірі құлдырауы деп санаған әлем модернистері көркем ойлауды жаңа көкжиекке бағыттау, түп-тамырымен қайта қалыптау деп

білсе, 1960 жылдардан бастап қайта өріс ала бастаған қазақ модернизмі маркстік-лениндік эстетикаға көзсіз берілуден бас тартудан, тоталитарлық сана үстемдігінен арылуды ойлай бастаудан, «жарқын коммунизмге бет алып бара жатқан» өз қоғамдарының болашағына шүбә келтіруден барып күш алды. «Жылымық» кезең рухани кеңістікте біршама еркіндіктер, қоғамдық ойға өзгеше сарындар енгізуі нәтижесінде әдебиеттің де құрсауы босап, идеялық-эстетикалық жаңа сапалар көзге ұра бастады. Көркем әдебиет ендігі кезде адам болмысына деген жаңа көзқарастарға сорап салып, жеке адамның аңсарына, оны рухани-психологиялық феномен биігінен көруге, адамның ақиқат құбылыстармен қатынасын жаңа философиялық критерийлер арқылы бажайлауға ден қойды. Мұндай сапалық өзгешеліктер көркем шығарманың бейнелеу құрылымдарына да әсер етпей қалған жоқ. Мұны ХХ ғасырдың 60-80 жылдар әдебиетін таразылаған көп зерттеушілеріміз айтып келе жатыр. Дәл осы шақта әдебиетке тың серпін ала келген жаңа буынның пайда болуы, олардың дүниетанушылық, стильдік-көркемдік ерекшеліктері туралы біршама зерттеулер жазылды.

Қысқасы, 1960-80 жылдары жаңаша эстетика қалыптасты. Оны біз «постсоциалистік реализм эстетикасы» деп таңбалауды ұсынамыз. Өйткені бәріміз жарыса айтып жүрген социалистік реализм – Кеңестер одағы сынды тоталитарлық жүйемен бірге келіп, бірге құрыған әдіс емес. Ол ХХ ғасырдың 30 жылдарынан бастап күш алды да, 60 жылдардың аяғында (небәрі қырық жылдан астам уақыт) өзінің үстемдігін жоғалтты. Социалистік реализм очерк, эссе тәрізді публицистикалық ыңғайы басым жанрларда сақталып қалғанымен, көркем әдебиетте 70 жылдардың ортасынан бастап толық күйреді десек те болады. Социалистік реализмнің аморфты әдіс болғандығының басты себебі оның күштеп таңылған, қаулымен жасалған, әдебиеттің өзіндік заңдылықтары, имманентті үдерістері туғызбаған құбылыс екенінде жатыр. Әдебиетке социалистік реализм арқылы қойылған талаптардың тозығы жетіп, өңін жоғалта бастаған 60 жылдардан бастап ұлттың рухани кеңістігінде жаңаша эстетикалық ахуал қалыптаса бастады. Бұрынғыдай идеологиялық мүддені ескеру, таптық тартысты негізге алуға қаламгерлердің іштей де, ашық та қарсылық көрсетуі, барынша ымырасыздық танытуы осы постсоциалистік реализм кезеңі алғышарттар жасаған модернизмді қалыптады. Қазақ халқының ұлттық жадына қозғау салған айрықша феномен – тарихи прозаның өркендеп тамыр жаюы да постсоциалистік реализм эстетикасының жемісі еді. Өздеріне дейінгі дәстүрлі эстетикамен келіспейтін тұстарды ашық түрде айтқан кей сыншылар мен қаламгерлер енді өрістеуге тиісті жаңа тұрпаттағы әдебиеттің әдеби-теориялық бағдарламасын жасауға, негізгі межелерді айқындауға тырысты. Сондай мысалдардың бірі – 1963 жылы «Жұлдыз» журналының беттерінде өрістеген полемикалық мақалалар. З.Серікқалиевтің «Сын және жаупкершілік» (№2), Қ.Ысқақовтың «Сырлассақ қайтеді?» (№2), «Еліктеу ме, мұқтаждық па?» (№5), әсіресе А.Сүлейменовтің «Түр туралы бірер сөз» (№4), Ә.Кекілбаевтың «Дәстүр мен дәуір» (№6), О.Сүлейменовтің «Қаһарманым хақында» (№6), Жайсаңбек Молдағалиевтің «Жарайды сырласайық» (№6) мақалалары әдебиеттің жаңа парадигмалары мен дәстүрдің ролі турасында болды. Полемикалық сипат алған

бұл мақалаларда өскелең әдебиетке биік талаптар қоя білетін сыншылдық ойға жаңаша тұғырнамалар керектігі, қалыптасып келе жатқан жаңа буынның ізденіс өрісін бағдарлай отырып, олардың туындыларындағы кейіпкер болмысы, сюжеттік арқаулар, форма, дәстүр сілемдері мен жаңа стильдік бедерлер т.б. сөз болды. А.Сүлейменовтің «Түр туралы бірер сөз» мақаласында авторлық баяндау стиліне қатысты, түр мен мазмұн сынды ауқымды әдеби-теориялық категорияларға маңыз берілді. Авторлық баяндаудағы сонау Гомер заманынан келе жатқан форма эволюциясы тілге тиек етіліп, оның бүгінгі әдебиеттегі шеберлік қырларына қатысы түйінделді. Қазіргі қазақ әдебиеті үшін де жаңаша түрленген баяндау формаларының, кейіпкердің ішкі құрылымдарын қопару үшін өзгеше көркемдік тәсілдердің зәрулігіне маңыз берілді. Бір сөзбен айтқанда, сыншылдық ой-пікір мен қаламгерлер тарапынан болған инициативалар социалистік реализмнің орнын басатын интеллектуалдық әдебиеттің, оны талдап анықтау үшін «нормативті эстетика» делініп жүрген әдістемелер сеңін бұзу қажеттілігіне баса көңіл қойды. Білікті сыншы Ә.Бөпежанова: «Қазақтың жаңа прозасы туралы әңгіме 90 жылдар бедерінде ғана толымды сөз бола бастады. Ал, бұл прозаның тарихы ХХ ғасырдың алпысыншы жылдарынан басталатыны белгілі. Бұл – мәдени-рухани кеңістікке 60 жылдағылардың шыққан кезең – қазақ әдебиетіне модернизмнің келуі еді... Бұл буын жаңа өнер жасауға саналы түрде, үлкен дайындықпен кірісті. Тіпті, ең алдымен, оның теориялық негіздемесін жасауға ұмтылды», – дей отырып, «Жұлдыз» журналындағы біз жоғарыда келтірген пікірталастың тарихи маңызын атап өтеді [47]. «Саналы қимыл-қарекеттің бір көрінісі» ретінде сыншы Асқар Сүлейменовтің аталмыш мақаласының мәнін толғай отырып, «Қалихан Ысқақов, Зейнолла Серікқалиев мейлінше қуатты қатысқан бұл ой-қарекет аға буын тарапынан авторитарлық танымға «соқтықты». Бірақ бұл буын енді теориядан практикаға көшті – дәстүрді күтпеген тұстан жалғастырып, қазақтың жаңа әдебиетін жасауға кірісті», – деп түйеді [47]. Әрине, аға буынның әдеби дәстүрі, 1930-40-50 жылдар прозасында қалыптасқан стильдік өрнектер мен көркемдік-эстетикалық құрылымдар, «алыптар тобының» шығармашылық жемістері біржақты мансұқталды деп айтуға негіздер жоқ. Жаңа буын қаламгерлері соцреализмнің тоқырауға ұшырағанына байланысты бос қалған вакуумды толтыруға асықты. Ендігі уақытта соцреализмге, маркстік-лениндік қағидаларға негізделген эстетика әдебиетке өзгеше рух дарытуды көздеген жазушылардың амбициясына жауап бере алған жоқ. Бұл орайда Ә.Кекілбаев өз тұстастары туралы: «Тұрмыстың қатал илеуінде жүріп, тауқымет-таршылықты қаншама тартса да, көзбояушы көлгірліктен ауылы аулақ, шындық пен ақиқаттың алдында қаймықпай жүгінуге батылдары жететін, рухани жүкті көтеріп әкетуге іштей зор дайындықпен келген, орыс пен Европа мәдениетін тең игерген, әрі халықтың қалың ортасынан шыққан бұл буынның көп өкілі әдебиет табалдырығынан аттамай жатып-ақ, қым-қиғаш тіршіліктің қиыр-шиыр күрделі сырларына қаймықпай үніле бастаған-ды. Сондықтан да қазақ әдебиетінің сол кездегі даму барысы оларды қанағаттандырмады», – деген ойынан жаңа танымға деген

сұраныстың күрт артуы мен қазақ әдебиетінің реформалану үрдісіне бет алғандығын байқатады [48,21].

Модернизм әдебиетінің ұстанар басты принциптерінің бірі көркем шығарма тінін сана ағымына орайластыру десек, мұндай сипат 1960-80 жылдардағы қазақ прозасында анағұрлым басымдыққа ие болды. Мұндай үдеріс әсіресе, Ә.Кекілбаев, Т.Әбдіков, О.Бөкей, А.Сүлейменов, Қ.Ысқақов, А.Нұрманов, М.Мағауиндердің стильдік бағдарына тән еді. Кезінде америкалық психолог және философ У.Джеймстің «Психологияның ғылыми негіздері» (1890) атты еңбегінде тиянақталған «сана ағымы» тұжырымдамасы классикалық реализмдегі кейіпкерлердің белгілі бір рухани-психологиялық күйін бейнелеуге қолданатын ішкі монологынан біршама өзгешеліктері бар. Реалистердің көпшілігі қолданған ішкі монолог бойынша ой заттық-құбылыстық фактыға негізделді. Модернистерге дейінгі әдебиетте көркемдік ойлау сананың ақиқат болмысқа деген рефлексиясы ретінде түсініліп келсе, сана ағымы ақиқат әлемнен қол үзуге дейін барды. Ю.Боревтің ұғындыруынша, «Рухани әлем өзгермелі, ой фактыдан бастау ғана алады, ойлау актысында адамның өткендегісінің барлық тәжірибесі қатынасады, ой өткенді, бүгінгіні, болашақты түгел қамтиды. Ой – фактыны адамның өмірлік тәжірибесі тұрғысынан қайта қорыту. Ойлау жүйесіне мидың аналитикалық және синтетикалық қана емес, сонымен бірге жады, елестету және фантазиялау сынды қабілеттері қатысады» [49,457-458]. Реалистер ішкі монолог арқылы көркем туындыға психологизмнің қою бояуларын дарыта алғанын ешкім жоққа шығармайды. Ал модернистер қолданған сана ағымы шетін ситуацияларды таңдамай-ақ, шығармадағы уақыт пен кеңістіктегі еркіндік арқылы жүзеге асады. Яғни классикалық реализм үлгісіндегі әрекет пен сезім бірлігі қатаң сақтала бермей, ой тасқыны сюжет логикасына тым тәуелденбей, кейде фабуладан тыс та жасай береді.

Адам сезімдері мен ойларын санадағы жаңғырықтармен бейнелеу, кейіпкерлер мен реалды өмір ағыстарын шектеулі, тіпті механикалық қатынастарға құру, өмірдің бір-бірімен қатыссыз көріністерін сана арқылы жандандыру қазақ прозасында да өзіндік сипаттарымен танылып отырды. Ой тасқынына ерік беру көбінесе көлемдірек жанрларды қажетсінді. Біз қарастырып отырған кезеңдегі роман, повесть жанрында туған шығармалардың бірқатарында қоршаған орта мен қаһарман қатынасын сана ағымы арқылы көрсету М. Мағауиннің «Тазының өлімі», «Көк мұнар», Т.Әбдіковтің «Ақиқат», «Тозақ оттары жымындайды», А.Сүлейменовтің «Бесатар», Ә.Кекілбаевтің «Күй», «Ханша-дария хикаясы», «Бәсеке», «Шыңырау», О. Бөкейдің «Мұзтау», «Өліара», «Сайтан көпір», «Қар қызы», «Жетім бота», «Құм мінезі», Д.Исабековтің «Қарғын», «Тіршілік», «Сүйекші», «Өкпек жолаушы», С.Елубаевтың «Жарық дүние» т.б. тән еді. Прозаға өзгеше тыныс, бөлекше серпін әкелген мұндай туындылардың бірінен соң бірі дүниеге келуі әдебиеттану мен сынның қалыптасып қалған дәстүрлі әдістемелерін де жаңғыртуды тіледі. Аталған шығармалардағы мекен мен мезгілдің нақтыланбауы, жазушылардың кеңістік пен уақыттық өлшемдерге басқаша қарай бастауы, қоғамдық-идеялық фактордан алыстап кету немесе мүлде

ескермеу, әлеуметтік белсенді кейіпкерлерден бас тарту т.т. соны сипаттар алғашында тосырқатып тастағаны рас. Қоғамдық идеалдың бұлыңғырлығын, трагизмнің шектен тыс қоюлығын, кейіпкердің әрекетсіздігін тілге тиек еткен сындар да болып жатты. Өйткені әдебиеттің мүлде жаңа сорапқа түсуі, тың ізденістер арқасында әлемдік әдеби тенденцияларға батыл үн қосуы ұзақ уақытқа созылмаған күрт өзгерістер болатын.

Оқиғаларды, негізінен, персонаждың жадынан, сана түкпірлерінен орын алып қалған жаңғырықтар арқылы туындататын сана ағымына хас белгілер М.Мағауиннің «Тазының өлімі» повесінен аңғарылады. Мұндағы бас кейіпкердің ролі Қазыдан гөрі итке (Лашынға) тиесілі. Адам болмысының күрделі табиғатына, олардың қарым-қатынастарының мәнісіне, жалпы адамның әлемде алатын орны мен жаратылыс қайшылықтарына жазушы тазы көзімен қарайды. Тазының арпалысқа толы өз ғұмыры мен адамдардың қайшылыққа толы тірлігі туралы ойлары, тіпті ғаламат сәйкестігі жайындағы толғаныстары оның жадысы арқылы қайта тіріледі. Яғни жоғалған уақытты іздеу сарынына орай сана қалтарыстарына жүгіну сынды модернистік әдеби техника толығымен салтанат құрады. Жады категориясының маңызын модернистік әдебиеттің орталық тұлғалары Джойс пен Пруст шығармашылығы негізінде салмақтайтын Ю.Боревтің: «Олардың шығармашылықтарында адамның жады өмірлік тәжірибенің ұланғайыр қоймасы ретінде алғаш рет айрықша ыжаһаттылықпен, ұлғайтып көрсететін әйнекпен назар салғандай қаралып, оның өзіндік үстем мағынасы негізделді. Өткендегі өмір қазіргі санадағы шындық фактілерінен гөрі тұлғаның рухани ахуалындағы ең мәнді кезең ретінде ұғындырылды. Сана өмірлік импульстардан бірте-бірте қол үзіп, өзіндік тәуелсіз ағыс ретінде дәйектелді», – деген пікірі біздің ойымызды қуаттауға септеседі [49,459].

Повестегі Лашынның ойлары да лирикалық шегініс арқылы баяндалуы үзік-үзік сана көріністерін бір-бірімен жалғау, қайта қалыптастыру ретінде беріліп отырады. Қарны бұлтиып тамақ ішетін, масатыдай құлпырған табиғатта армансыз аунап-қунайтын, бойын белгісіз қуаныштар кернейтін, дүниеге масаттанып қарайтын алаңсыз күшікке қоршаған әлемнің барлығы қызылды-жасылды қызыққа толы. Оның балаң санасы өмірдегі бар заттарды «жеуге болатын және жеуге болмайтын» деп екіге ғана бөледі. Алайда қызықты дәурен ұзаққа созылмай, өмірдің ащы сабағын күшік кезінде-ақ алады. Ол – қара төбет Бардасоққа талануы. Қатыгез өмірдің алғашқы соққысын осылай көреді. «Екі-үш апта бойы жақсылап күткеннен кейін денесіндегі жаралар жазылды. Бірақ күшіктің жүрегіне басқа бір жара түскен еді: ол дүниеде әділетсіздік, зұлымдық, зорлық барын, басыңа бақытсыздық төнсе ақтығың, жазықсыздығың арашалап алып қала алмайтынын ұқпаса да, бұдан былай бейтаныс жан иелерінің бәріне күмәнмен, дұшпан көзімен қарайтын болған» [50,9].

Мұнда өмір шындығының белгілі бір құбылысын адамның әр кезеңдегі санасында қайта-қайта жаңғыртып отыру сынды модернистік тәсіл қолданылады. Бір құбылысты адамның жас ұлғаю шамасына қарап, яғни балалық, толысу, егделену кезеңдеріндегі санасына салатын тәжірибе Лашын образына беріліп, көркем шығарманың идеялық-философиялық өзегін аңдатуға

бастайды. Тазы өсе келе адамдардың күнделікті өмірінен әлдебір мағынасыздықты, күрмеуі шешілмес қайшылықтарды аңғара бастайды. «Өз иелерінің, иелері ғана емес, жалпы екі аяқты атаулының өмірінде, тұрмыс-салтында түсініксіз жайлардың көптігін Лашын жасы алты айдан асып, бойы өсіп, денесі іріленіп, үлкен итке жақындаған кезде ғана аңғарды. Бұрын бәрі де дұрыс, бәрі де орынды сияқты көрінетін. Енді ойлап қараса, ешбірі де ақылға сыймайды» [50,15]. Жазушы адамдар ортасын тілсіз мақұлықтың көзімен сырттай бақылай отырып, олардың тіршілік-қарекетінің қым-қиғаш қайшылықтарға толы екендігін, абсурдтығын меңзейтін ойға жетелейді. Ешкімнің ала жібін аттамаған Қазы – басынан бақайшағына дейін қулық тұнған әрі қатыгез Есенжолдармен салыстырғанда қашан да аутсайдер.

Жалпы, повестегі Қазы бейнесі сюжеттің сыртқы контурын ұстап тұруға қажетті, Лашын ойлары арқылы берілетін сана ағымының үнемі бастау алып отыратын нысаны, керек десеніз, өмір шындығының философиялық толғамдарға тамызық беретін фактісі түрінде алынған. Оның адамгершілік сапасы, өмірлік мұраты, ішкі рухани болмысы термеленбейді. Қазы – шығармада тым ерекшеленбейтін (аңсақтығы болмаса) сыртқы әрекеттерімен ғана бейнеленетін, монологтік форма өңдеуіне жуықтатылмаған, әредік сараң диалогтермен ғана кескінделетін образ. Оған күрескерлік қасиеттер дарытылмаған. Тіпті Есенжолмен болған кикілжің үстінде оған не жарытып жауап қатпаған, мерездігін бетіне баса алмаған, қолынан тек ірге аударып көшіп кету ғана келген күйректік сипаттары басым образ. Қаламгер оның ойлау үдерістерін, айналаға деген көзқарасын таныту сипаттарын термелеп жазбаса да, шексіз жалғыздыққа ұшыраған, сұрқай өмірдің сұмдықтары еңсесін әбден езгілеген, қатыгез әлемде жалғыздық қасіретін шеккен жан екеніне көз жеткізеді. Қазы- Д.Исабековтің «Тіршілігіндегі» Қыжымкүлмен, «Сүйекшісіндегі» Тұңғышпен тағдырлас кейіпкер. Рухани жаратылыс ретінде толыққанды тіршілік етуге мүмкіндік бермейтін трагедиялы өмір туралы экзистенциализм сорабы «Тазының өлімінен» де аңғарылады.

Қазы жазушының реализм арнасынан тым шығандап кетпеуге, сыртқы әлемнің сұлбасын қалыптастыруға көмектеседі. Сана тасқынына ерік беретін Мағауинге сыртқы әлем мүмкіндік, идея, нысан ретінде бағалы. Оның трагедиясы қоғамдық-әлеуметтік иерархиядан келіп шығатын, әсіресе сентименталистер көп тоқталған «кішкентай адамның» нала-мұңы емес, жалғыздық шыңырауында қалған адам мен қоғамның қарым-қатынасы, дәлірек айтсақ, олардың арасындағы қандай да бір байланыстың жоғы. Жазушы оның қоршаған болмысынан әлдебір үйлесімсіздікті, қатыгездікті, адам ғұмырының асау толқын ағызып кете баратын жаңқа сияқты қорғансыздықты, мәңгі өз орнын іздеп өтетін, бірақ оны таппайтын мағынасыздықты көреді. Сондықтан да Қазының бұ дүниеден көшкен оқиғасы болмашы ғана суретпен беріледі. Өлі денені жер қойнына тапсырып, одан кейін ұмыт болған, көңілден тасалана берген Қазыны шарқ ұрып іздеген, ақырғы деміне дейін адал болып қалған – ит қана. Айналасын жатсынумамен ғұмырын тауысып бітірген Қазы өлімінің ситуациясы әлем және жалғыздық лейтмотивін тиянақтамайды. Енді ол Лашынға ауысады.

Қазы образы орталық кейіпкер Лашын тіршілігімен белгілі бір аналогиялар, рухани-психологиялық параллельдер жүргізу үшін алынады. Қазының жан-жағын бөтенсіген ғұмыры мен Лашынның ит-ғұмырын бір-бірінен бөлшектеуге келмейтін тұтастық тұрғысында қараған жазушының философиялық түйіні өмір шындығын абсурдтық тұрғыда, иррационалдықтың ыңғайда жасалады. Ол түйін адамдардың беймәлім тұңғыықтан келіп, сол белгісіз тұңғыыққа аттану мағынасы төңірегінен шығарылады. «Ол өзі осы уақытқа дейін ашқан жаңалықтарының ішіндегі ең сұмдығын ашып еді: адам, тірі мақұлық атаулының бәріне әмір жүргізген, көк темірге жан бітіріп, көлік етіп мінген, қолдан құс жасап, қыран қалықтар биіктен де жоғары самғаған тәңірі текті, құдыретті адам да өледі екен, жүзі ызғарлы ажал алдында адамзаттың өзі дәрменсіз екен» [50,42].

Таза алғашқыда тәңірісіндей табынған екі аяқтылардан көңілі мүлде суынған, ол үшін жер бетіндегі мейірім Қазымен бірге жоғалған. Адамдар қолымен жасалған қақпанға түсуі адамдық мейірбандыққа деген онсыз да әлсіреген сенімді біржола өшіріп тынады. Өмір шындығын түрлі қайшылықтар формасында көретін жазушы концепциясын күрт күшейтіп жіберетін тұс – тазының қасқырлармен арпалыс оқиғасы. Қызыл ала қанға көздері қызарып алған бөлтіріктердің «өздерін тапқан, емшек сүтін беріп асыраған» ежелерін бас сала жәукемдеуі табиғаттың қатал заңы трактофкасында ғана емес, абсурдтық идея түрінде де көрініс табады.

Дүниенің бей-берекет ретсіздігі, мәнсіздігі модернистік әдебиет танымының ең көп дендеуге тырысқан мәселесі болды. Кезіндегі «Абсурд театрының» дүниеге келуінде де модернистік эстетика ықпалы басты роль атқарды. Неміс драматургы В.Хильдесхаймер: «Тек абсурдтық жағдай ғана өмірдің толық картинасын бере алады. Және де абсурдтық пьесалардың жиынтығы, яғни, құбылыс ретінде өмір сүріп тұрған абсурдтық театр ғана өмірдің аналогы бола алады», – демекші, модернистер үшін хаостық жағдайлар ғана болмыс ақиқатына жақындатады [51,546].

Қазақ прозасында абсурдтық идея көбінесе әлемнің «күштілер үстемдігіне» құрылған әділетсіздігі түрінде танылды. Мысалы, сана ағымы поэтикасын әбден меңгерген Т.Әбдіқовтің «Ақиқат» повесін алып қарайық. Шығарма бас кейіпкері Роберттің үзік-үзік санасындағы жаңғырықтар абсолютті шындық, адам мен әлем, жаратылыс пен мәңгілік т.б. іргелі философиялық толғамдарына құрылған. Повесть қарапайым ғана сюжетке құрылған, тіпті фабулалық қисынмен түзілген. Қаламгерге оқиғалар қоюлығы, сюжет дамуының логикасы аса маңызды емес. Роберттің телепаттық қасиетін өз мақсатына пайдаланушы профессормен, жындыханадағы көршісі священникпен және дәрігермен болатын диалогтық қарым-қатынастар ғана сюжеттік желілер түрінде көрінгенімен, олардың байланыстары да әлсіз. Олардың ортасындағы диалог полемикалық тұрғыда басталғанымен, бара-бара Робертпен диалогқа түсуші субъект ығысып, орталық образдың субъективті толғаныстары күш алып кетіп отырады. Өйткені ішкі монологтың күрделенген типі, ой мен сезімді бейнелеудің модернистерге тән техникасы – сана ағымы

доминанттық сипат алады. Профессор-Роберт диалогының бір үзіндісіне жүгініп көрейік:

– ...Болашақ тұнып тұрған фальсификация. Шындық пен жалғанның шекарасын таба алмаймыз. Өйткені бәрін қолдан жасаймыз.

– Бұл сұмдық қой, – деді профессор сыбырлап. – Адамзаттың санасымен жасалған осыншама заттың бәрін жоққа шығаруға бола ма?..

– Мынау өмірдегі мән-мағына, қасиет, әділет деп жүргендеріміздің бәрі адамдардың өздері ойлап тауып жүрген дүниелері. Өйтпесе олардың жаратылыс заңының негізін құрауға еш қатынастары жоқ...» [52,425].

Диалогқа пассив-қатынасушылар Роберттің болмыс хақындағы толассыз ойларына тамызық берушіге айналып отырады. Қаламгер Роберттің бейнесін ішкі ой-толғаныстарымен танытудағы мақсаты – өмір шындығын емес, өмір туралы пайым-түйсіктердің тиегін ағыту. Модернистік шығармада өмірдің алуан құбылыстарынан гөрі өмір жайындағы таным қырларын бірінші орынға шығаруы аталған туындының да басты ерекшелігіне айналады. Роберт үшін болмыс – «Шетсіз-шексіз кеңістікте зеңіп жүрген өлі-тірі денелер. Ажалдай қатал, мейірімсіз әлем. Мәңгілік деп аталатын уақыт кеңістігінде тіршілік атаулы қараңғы түнекте анда-санда бір жалт еткен нәзік сәуле секілді. Ал жеке адамның ғұмыры ше?.. Мәңгілікпен салыстырғанда осынша қып-қысқа ғұмырының ішінде осынша үлкен азапты арқалап кететіндей адам сорлының не жазығы бар?..» [52,433]. Сыртқы әлем заңдылықтарын иррационалды тұрғыдан қабылдайтын кейіпкер социумнан ажыраған, одан жатсынған контексте алынады. Ол – трагедиялы әлемге, оның онтологиялық мағынасыздығына бүлік шығаратын қаһарман. Сондықтан да ол басқалармен тіл табыса алуы мүмкін емес.

Кезіндегі әдеби сын мұндай шығармалардағы трагифарстық бейнелеуді «буржуазиялық жатсыну», я болмаса капитализмнің өндіргіш күштерінің тетігіне айналған адамның дағдарысы («Ақиқат» повесі шет ел тақырыбы түрінде ұсынылды. Бірақ шығарма кеңістігі тым шартты тұрғыда алынған, туындыны шет елдік етіп тұрған кейіпкерлер аттары мен Робертке анасы айтатын ертегі сюжеті ғана) деп ұғындырғандар болды. Алайда сол жылдардың өзінде-ақ Т.Әбдіков повесінен үйреншікті материалистік таныммен жуыспайтын, басқа сорап, тың сүрлеуге түскендіктің белгілерін байқағандар да жоқ емес-ті. Т.Әбдіковтің модернизм сынды басқаша өріске бет алғанын Б.Майтанов өз кезінде тым ашық түрде айтпаса да, астарлы емеурінмен меңзеп өтеді. Ол: «Әрине, өмірге субъективизм дүрбісінен көз салатын бұл тұлғалар (Робертпен бірге Ә.Кекілбаевтың «Аңыздың ақырындағы» Алмас ханды айтып отыр – Ж.Ж) әр алуан философиялық категорияларға идеалистік трактовка беруден аса алмағанмен, өз дәуірі мен тіршілік ететін ортасы шеңберінде дұрыс ойлана тұрып, түрлі гиперболизациядан аршылған кейбір сәттерде жалпы адам табиғатына қатысты шынайы сырлар түйіп өтеді», – дейді [53,101]. Расында да, 1970 жылдардың орта шенінен бастап ашық түрде көрініс таба бастаған модернистік поэтиканы ендігі жерде қалыптасып қалған әдістемелік құралдармен тани білу мүмкін болмай қалып еді. Ол «Ақиқат» сияқты

реалистік дүние мен ирриалистік танымды араластырып жіберетін шығармалардың құрылымын саралаудан шығып жатты.

Роберттің әлем және адам антиномиясы хақындағы ой ағыстарының кемерінен асып төгілетін тұсы – жындыхана кезеңі. Модернистер шығармаларында біршама қолданылған осынау сарын қазақ прозасында да ірге тебеді. Бұл тұста әдеби ойын поэтикасының элементтері байқалмай қалмайды. Ойындық әдебиет персонаждарының ішінде құпия адам, жұмбақ адам, адам-маскалар өзгеше орын алатын. Сол тәрізді Робертті қоршаған адамдардың бәрі – маскалар. Олардың шынайы бет-пердесін елден ерек телепаттық қасиеті бар Роберт қана аша алады. Маска-адамдар бір-бірінің айқын бейнесін тани алмағандықтан ішіне сұмдық құпия сырды бүгіп өмір сүре береді. Олар нақты бейнесін өле-өлгенше көрсетпеуі мүмкін. Ешкім де ақиқатты ашуға тырыспайды, масканы сыпыруға қол созған адам болмыстың мағынасыздығына көзі жетіп, бәрінен де көңілі қалар еді, жынданар еді. Робертке енді жынданбасқа шара жоқ.

Жазушы басқа модернистердей карнавалдық-маскарадтық сюжетке тікелей бармай, ол сарынның астарлы мәнін пайдаланған. Әлемдік көркем тәжірибеде Кобо Абэнің «Бөтен бет-пішін» («Чужое лицо»), М.Ю.Лермонтовтың «Маскарад» шығармаларындағы маскалық сюжеттің ашық ойын түрінде көрсетілгенін білеміз. Роберт – «тіршілік-аурухана» лабиринтінде адасып жүрген персонаж. Ол үшін азап шегудің төркіні ақыл пен парасатта жатыр. «Ақыл мен азап – ауру. Адамдар туады да сол аурумен ауырады. 60-70-жылдай азаппен ауырады... Тіршілік – үлкен аурухана!.. Сұмдық!

...Ақыл-ес ауруынан қалай құтылу керек? Құтылу керек... Жындану керек... Сонда ғана бақытты бола аласың... Қалай жындануға болады?.. Қалай? Роберттің есіне жындыхана түсті [52,435]. Кейіпкер мүсіндеуге модернистік лабиринт тәсіліне жүгініп отыратын жазушы жындыхана нысанына арқа сүйейді. Әлемдік әдеби нұсқалардағы лабиринт «Әлем-театр» (Шекспир), «Әлем-кітапхана» (Борхес), «Әлем-жатақхана» (Маканин) т.т. түрінде болса Т. Әбдіковте «Тіршілік-аурухана» тұрғысында көрінеді. Алғаш жаны түршіге қашып шыққан Роберт бір түндік сенделістен кейін ессіздік жетегінде қайтадан жындыханаға оралады. Тіршіліктің қиыр-шиырлы, шимайлы сүрлеуі жындыханаға әкеліп тірей береді. Вакуумдік халдегі кейіпкердің айналасы – шексіз лабиринт. Оның енді ол тұйықтан шыққысы жоқ, қайта «жазылдың деп шығарып жібермес пе екен деп қорқады».

Әдеби ойын типологиясын қарастырған А.Ишанова лабиринттің ежелгі әдебиеттен келе жатқанын, оның XX ғасыр мәдениетінің ең басты образ-метафорасына айналғанын айта келіп, «Бір анығы XX ғасырдағы ойын-лабиринт өткен дәуірлер әдебиетіндегі мифологиядан айырмашылығы жеке жағдайларда адамгершілік пен сана апакалипсисін айғақтап отырды. Адам болмысының мағынасы өзгеріп қана қоймай, адамның өз сұлбасы күңгірттеніп, ізіне дейін жоғалады. Адам айналасындағы шындық тұрақсызданып, әлеммен қарым-қатынастық ырғақ бұзылады», – дейді [54,113]. Лабиринттің О.Бөкейдің «Қар қызы», «Кербұғы», Ә.Кекілбаевтың «Шыңырау» туыныларында айқын аңғарылатын танып жүрміз. Зерттеуші қазіргі қазақ прозасындағы осы типтес

шығармаларды «лабиринт-экзистенция» тұрғысынан алып саралайды. Ғалымның ойынша, жазушы жетілмеген, қарама-қайшылықты әлем образын сомдай отырып, сол арқылы сананы сәулелендіру, рухани күштерді жетілдіру сынды мақсаттар көздеп, оқырманға катарсистік ықпал етуге тырысады [54,118]. «Ақиқат» повесінде де реализммен байланысын үзбеген жазушы жындыхана образы арқылы адамзаттың қазіргі рухани өрісі, өркениеттік даму және адамның рухани-адамгершілік ахуалы туралы көзқарастарын астарлайды. Бұл тәсіл авторды заманның көкейкесті мәселелері хақындағы шектен тыс публицизмнен сақтандырады.

Жындыхана ситуациясы подтекст фонына айналдырылса, священник-Роберт желісінде пародиялық ойын жүзеге асады. Священникпен екеуара болған диалогтан бастау алып кететін қаһарманның сансыраған санасындағы ой ағындарын берудің пародиялық тәсілі ішкі толқынысты тым шектемей ұсынудың бір жолына айналады. Әлдебір Френц дегенмен үнемі сырттай ұстасып отыратын, құдай атын жамылып ыңғайлы тіршілік кешуді ойластыратын, бір көргенге сүйкімді көрінетін діндар ұстанымы Роберт тарапынан пародиялық күлкіге айналады. «Құдайға қарсы ұйым аштым» деп оған священниктің келісімін, астына қол қоюын сұрайтын эпизод – пародиялық ойынның анық белгілері. Енді ол священниктің танымын терістеуге көшеді: « – Өмір дейді, – деді Роберт ысылдай сыбырлап, – өмір ме екен? Адамның өлу процесі ғой бұл! Неге Исус Христос Агасфарді «тіршілік қамыты мойныңнан түспесін, басыңа өлім келмесін!» деп қарғаған. Мәңгі тіршілік дәрісін бергенде Соломон неге ішуден бас тартты? Буддаға астындағы алтын, күмбезді сарайынан, сұлу жардан, бауыр еті баладан, жан қиысқан достардан безіп, бүкіл Үнді жерін жалаң аяқ, жалаң бас қайыршы боп безіп кетуіне себеп болған не? Өмірдің азабы ғой... Қай ел екені есімде жоқ, бір елде бала туғанда «бейшара, енді қашан өлгенше азап көретін болды» деп өлікті жерлегендей қайғылы жоралғы жасалады екен. Ал адам өлсе, «азаптан құтылады, мәңгі тыныштыққа кетті деп қуанып, той жасайды екен. Той жасау керек өлгенде. Мен өлгенде той жасаңдар, той!» [52,440]. Қарап отырсақ, бұл сарыннан «дүние – бос» идеясына негізделген хайдеггерлік таным айқын байқалады. Мұнда қатыгез әлемнің құпиясын ашқан «трагедиялық сана» таңбалаанады.

Роберт пен священниктің арасында шиеленісті тартыс жоқ, тартыстың тек симуляциясы ғана қылаң береді. Әдеби ойынның пародиялық типі священникті тұлға ретінде жоқ етуге дейін барады. Роберт үшін ол маңызды да емес. Өйткені священник – ол үшін тобырдың маска киген өкілі ғана. Бас кейіпкер құдай жөніндегі өзі тапқан жаңалықтарын священникке әлдебір фокустық тұрғыда, мақсатты түрде бағыттап отырады. «Мен көп қиналдым. Өмірдегі жаманшылық атаулыны тудырып отырған негізгі күшті, негізгі айыпкерді ұзақ іздедім. Ақыры таптым. Ол – құдайдың өзі. Адамды мазақ етуші де, қорлаушы да, азапқа түсіруші де, зұлымдықты қолдаушы да соның өзі» [52,443].

Ақырында «ең үлкен бақытсыздық – бақыт атаулының болмайтынын сезу» деген пессимистік ойдың ақиқатына көз жеткізген ол жындыхана бөлмесінде өзіне қол салады. Өйткені енді оның білмейтін құпиясы қалмады. Тіршілік-маскарадта ойнап жүргендердің маскасын сыпырды. Жалғыз құтқарушысындай

көрінген әйелінің де өткендегі өміріндегі жар адалдығына дақ түсірген сұмдық құпиясын ашты. Анасының ертегісіндегі «ашуға болмайтын есікті» ашып алды. Тіршілікке деген соңғы үлпілдек үміт сөнді.

Жалпы, повестің композициясын түзуде, ойындық поэтиканы қолдануда бала кезінде анасынан естіген ертегі сюжетінің орны маңызды. «Содан әлгі адам жолаушыны жер астындағы алтын күмбезді патша сарайына әкеліп кіргізді де: «Қалаған шарабың мен тамағыңды іш, сұлу кәнизактармен ойна, серуен құр, барлық есікке кіріп, алтын сарайды тамашала. Тек мынау тұрған бір есікті ғана ашуға болмайды. Оны ашсаң бақытсыз боласың» [52,448]. Осы бір жұмбақ-ертегі сюжеті шығарманың бүкіл философиялық жүйесіне тұғыр қалаған, пәрмен берген. Мұнда адам баласына тән рефлекс – жұмбақты шешуге деген қызығушылық, азарттық ұмтылыстар бар. Жұмбақ шешімін табуда адам кателесуге, бірнеше нұсқа ұсынуға қашан да қақылы.

Автор Роберттің жүйеленбеген, «ой әлемінде салмақсыздыққа ұшыраған адамдай бағыт-бағдарсыз зеңіп жүрген» толғаныстарын бөлшектенген сана ұшқындары, сана жаңғырықтары ретінде байыптайды. Сана тасқынының логикалық тұрғыдан реттелмеген көріністерін батыс модернистері галлюцинация, түс көру фрагменттері арқылы танытудың дәстүрін қалыптастырса, Т.Әбдіков өзінше тәсілмен жеткізеді. Қаламгердің ол тәсілі Робертке фантастикалық реңктер дарыту арқылы жүзеге асады. Фантастика мен шындықты тұтастандырып жіберетін жазушы повесть оқиғасын реалды жағдайларда өрбітеді. Алайда Әбдіков фантастикасы таң қалдыруға құрылған немесе романтикалық эффект беретін ғажайыптық фантастика емес, адам болмысына трагедиялық бояулар үстейтін, тағдыр талқысын күшейтетін сипат алады.

Коллизиялардың шарттылығы, тарихи-әлеуметтік фонның бұлыңғырлығы, кейіпкердің болмыс туралы бағасының абсолютті субъективтілігі, көзсіз тенденцияшылығы аталмыш повестегі модернистік стиль айшықтарының айғақтары. Роберт – амбивалентті, яғни қандай да бір ішкі тұтастықтан айырылған, шексіз жалғыздыққа ұрынған кейіпкер болғанымен, абсурд-қаһарман емес. Ол – әлемдік құрылымның, қоршаған болмыстың абсурдтығын танушы адам. Сондықтан да оған сизифтік әрекеттер жат. Оның модернизм шекарасынан асып, постмодернистік танымға жуықтататын сипаттары да жоқ. Өйткені ол әлем жаратылысының абсурдтық болса да ақиқатын аша алды. Әлемде үстемдік ететін «күштілер зорлығы», содықтан да әлемде әділет болмайтынын, ғылым мен өркениеттің буырқана дамуы адам баласын тұйыққа тірейтініне сенімді болды. Ал постмодернистер агностицизмге негізделген көзқарастарында әлемді мүлдем тануға болмайды, ақиқат айғақталуы мүмкін еместігіне зейін қойғаны белгілі.

Модернистердің әлем мен адам қарым-қатынасы тұғырнамасында сананың бөлшектенуі, адамның қос жарылуы сынды мәселесі Т.Әбдіковтің, О.Бөкейдің, А.Сүлейменовтердің шығармашылығында анағұрлым айқын таңбаланды. О.Бөкейдің «Мұзтауында» Ақтанның қоғамдық тірліктен безген, жатсынған санасы мен әлеуметтік ортаға икемделген санасының ортасында бітіспес тартыс жүріп отырады. Сананың екі айрыққа түсуі «ішкі адам» мен

«сыртқы адамның» ымырасыздығы түрінде көрінген. Реалды өмір ортасында қалғанды қалайтын Ақтан мен оны жатсынған Аңшы-Ақтан болмыстары сана астарларындағы инстиктер мен түйсінулер арқылы, фрейдшілдік үлгіде бейнеленген. Адам экзистенциясына көңіл аударудағы мұндай үрдіс Т.Әбдіковтің «Оң қолы» мен «Парасат майданында» да кездеседі. Сана бөлшектенуі А.Сүлейменовтің «Бесатар» повесінде әрмен қарай тереңдетілген. Мұнда сананың қос жарылуы ғана емес, шығарманың трагедиялық шешіміндегі үш Сәруарды танимыз. «Тағы бір байқағаным: менің тәнім де, ойым да үшке бөлініп, үш ру елдің дау үстінде белдескен үш жігітіндей атысып-шабысып келеді екен. Бір Сәруардан үш Сәруар тарағандай. Сәруардың бірі «атыласың» дейді, бірі «атылмайсың» дейді. Ал, қалыс қалған мен, ол екеуінің қайсысына құлақ асарымды білмей дал болдым» [55,98]. Баяндаушы Сәруар басқа Сәруарлармен іштей тайталасқа түсуімен бірге, олармен ашық диалогтық қарым-қатынас жасайды. Бұл қарым-қатынастар жазушыға адам санасының өзгерістері арқылы әр түрлі ассоциациялар туғызу үшін қажет. Шығарма финалындағы Сәруарлардың ой толқындары кейіпкердің реалды жағдайынан алшақтап философиялық түйіннің жасалуына жағдай тудырады. Ол түйін экзистенциалистік әдебиетте көп қаузалған, адамның азапты ғұмырын тиянақтайтын «өлім» категориясы төңірегінде жасалады.

Т.А.Сахарова «Адам тұлғасы мен әлемін экзистенциалистік тұрғыдан дәйектегенде оған тек дисгармония ғана емес, сонымен қатар өзіндік «Меннің» іштей терең бөлшектенуі тән» екенін айтады [56,44]. Сондай-ақ жазушы кейіпкеріне күрделі психологиялық ахуал қалыптастыра отырып, оның дағдарыс қалпын абсурдтық идеяны жеткізу үшін таңдайды. Рухани дағдарыс пен тәни ауыртпалықтардың мүлде тұтасып кетуі себепті, қаһарман жағдайы үнемі импрессионистік тұрғыдан да бейнеленіп отырады. («Сөйтіп, екеуіне кезек алақтап келе жатқанда жүрегім лоблыды – сәскеде жеген қуырдақ шәйімен қоса ақтарылып қалды. Трашпеңке былғанар деп қысылғам да жоқ») [55,98]. Қаһарманның рухани өмірінің түйткілдерін импрессионистік тәсілдермен бедерлеп отыру – А.Сүлейменовтің басқа да шығармаларынан танылып отыратын стильдік ерекшелік.

«Меннің» бөлшектеніп кетуіне аса үлкен мән берген жазушы баяндауды бірінші жаққа ауыстырады. Өйткені бірнешеге айрылып кеткен сананың иесі «ол» емес «мен» екені автор үшін өте маңызды. Бұл жерде А.Сүлейменовтің экзистенциализмнің әдеби-эстетикалық тұғырын қалаған әдебиеттермен жете таныстығы, шығармадағы оқыс бұрылыстарды, Сәруар тұлғасындағы өзгерістерді экзистенциализмнің негізгі концепцияларымен саналы түрде ұштастыруды көздегені нақтыланады. Оның біріншісі – экзистенциалистердің «адам өзін-өзі күнделікті тіршілік ағысында танып-білуі мүмкін емес, ол үшін өлім алдындағы шекаралық ситуация керектігі» жөніндегі концепциясы. Повестегі Сәруардың да сана құпияларының сыртқа шығуы, үш түрлі көзқарас, үш түрлі таным аясында баян етілуі кейіпкердің өлім алдындағы, зауал шақ туардағы сәтіне орайластырылады. Екіншіден, «адам ғұмыры өлімге дайындалу» концепциясының өзгертілмей, тіпті цитаттық тұрғыда кейіпкер аузына салынуы; Оған көз жеткізіп көрейік: «Бірінші Сәруар ажалдай сазарып

отырып алды, ұзақ отырды, мен терлей бастадым, сонсоң, маңдайдан аққан суық тер сүмектеп көзіме құйылғанда «терледің ғой – деді ол. Терле, терле. Ажал, себебі, адамның жасымен құрдас емес, адамның өзімен құрдас». «Алайда – дедім мен жұлып алғандай – алдымен бір аяғы көрдегі, бір аяғы жердегі жұқа жілік кәрі өлу керек емес пе?» [55,98-99].

«Ажал сапарына дайынбысың?» – деді ол. «– Жоқ, – дедім мен. – Атыларымды сәскеде ғана білсем қайтіп дайын болмақпын?» «Ақымақсың, – деді ол, – ақымақсың. Адам, себебі, ажалға өмір бойы дайындалуға керек; адамның ғұмыры, себебі, жалғыз сәтке – ажал сәтіне дайындық» деді ол» (Екінші Сәруар) [55,99]. «Меннің» осыншалық дағдарыстық халі Сәруардың өз орбитасынан шығып кетуіне, өзін-өзі таңдауына мүмкіндік туғызады. Кейіпкер мен авторлық дауыс палифониясына ден қойылатын осы финалдық ситуация қаламгердің идеялық-философиялық кеңістігіндегі модернизмнің қаншалықты орын алатынын дәлелдейді. Жазушы дәстүрлі реализм шеңберін бұза, кейіпкерледі реалды әлемнен уақытша қол үздіре отырып, әлдебір логикаға шегенделмеген ой мен сезімдердің ақтарылуына жағдай туғызады. «...Модернизм мен постмодернизм әдебиетінде адам сұлбасы өзінің реализмдегі бүтіндігін жоғалтты» деген сыңайдағы пікірлер осы сананың бөлшектенуінен, тұлға тұтастығының бұзылуынан (деперсонализация) туындағаны рас [57,198].

1970-80 жылдардағы қазақ прозасында модернистік эстетиканың әбден орнығуы неомифологизммен тығыз байланысты. Қазақ әдебиетінде ескі аңыздары қайта жандандыра отырып көркем игеру, мифтік сюжеттерді көркем сюжетке айналдыру тарихы XIX ғасырдың басталады. XX ғасырдың алғашқы ширегінде аңыздарды көркем құралдар арқылы игеру дәстүрін қалыптастырған М.Жұмабаев, С.Сейфуллин шығармашылықтарында поэмалық сюжет жасаудың үлгілері түрінде көрінді. Ұлттық прозада бұл орайдағы Ғ.Мүсіреповтің сәтті бастамалары («Ер Қаптағай», «Жеңілген Есрафил» тәрізді әңгімелері) мифологиялық ойлаудың, мифологиялық мәтіндерге, кейіпкерлерге иек артудың мысалдары ретінде көзге түседі. Біз қарастырып отырған кезеңдегі проза ертедегі және классикалық аңыздарды көркем шығарма құрылымына батыл енгізе отырып, оларды трансформациялау, стилизациялау арқылы жаңаша мән үстеуге деген ізденістерімен айрықшаланды. Ә.Кекілбаев, М.Мағауин, О.Бөкей, Т.Нұрмағамбетов, С.Жүнісов, Д.Досжанов, Р. Сейсенбаев, Ә.Тарази т.б. жазушылардың шығармашылығындағы мифопоэтикалық форманың өріс алуы әдебиеттанушылардың назарын соңғы кездерде ерекше баурап келе жатқаны рас. Қазақ прозасында айқындала көрінген бұл құбылысты архетип категориясы тұрғысынан талдаған А.Исмақова: «Миф поэтикасы қазіргі әлемді ауқымды уақыттық мүмкіндіктер арқылы бейнелеулермен байытып, қолданыстағы мәдени метафоралар мен ассоциациялар қорын кеңейтеді. Өз мағыналарын бұрын да танытып үлгерген поэтикалық формулалардың (архетиптердің) «қайта тірілуі» байқалады», – деген пікірді алдыға тартса [45,381-382], мифологизмнің нақты бір жазушы (О. Бөкей) поэтикасы арқылы зерделеген Ж.Аймұхамбетова «Қазіргі қазақ ақын-жазушылары авторлық позициясын танытуда, шығарманың идеясын ашып, көркемдік айшықтарын бедерлей түсуде мифтік сюжеттерді, мифологиялық

түсініктерді, оның ішінде мифтік құбылушылықты мақсатты түрде пайдаланып, шығармашылықпен дамыта қолданғанын байқауға болады», – деген тұжырымын ұсынады [58,54]. Кейінгі зерттеулерде мифопоэтиканың «реминесценциялар, мотивтер, сюжеттер, тәмсіл сөздер (притчи), аллегориялар, дәйек сөздер, аллюзиялар» формаларындағы нақты көріністерін саралау қолға алына бастады [59,32].

Қазақ прозасының бұған дейінгі даму сатысында мифтік желілерді, аңыздық сюжеттерді қоғамдық-әлеуметтік ойдың тірегі түрінде, экспрессивтік әр үшін, таза реалистік мақсатта қолданылып келгендігін таныған болар едік. Мәселен, көпшілік ғалымдар модернистік поэтиканың ілкі көрінісі сипатында талдап жүрген «Қорғансыздың күніндегі» Күшікбай аңызы кейіпкер ахуалына бастайтын жол, сюжет дамытылуына тығыз байланыстырылған, фабула шеңберінен тысқары шықпайтын шығарма құрылымының тірек-компоненті қызметін атқарады. Бұл аңызды қолдануда модернистік мүддеден гөрі реалистік ұмтылыстар басым. Сондай-ақ С.Мұқановтың «Ботагөз» романының финалында көзге түсетін мифологизм элементтері де жазушының саяси идеалдарына негізделіп, реалдық ситуациялардың қосымша күшейткіші мәнін иеленген. «Сұлушаш» романындағы мифологемалар көбінесе романтикалық пейзаж қалыптастыру үшін алынады. Осындайлық сипат М.Жұмабаев, С.Сейфуллин, Ғ.Мүсірепов сынды қабырғалы жазушыларға да тән еді. Бүгінгі өмірдің шындығы мен өткен тарихты сабақтастыруда мифологиялық құрылымдар ХХ ғасыр ортасынан бастап қаулай дамыған тарихи прозада өрісін кеңейтті. Оның жарқын мысалы – І.Есенберлиннің «Көшпенділер» трилогиясындағы Абылай хан, Кенесары образында түс жору мотивтеріне көрінетін мифологиялық ойлау дәстүрі. Кейін мифтік ойлауға негізделген архетиптік сана Ә.Кекілбаевтің «Үркер», «Елең-алаң» романдарының поэтикасында да маңыз алды.

Фольклорлық мұралардан нәр алып, қазақ әдебиетінің классиктері қалыптастыра алған мифологиялық ойлау жүйесі із-түзсіз жоғалып кеткен жоқ. Ол дәстүр 1970-80 жылдар прозасында жаңа мән иеленіп, реалистік принциптер аясынан табыла бермейтін сипат алды. Енді аңыздық желілер, мифологиялық кестелер тарихи-реалды уақытқа негізделген түрде ғана емес, шығарма логикасынан шет тұра да беретін автономдық мағынасын күшейте бастады. Сонымен қатар мифологияланған образдар архаикалық сананың қайта жаңғыруы ғана емес, түрленуі кейпінде көрініс тапты. Мифологизмді енді қазақ жазушылары болмыс жұмбақтары мен өмірдің мәнісі туралы философиялық ой айтудың тәсілі тұрғысынан өрістетті. Бір сөзбен айтқанда, неомифологизм құбылысы аталмыш кезеңнің модернистік сипатын толықтыра түскен тәуелсіз әдеби ағымдардың біріне айналды.

Әлемдік әдебиетте мифтің, мифтік сарынның басқа сюжеттік-образдық формаларына, оның ішінде әдебиетке мифологияланған жарқын образдар бере алғандығын, ол желінің Эсхилдің «Орестеясынан» Булгаковтың «Мастер и Маргаритасына» дейін тартылып, әлі үзілмегендігін айтатын Н.Будур мен И. Панкеевтердің: «Миф, өзіндік құндылық ретінде, толық қалыптасқан жүйе ретінде өмір сүруін жалғастырып қана қоймай, толыса түсу және басқа

құрылымдарды байыта түсу арқылы өмір сүру кеңістігін ұлғайтып келе жатыр», – дегеніне келісеміз [60,26]. Ал неомифологизмді таза модернистік әдебиеттің еншісіндегі құбылыс екенін айтатын Е.Мелетинский, З.Минц, Ю.Лотман тұжырымдары да туғызбайды [61,62-63]. Мифологияға жаңаша интеллектуалдық қатыныс тұрғысынан үңіліп, мифтік қолданыстарға жаңаша эстетикалық қуат дарыту айнала келгенде мифологизмді дүниетанымның өзегіне айналдырудан туындайды. Қазақ прозасының аса айқын түрде көрінген «мифологиялану» үдерісі туынды құрылымы мен бейнелеу, баяндау сипаттарына ірі өзгерістер ала келгенін өзіміздің ғалымдар да айта бастады [62,22-26]. Зерттеуші А.Жақсылықов, Р.Сейсенбаевтің шығармашылығын талдай отырып айтқан: «Шайтанның тағы» романындағы мифтің, аңыздың рухани энергиясын пайдалану арқылы адамды психологиялық ракурсте терең ашу – соңғы он жылдағы әдеби техника мен поэтиканың белгілі стильдік тенденцияларынан хабар береді», – деген ойы да осы өзгерістердің жекеліктен гөрі жалпылық сипат алғандығын танудан туындағаны анық [63,3]. Ә.Кекілбаевтың «Аңыздың ақыры», «Күй», «Ханша-дария хикаясы», О.Бөкейдің «Айпара-ана», «Жасын», «Құм мінезі», «Сайтан көпір», «Қар қызы», «Жетім бота», Р.Сейсенбаевтың «Шайтанның тағы», «Өлілер құмды кезіп жүр», С.Санбаевтың «Ақ аруана», Т.Әбдіковтің «Тозақ оттары жымыңдайды», М.Ысқақбаевтың «Ұят туралы аңыз», «Ғажайып бала» т.б. туындыларында мифологиялық жүйелер мен аңыздық құрылымдар арқылы адамзаттың мәңгілік рухани құндылықтары турасында философиялық жинақтаулар жасалып отырды.

Ә.Кекілбаевтың «Күй» повесі мен «Аңыздың ақыры» романындағы асқан дәулет пен мансапқа қол жеткізген, айналасын қаһарлы зәрімен билеп-төстеген тиран-кейіпкерлердің шексіз трагедиясы өткен ғұмырдың баянсыздығы мен тіршілік тұрлаусыздығын саналаудан туады. «Бірін-бірі жалмап жатқан бір дүние. Үлкені кішісін жоқ қылады; күштісі әлсізін жоқ қылады. Ертең ол үлкенге одан да үлкен, ол күштіге одан да күшті жолығады. Сөйтіп, шеті жоқ, шегі жоқ бірінің басын бірі алып жатқан аласапыран тірлік. Сонда мынау мігірсіз қимыл-қыбырдың, итжығыс алыс-жұлыстың мәні не?» деген сипаттағы тұйық ситуация – Жөнейіттің психологиялық-мінездік бітімін бүткіл қалтарыстарымен ашылуының кепілі [64,254]. Қаһарманның жан-дүние қозғалыстарының психологиялық дәйектемесі шебер үйлесіп жатқанымен, Жөнейіттің қарама-қайшылықты тұлғасына «логикалық дәлелдеме жетіспей жатқандай әсер етеніні» де рас [65,203]. Алайда модернистік әдебиетте өмір шындығын бейнелеу дәлдігі, уақыт пен кеңістік теңдігі негізгі шарт емес-ті. Жазушы сюжет, образ логикасынан тыс монологтық формалар арқылы өзінің эстетикалық концепциясын айғақтай алады. Осындайлық көркемдік модель «Аңыздың ақыры» романында да іске асады. Романда сюжет доминанты мүлде сезілмейді. Нақты шындықтан қол үзуге дейін баратын сана ағымы көрінісі туындының жұлге-жұлынын ұстап тұратын басты тәсілге айналады. Бұл шығармалардағы сана ағымы эгоцентристік тұлғаның психикалық үдерістері түрінде беріледі. (М.Мағауиннің «Көк мұнар», Д.Исабековтың «Қарғын» романдарында да осындай тәсіл жүзеге асады). Ой толқындары көркем

бейненің өткендегіні таразылау, яғни жадыда қатталып қалған мәліметтерді ояту, сол арқылы жаңа ақиқаттарға (ол абсурдты болса да) көз жеткізу күйінде бейнеленеді. Бұл жердегі «сана ағымы» «өзіндік сана ағымына» айналады. Жер-жаһанның жартысын тітіренткен Алмас ханның өткен күн мен бүгінгі халді салыстырудан тапқан жаңалығы – «аспан мен жердің арасындағы баянсыздықтан басқаның» болмауы. «Мынау көл-дария аспанның астында кімнің болмасын мәңгі серігі құлазыған жалғыздық екенін де енді ғана ұққан сияқты» [64,44].

Қазақ прозасындағы неомифологизм үрдісінде айрықша бөліп айтуға тұратын тәсілдердің бірі – мифтік құбылушылық. Адамзаттың балаң санасы тудырған архаикалық мифтердегі адамның басқа заттардың кейпіне ене алуы турасындағы сенімдері кейінгі жылдар прозасында жаңа стилизацияға түсті. Адам мен табиғат, адам мен жануарларды тұтастандыра қарайтын сарынның жаңа уақыт өңдеуіне, интеллектуалдық сүзгіге түсуі қазақ әдебиетінде анималистік прозаның өрістеуіне де мұрындық болды. О.Бөкейдің «Бурасы», «Кербұғысы», М. Мағауиннің «Тазының өлімі», «Жүйрігі», Ә.Кекілбаевтың «Бәйгеторысы», С.Санбаевтың «Ақ аруанасындағы» хайуанаттарға адами сипаттар берудің өткір философиялық-эстетикалық астарлары болды. Мифологизмнен тамыр тартатын анималистік образдар адамның болмыспен қарым-қатынасын тереңдей зерделеудің ұтырлы тәсіліне айналды (Бұл жерде дидактикалық сипаты бар, балалар санасына лайықталып жазылатын анималистік шығармалар мен анималистік-философиялық туындыларды шатастыруға да болмайды). Өмір құбылыстарының мәнісіне тереңдеу арқасында туған анималистік проза баяндау үдерісіне «төртінші жақты» әкелді. Авторға айналадағы ақиқатқа бірнеше позициялардан үңілу мүмкіндігі туды. «Анималистік персонаждың көркемдік қызметінің бірі адам өмірі мен оның мәңгілік құндылықтарға деген қатынасының табиғилығын хайуанаттың «бұзылмаған, таза» көзқарасы арқылы тексеріп көру қабілетіне байланысты», – дейді осы мәселемен айналысып жүрген зерттеуші Г.Алтаева [66,13].

Әлемдік модернистік әдебиеттегі мифтік құбылушылықтың классикалық үлгісін көрсеткен жазушылардың бірі – Ф.Кафка. Әсіресе оның «Басқаға айналу» («Превращение»). Ғалымдарымыз бұл шығарма атауын «Құбылушылық» деп аударып жүр. Алайда бұл шығарма логикасына тым үйлеспейтін сәтсіздеу аударма деп білеміз. «Құбылу» ұғымына бір ахуалдан басқа ахуалға ауысып тұрудағы циклдық тән). Ш.Айтматов та «Боранды бекеті» мен «Ақ кемесіндегі» мифтік құбылушылықты өзінің философиялық концепциясына сай дамытты. Ал қазақ прозасындағы бұл тәсілдің ең үздік көрінісі О. Бөкейдің «Атау-кересі» болды. Ж.Аймұхамбетова «Оралхан Бөкей прозасындағы мифологизм мәселесі» зерттеуінде мұндайлық ұқсас тәсілдерді және қазақ жазушысының өзіндік ізденістерін нақты түрде айқындап көрсетті деп ойлаймыз [58]. Қазақ халқының байырғы мифтік сюжеттерінде адамды басқаға айналдыру жаза түрінде қолданылғаны белгілі. Оралхан танымында да архаикалық мазмұн іздері жоқ емес. Ерікті сонаға айналдыру – оны шексіз жалғыздыққа тастау. Модернистік әдебиеттегі трагедиялық санаға бастайтын жай – адамның абсолютті жалғыздығы. Кафка шығармасында Грегор Замзаның

жәндікке айналуы детальды тұрғыда суреттеледі. Новелладағы Замзаның бұл халіне қатты қайғырған қалпын көрмейміз. Қырқаяқ жәндігіне тән тықырмен бөлме кезіп жүрген Замза оқырманға тітіркеніс сезім тудырады. Алайда жазушы сентименталистік сарыннан мүлде алшақ. Бұл метаморфозаны ғалымдар әртүрлі түсіндіреді. Соның ішінде көңілге қонымдысы Д. Затонскийдің пікірі деп білеміз. Ғалым: «Грегор Замзаны қырқаяққа айналдыру арқылы жазушы адамның әлемдегі нақты алатын орны оның трагедиялы әрі жеңіп шыға алмайтын жалғыздығымен белгіленетінін көрсетуге ұмтылатындай. Индивид белгілі бір ортада, қоғамда өмір сүреді... Бірақ мұның бәрі – алдамшы, ақылға сыймайтын иллюзия. Шындығында адам нағыз шөлде, дәлірек айтқанда вакуумда, жылтыр колбаның ішінде өмір сүреді, сондықтан да ол өзінің қорқынышты түрмесінің қабырғаларын көрмейді, – дей отырып, пікірін былай түйіндейді: «Кafka үшін жалғыз жол нақты шындықты «қиратып бұзу» болды, сонымен бірге оның шегінен шықпауға тиіс. Ол дәл солай жасады: Замзаны әлеммен байланыстырып тұрған барлық жіпті үзді (қаһарманды жәндікке айналдырды), бірақ оны өз отбасында қалдырды» [67,88-89]. Реалды шындық шекарасын аттап өтпей-ақ, сол шындықты «бөлшектеу» – «Атау-кере» финалына да тән жағдай.

Сонымен, XX ғасырдың жетпісінші-сексенінші жылдары социалистік реализм принциптерінің дағдарысқа ұшырауы рухани құндылықтарды қайта салмақтауға деген сұраныстар туғызды. Түбегейлі өзгерістерге деген қажеттілік қазақ әдебиетінде бөлекше эстетикалық ахуал қалыптастырды. Оны «постсоциалистік реализм эстетикасы» деп шартты түрде атап отырмыз. Өйткені бұрын қоғамдық идеал, әлеуметтік-саяси фон, кеңес адамына тән болуға тиісті делінетін мінездер мен әрекеттерді суреттеу сынды тенденциялар жетекшілік етсе, енді жеке адамды рухани феномен деңгейінен қарап, оның болмыспен қарым-қатынасы хақында жаңа концепциялар жасалды. Бейнелеудің, жаңа көркемдік танымның өзгеше жүйесін әкелген модернизм адам тұлғасын жаңаша тану ұмтылыстары нәтижесінде орнықты. Мұны қазақ прозасының идеялық тұрғысынан, образдар табиғатынан, баяндау үдерісінен, тілдік-бейнелілік бітімдерінен қиындықсыз аңғаруға болатын еді.

Қазақ прозасындағы модернизм өзіне дейінгі көркемдік даму бағдарын қайта қарастырудан, кеңестік жүйе адамдары сүйенген рухани құндылықтарды терістеуден құнарланды. Ұлттық прозадағы модернизмнің идеялық көркемдік сипаттары мынадай ерекшеліктермен көрінді:

– Жазушылар үшін нақты өмір шындығын танытудан гөрі өмір туралы таным-көзқарастар маңызды болды. Олар адам мен әлем қарым-қатынастарын байыптауда заттар мен құбылыстардың эмпирикасынан тыс мазмұнға да көңіл аударды;

– Ұлттық прозамыздағы модернистік ағымды құраған жазушыларда өмірді, өмір шындығын хаос, абсурд дүниесі ретінде суреттеу басымдық иеленді;

– Әдебиетке жатсыну сынды күрделі философиялық мәселенің енгізілуі адам тұлғасын иррационалдық тұрғыдан көрсетуге себеп болды. Прозада адам бейнесін социумнан ажыраған, тегінен, айналасынан, қоғамнан жатсынған кейіпкерлер арқылы бейнелеу үрдісі байқалды;

– Модернистік әдебиеттің «сана ағымы» концепциясына иек артуы, прозалық шығармалардың құрылымдық жүйесіне бірқатар өзгешеліктер алып келді. Автордың субъективті позициясынан өрістейтін толассыз ой ағындары мен кейіпкердің күрделі монологтары сюжет ролін мейлінше төмендетті. Сана ағымы поэтикасына сәйкес шығарманың композициялық бітімінде, образдар мінездері мен әрекеттерінде логикадан тыс бұрылыстар, шартты суреттер белең алып отырды;

– Шындықты субъективті тұрғыдан игеру туындылардағы әдеби ойын элементтерінің айқын көрініс беруінен аңғарылады;

– Модернизмнің рационалистік ойлау стереотиптерді батыл түрде бұза алғандығының айғағы – миф пен мифологиялық реминисценциялар кең түрде пайдаланыла бастады. Шығармашылықта архетип-кейіпкерлер, мифологизм элементтері, аңыздық сюжеттердің адам болмысының қарама-қайшылықты табиғатын ашу үшін, бүгінгі күннің рухани мәселелеріне тереңдеу үшін қолданылуы неомифологизм ағымын қалыптастырды.

Модернизм эстетикасы ХХ ғасырдың алғашқы онжылдықтарындағы қазақ әдебиетінде түрлі ағымдар арқылы көрініп, сол ғасырдың 60-80 жылдарында өз жалғасын тапты. О.Бөкей, Р.Тоқтаров, С.Мұратбеков, М.Мағауин, Ә. Кекілбаев, Т.Әбдіков, Ә.Тарази, Қ. Ысқақов, А.Нұрманов, Д.Досжанов, Р.Сейсенбаев, М.Қабанбай т.б. жазушылардың шығармаларындағы жаңа образдар мен өзгеше бейнелеу сипаттары, жаңаша таным мен бөлекше ойлау жүйелері орнықты. Жазушылар адам болмысын жаңа философиялық критерийлер арқылы бажайлауға ойысты да, сана ағымы, әдеби ойын поэтикасы, мифтік құбылушылық, сананың бірнешеге бөлшектенуі сынды модернистік принциптерге иек артты. Сана ағымы поэтикасына сәйкес шығарманың композициялық бітімінде, образдар мінездері мен әрекеттерінде логикадан тыс, шартты суреттер белең алып отырды.

Бірнеше жазушылардың адам табиғатының қарама-қайшылығына дендеу үшін архетип-кейіпкерлерге, мифологизм элементтеріне, аңыздық сюжеттерге жүгінуі қазақ прозасында неомифологизм ағымының қалыптасуына әкелді. Қаһарманның рухани өмірінің түйткілдерін импрессионистік тәсілдермен бедерлеп отыру артты. Экзистенциализмдегі өмір шындығын абсурд пен хаос дүниесі деп танытын идеялардың мейлінше маңызы өсіп, түрлі философиялық жинақтаулар жасалып отырды.

3.2 Постмодернизм – қазақ прозасының жаңа дәуірі

Модернизмнен кейін келген немесе модернизмнің орынын алмастырған бүгінгі таңда өнер мен мәдениетте, философияда, әдебиетте және т.б. ғылым салаларында ең көп талқыланатын өзекті мәселе постмодернизм құбылысы болып табылады. Дүниежүзілік әдебиеттен сырт тұра алмайтынымызды жоғарыда ескерттік. Олай болатын болса постмодернизм дәстүрлі әдебиетті ығыстырып шығармаса да, қазіргі кезде белгілі бір деңгейде ұлттық әдебиетімізге өз әсерін тигізіп жатқаны анық.

XX ғасырдың алпысыншы жылдарында батыс елдерінде белең алған бұл ағым кешегі кеңестік, бүгінгі ТМД елдерінде тоқсаныншы жылдары сөз бола бастады. Әлемдегі рухани-мәдени құбылыстардың қазақ әдебиетіне де өзіндік ықпалы болды. Дүниежүзілік әдеби-мәдени үдерістегі модернизмді постмодернизммен ұштастыра қарастыру қазақ әдебиеттану ғылымында да көрініс берді. Бақытжан Майтановтың «Қазіргі қазақ прозасындағы модернистік және постмодернистік ағымдар», «Қазіргі қазақ поэзиясы және постмодернизм», А.Ісімақованың «Бүгінгі постмодернизм», «Бүгінгі дүниежүзілік әдебиеттану ғылымының мәселелері», Ж.Жарылғаповтың «Постмодернизм қандай құбылыс», Г.Елеукуенованың «К вопросу о постмодернизме в казахской литературе 1950-1980-х годов XX века», Әуезхан Қодардың «Постмодернизм жөнінде бірер сөз», Ж.Шәкеннің «Жаңашыл жастарға жаңа ағым жайында айтар сөз», Сәруар Қасымның «Қазақ поэзиясындағы постмодернистік көріністер», Әбіл-Серік Әліәкбардың «Постмодернизм қазақ әдебиетінде (Д.Рамазан шығармашылығына қатысты тұстарынан үзінді)» т.б. мақалалардан постмодернизмнің мәселелерін сан қырынан қазақ әдебиеттану ғылымы да зерттей бастады.

Қазақ әдебиетінде постмодернизм бар ма? – деген сауалға әртүрлі жауаптар беріліп жүр. Ол пікірлерде бірізділік байқалмайды. Бұл мәселені ауқымды түрде әрі тереңдей қарастыру болашақ еншісі деп білеміз. Жалпы, постмодернизм 1970-80 жылдары негізінен Батыс елдерінің мәдени-рухани өміріне қатысты айтылатын. Постмодернизмнің кешегі кеңестік елдер әдебиетіне байланысты сөз бола бастауы 1990 жылдардың еншісіне тиеді. Бірақ постмодернизмнің тұжырымдамасы толық аяқталып, анықтамасы қалыптасып біткен деуге негіздер әлі жоқ. Бұл ұғымға ой жүгіртпес бұрын алдымен «постмодерн» ұғымына тоқталып өту керек. XX ғасыр аяғында жиі қолданысқа енгізіле бастаған постмодерн «модерннен» кейінгі, «қазіргі» деген мағынаны білдіретіні түсінікті. Ендеше «жаңадан» («модерннен») «кейінгі жаңаны» қалай түсіну керек? Қалай ажырату керек? «Ресейдегі постмодерн» деп аталатын еңбектің авторы М.Эпштейн: «Постмодерн түсінігі – дәстүрлі түрде ежелгі, ортағасыр, Жаңа деп үлкен үш дәуірге бөлінетін бүкіләлемдік тарихты жіктеудің кілті. Мұндай классификация қанша жерден шартты болса да, бүкіләлемдік тарихты құзар биіктен көруге, нақты кезеңдердің өзара байланысын байқауға мүмкіндік береді... Постмодерн өзінің жалпы мағынасында – батыстық адамзат тарихындағы Жаңа уақыттан кейін келетін

төртінші ірі дәуір» [27,7]. Ғалымның айтуынша, постмодернизм – постмодерн дәуірінің алғашқы кезеңі. Ежелгі, орта ғасыр, Жаңа уақыт (модерн), постмодерн – дәуірлер, ал ренессанс, реформация, барокко, классицизм, романтизм, реализм, модернизм, постмодернизм – кезеңдер. «Ең қиыны – біз постмодерндік кезеңнің басында, алғашқы сатысында өмір сүріп отырғандықтан, постмодернизмнің ең жалпы деген қырларын ғана білеміз, оның болашақтағы тарихи мүмкіндіктері бимағлұм болып отыр», – деп жазады ол [27,8]. Постмодернді модернизмнің ұстанымдарын жаңартқан қазіргі мәдени дәуір деп қарау біршама тұрақтанып қалды. О.Б.Вайнштейн «постмодерн» дегенде «өркениеттің соңғы онжылдықтағы жалпы жағдайы, мәдени құбылыстар мен философиялық тенденциялардың бүкіл жиынтығы» түсінілуі тиіс екенін айтады [68,31]. Әдебиет пен өнердегі белгілі бір тенденциялардың табиғатын анықтауда қолданатын, «постмодерн» ұғымы негізінде пайда болған «постмодернизмнің» идеялық-эстетикалық негіздері туралы алуан түрлі көзқарастарға байланысты кейінгі 10-15 жыл ішінде көптеген іргелі энциклопедиялық және анықтамалық еңбектер жарық көрді [69]. Сол тәрізді постмодернизм теориясына қатысты ұсынылған концепцияларды жүйелеп шыққан И.С.Скоропанова: «Аталмыш ұғым мына жағдайларға байланысты қолданылады: 1) мәдениет дамуының жаңа кезеңіне; 2) постклассикалық емес (постнеклассический) ғылыми ойлау стиліне; 3) қазіргі өнерге тән жаңа көркемдік стильдерге; 4) жаңа көркемдік бағыттарға (сәулет өнеріндегі, сурет өнеріндегі, әдебиеттегі т.б.); 5) ХХ ғасырдың екінші жартысында қалыптасқан көркемдік-эстетикалық жүйелерге; 6) ол құбылыстарға деген теориялық рефлексияларға (философиядағы, эстетикадағы)», – дейді [70,9]. Зерттеуші постмодернизмнің өзіне дейінгі бүкіл классикалық және архаикалық дәстүрлермен байланыс орната отырып, өнердегі бір-бірімен ымыраға келмейтін әр түрлі стильдер мен бағыттарды араластырып жібере алғанына назар аударып келеді. Постмодернизм «мәдениетте не бар, соның бәрін иемдене алады» [70,63]. И.С.Скоропанова постструктурализм мен деконструктивизмнің теориясы мен практикасына сүйенуден пайда болған постмодернизмнің бірнеше типтерін анықтайды. Олар: нарративті постмодернизм, лирикалық постмодернизм, лирикалық-постфилософиялық, шизоаналитикалық постмодернизм, меланхолиялық постмодернизм, экологиялық постмодернизм, феминистік постмодернизм [70,351-353]. Бұлар – қалыпты көркемдік танымға түбегейлі өзгерістер әкелген постмодерн дәуірінің жемістері. Постмодернизм тәрізді жаңа парадигмалы әдебиеттің алдыңғы кезеңдер әдебиетінен айырмашылықтарын анықтау үдерісінде бірнеше жаңа ұғымдар келді. Мәселен, М.Эпштейн 1980 жылдар поэзиясын әлденеше түрге (ағымдарға) жіктейді. Олар: концептуализм, постконцептуализм, нольдік стиль немесе «ұлы жеңіліс», неопрIMITив, ирониялық, шарждық-гротескілік поэзия, метареализм, континуализм, презентализм, полистилистика, лирикалық мұрағат немесе жоғалып бара жатқан «мен» поэзиясы [27,138-141].

Профессор Б.Майтанов модернизм мен постмодернизмді бір-бірімен сабақтастыра зерделей отырып, аталған ағымдардың алғашқы белгілерін ХХ ғасырдың алғашқы ширегінен бастайтыны белгілі. «С.Ерубаев пен

С.Сейфуллин туындыларындағы интертекст, реминисценция, авторлық тұлғаның еркіндігі көзге ұрса, 1960-1970 жылдардағы қазақ прозасында Т.Әлімқұлов, А.Нұрманов, Ә.Тарази, С.Мұратбеков, Ж.Молдағалиев, Ә.Кекілбаев, М.Мағауин, Т.Әбдіков, Р.Сейсенбаев, Т.Нұрмағанбетов, Д.Досжанов т.б. туындыларында қалыптағы жағымды, жағымсыз тұлғалардың орнына жан дүниесі мен сыртқы ортаның алшақтығына байланысты дәстүрлі этномәдени талаптар үшін оғаш қылықты «өзгеше» кейіпкерлердің пайда болуы, сайқымазақ (пародия) элементтерінің кездесуі, шартты түрдегі түсініксіздік, «қара» юмор нышандары модернизммен бірге постмодернистік дүниесезіну модустары дүниеге келгенін аңғартты», – дейді ол [43,9]. Ғалым қазақ прозасындағы постмодернизмнің тұрақты орын теуіп ағымдық мән иелене бастауын ХХ ғасыр соңы және ХХІ ғасыр басында туған шығармалармен тығыз байланыстырады. Атап айтқанда, Р.Мұқанова, А.Жақсылықов, А.Алтай, Д.Амантай, А.Ихсанов сынды жазушылардың шығармаларында жаңа поэтикалық өлшемдер анықталады. Ал Г.Елеукевананың негіздеуінше, постмодернизмге телінетін жаңа тенденциялардың элементтері Ғ.Мүсіреповтің «Этнографиялық әңгімесінде» айқынырақ көрінді де, кейін жалғасын таппай, біраз уақытқа үзіліп қалды. «Алайда, – деп жазады ол, – бұл уақыттағы әдеби үдеріс бірқалыпты және бірыңғайда жүрген жоқ. Бұл жерде екі кезең анық түрде окшауланады, бірі – 1950 жылдардың ортасынан 1980 жылдардың ортасына дейінгі кезең, мұнда белгілі бір тенденциялар үстемдік етті, екіншісі – постмодернистік деп аталатын тенденциялар алдыңғы қатарға шыққан 1980 жылдардың ортасынан 1980 жылдардың аяғына дейінгі кезең» [71,196]. А.Ишанова болса постмодернистік ойын поэтикасының қазақ әдебиетіне қатыстылығын анықтауға іргелі зерттеу жүргізді [54].

Көрнекті ғалым Бақытжан Майтанов «Қазіргі қазақ прозасындағы модернистік және постмодернистік ағымдар» атты мақаласында постмодернизм тек «батыстық» қана емес, кешегі кеңестік дәуір әдебиетіне де тән құбылыс екенін Д.Затонскийдің ойымен негіздейді. Философ П.Гречконың модернизм мен постмодернизмнің аражігін ашып көрсеткен: «Модернистер дәрекі, алабажак, тұрақсыз шындықтың жан-жағынан жоғары шындық, жоғары өмір, сабақтас әлем, іргелі тұтастық, өзгеше ой, тым ауқымды идея іздестірді. Өмір олар үшін көріксіз де, тазалық пен әсемдік өнерде ғана сақталмақ.

Постмодернизм мұндай кемшіліктерден ада, олар, біріншіден, осы сәттегі, тысқары дүниедегі, күнделікті тіршіліктегі бар нәрсеге назар аударады. Олар үшін мұражайдағы сурет пен жырtpалы күнтізбедегі соның көшірмесі бірдей » – деген сөзін мысалға келтіре отырып өз ойын: «...модернизм көз алдында тұрған шындықты місе тұтпаса, постмодернизм өмірдегі құндылықтарды үлкен, кіші деп бөлмейді кез келген зат, құбылысты дүние санауға бейім. Ол техногенді, постиндустриалды қоғам негізінде бей-берекет тіршіліктен безер болудың орнына бәріне көнген, бекінген, қасіретін ішіне түйген қалыпта, ешнәрсеге қатты алаңсыз, жүйкесін сауытпен қоршап күн кешуді жөн санайды. Тығырықтан шығар жолды іздеудің қажеті жоқ. Егер адамзат өркениеттің жарқабағында тұрса, оған амал іздеу мүмкін емес. Әркім өзінде бар әлем,

үлесіне тиген тағдыр мен сағат, сәттің тұтқынында сол күйіне жасымай, зар төкпей тыныстауы қажет» деп тұжырымдайды [43,8]. Яғни, ғалымның айтуынша постмодернизмде өмірдегі сан-түрлі қиындықтарға мойынсынып, оған әбден көндігу ең негізгі қағида болып табылады.

Жалпы, батыс пен орыс әдебиеті өнерінен бізге ауысқан постмодернистік тенденцияларға ресейдегі ғалымдар секілді қазақ зиялы қауымының да көзқарастары әрқилы болып келеді. Мәселен, Таласбек Әсемқұлов постмодернизмді әдеби ағым деп атамайды да тіпті қабылдамайды да (бірнеше жыл бұрынғы пікірі): «Постмодернизм интеллектуалдық ойының бір түрі ғана және кейбір Батыс ғалымдарының жаңсақ түсіндіруіндегідей постмодернизм бүгінгі заманның құбылысы емес. Ол – мәңгі құбылыс. Түрлі формада ол мәңгі жасап келе жатыр», – десе, белгілі мәдениеттанушы Әуезхан Қодар: «Қазіргі жаһандану заманында барлық ықпалдардан ада жергілікті мәдениет беймүмкін. Әмбебап нарықтық, бүкіл өркениеттік байланыстар қалай дамыса, мәдениеттердің араласып, бір-біріне кірігуі де сонша дамыған. Жалпы, біздің дәуіріміз шектен тыс ақпараттануымен әйгілі. Міне, постмодернизм дегеніміз осы шектен тыс ақпараттанған адамзаттың мәдениеті. Қазіргі кезде постмодернизм мәдениетін мойындамауға болмайды дей отырып, постмодернизм дегеніміз не, ол біздің ұлттық мәдениетімізге қандай пайда әкеледі? деген сауалдарға постмодернизм ұлттық мәдениетке өте пайдалы нәрсе. Өйткені, қазіргі адамзат мәдениетіндегі аса өзекті бұл ағым орталықты, өзін бәрінен де биікпін деп санайтын абсолютті мойындамайды», – деп жауап береді [72,239]. Ғалым Сейіт Қасқабасов «Постмодернизм – өндірісі қатты дамыған постиндустриялы елдерде кең таралған. Өйткені, олар бұрынғы классикалық әдебиеттен қол үзіп кеткен. Біз болсақ, классикалық әдебиеттен қол үзгеміз жоқ. Одан қол үзе алмайтын себебіміз, бізде әлі постиндустриялық қоғам құрылған жоқ. Ол үшін өндіріс өте мықты дамып, капитализмнің ең биік шыңына жетіп, бүкіл өмірдің бәрі индустриялануы керек. Сосын бүкіл қалалық өмір мен далалық өмір араласып, құжынап жатуы тиіс. Бірақ біз оған жеткен жоқпыз. Сондықтан постиндустриялық қоғам болмай тұрып, постиндустриялық қоғамның өмірін суреттей алмаймыз» деп, қазақ қоғамында әлі де таза постмодернистік шығармалар дүниеге келмеді – дейді [73,4]. Дегенмен ақын-жазушыларымыз тарапынан алғашқы сатыларының игеріліп жатқанын жоққа шығара алмаймыз. Ал, филология ғылымдарының докторы, профессор Дандай Ысқақұлы өз ойын: «...әрбір халық өзінің тілін, дінін күшейту арқылы тамырын тарихтың тереңіне жіберу арқылы ұлттық болмысын сақтауға алдымен қам жасайды. Ұлт өміріндегі осы бір аса маңызды мәселенің дұрыс шешілуіне ғаламдасу концепциясы мүлдем қарсы. Ол «жаппай мәдениет» дегенді ұсыну арқылы ұлттық атаулының тамырына балта шапқысы келеді. Әдебиет – сөз өнері. Өнердің ұлттық сипаты анық. Жаһандану әдебиеттің басты қасиеті ұлттық сипатын жоққа шығару, жою арқылы ұлттық әдебиет атаулыны тарихтың тастандысына айналдырмақ. Мұның өзі кім-кімді болса да ойландырмай қоймайды. Сондағы Батыстың бізге ұсынып отырғаны қандай әдебиет дейсіз ғой? Ол – постмодернизм» – дей келе, осы мақаласында постмодернизмге деген қазақ зерттеушілерінің көзқарастарын салыстыра

отырып, дәстүршіл қаламгерлердің осы ағымға деген қарсы ойлары мен кейінгі буын жазушылардың осының (постмодернизм) төңірегінде мейлінше көп сөз қозғап, жаңалыққа жаны құштар жастарымыз модаға айналдырып алғанын да ашып айтып өзінің қарсылығын білдіреді [74,2-3]. Әдебиет зерттеушісі, көркем шығарманың көкжиегін кемел білімімен шалатын Бақытжан Майтанов 2009 жылы «Қазақ әдебиеті» газетінде жарияланған «Басты назар бүгінгі әдебиетте» атты екеудің әңгімесінде «Постмодернизм – соншалық жат, өзгеше құбылыс емес. Біз тек дабырайтып айтамыз. Бадырайып тыңдаймыз. Мәселен, М.Мағауинде әлемдік постмодернизмнің негізгі стильдік белгілері бар екені ертеде айтылса, таңқалар едік. Ал, расында, солай деп ұғынуға бейіммін. Р.Тоқтаровта модернистерде қатты дамыған «сана ағымы», постмодернистік тәсілдер ұтымды қолданылады. Беріде Р.Мұқанова, Д.Амантай, А.Кемелбаева, А.Алтай, А.Жақсылықов, А.Ықсан тәрізді қаламгерлердің дүниетанымы, қолтаңбасында мұндай өрнек неғұрлым табиғи сипат алып барады. Постмодернистік көзқарас бір жерде ерте, бір жерде кейін пайда болады. Ол – соншалық жетістік те емес, кінәлауға да келмейді. Әдеби және өмірдегі заңдылық. Мәселе – жалпы шығарма рухын дұрыс, сауатты саралап беруде. Тегі, біз, әдебиет, өнер, гуманитария адамдары – Рух планетасының өкілдеріміз. Р.Нұрғали ағамыздың «Сөз билейді халықты» деп сұхбат беруінде үлкен мән бар. Әдебиет өзгелер қаласа да, қаламаса да өмір сүреді. Өйткені, дүниенің адамдар үшін ең айқын таңбалық белгісі – Сөз» - деп терең көзқараста тың ойларды көтеруі біраз даулы мәселелердің алдын орайтыны белгілі [75,12].

Әуезхан Қодар постмодернистік философия, ең алдымен, классикалық философияға қарсылықта қалыптасты дейді. Ал, мұндай философияның алғашқы негізін қалаған экзистенциализм деп ойлап, әлемдегі атақты философтар Сартрдың «существование предшествует сущности», яғни тірлік ету дегеніміз мәнді болу емес, бар болу, сондай-ақ Декарттың «Менің ойланғаным – менің өмір сүргенім» деген пікірлерін келтіріп, «экзистенциалистер ойлау үшін алдымен бар болуым керек» деген концепциясын алға тартып, ой мен болмыстың екі басқа екенін, адамның мәңгі мән емес, өлу үшін туылатынын ашып береді. Содан соң Хайдеггердің «Человеческое бытие – это бытие к смерти» – қазақша айтқанда, адам болмысы – өлімге адымдау тұжырымдамасын келтіре, ой мен тірлік бөлінгесін, олардың әрбіреуі өз құбылыстарын туғызатынын. Тірлік өмір сүру құралдарын туғызса, ой кітап, өнер, түрлі мәтіндерді туғызады. Ал, постмодернизм дегеніміз – осы таза мәтіндік-таңбалық өнер туындыларымен айналысатын ой машығы. Осылайша өсе келе ол енді экзистенциализмнің өзіне де қарсы шығады, – дей отырып, өз тұжырымын постмодернизм – классикаға да, классика емес нәрсеге де өзін қарсы қоятын «қазіргіден кейінгі» құбылыс деп түйіндейді [72,240]. Ғалым модернизм мен постмодернизмнің де қатынасын назардан тыс қалдырмайды. «Модерн» дегеніміз – қазіргілік, ал постмодернизм өзін «қазіргіден кейінгі» деп атаса, ол өзін модернге қарсы қойғаны емес пе? деген сұраққа «постмодернизм оппозицияда болуды сүймейді. Ол, тіпті, оппозиция табиғатының өзін құбылыс ретінде ұнатпайды. Өйткені оппозиция дегеніміз – екі шепке бөліну деген сөз (бинарлық оппозиция)», – деп жауап береді.

Кейбіреулер үшін (А.Гидценс, Х.Летен, С.Сулеймен) постмодернизм модернизмнің ұстанымдарын тереңдету болса, тағы біреулер үшін (Хабермас) ол – модернизмнің жүзеге аспаған интенцияларынан бас тарту, кейбіреулер үшін (Р.Кунофф, Г.Кюннг, А.Хорнунг, Г.Хоффман және өзгелер) постмодернизм модернизмге қарсы нәрсе болса, өзге біреулер үшін (А.Б.Зелигмен) ол модернизмнің өзгеше өңделген жаңа деңгейі, кейбіреулер мәдени парадигмалардың табанды өзгеруінің бәрін постмодернизмге жатқызады деп модернизм мен постмодернизм зерттеушілерінің ой қорытындыларына салыстырмалы түрде қарайды. Ендігі кезекте мәдениеттанушы ағамыз Абайдың «Ескендір» поэмасын алып, қазақ ақынының шығыстық назира дәстүрін бұзғандығын, Абай бұл дәстүрдің жазу шартын мүлде өзгертіп бүкіл Шығыс табынған Александр Македонскийді жағымсыз персонаж қылып көрсетуін қазақ мәдениетіндегі постмодернизм көрінісі ретінде қабылдауға болады деген пікірімен әрине келісу қиын. Себебі, біріншіден, постмодернизмді әлемдік деңгейдегі философтар, әдебиетшілер ХХ ғасырдың екінші жартысында пайда болған ұғым десе, екіншіден, Абайдың ұлт әдебиетіне енгізген жаңалықтарын постмодернизм емес модернизм дегеніміз шындыққа жанасатын сияқты.

Постмодернизмде мәтін рөлі жоғары екенін алдыңғы тарауда сөз еткен болатынбыз. Қазақ әдебиетіндегі постмодернистік мәтін жайлы Әуезхан Қодар: «Постмодернизмдегі интертекст, гипертекст туралы мәтін автордан биік, оның болмысынан автордың ойына кірмеген мән-мағына табуға еріктіміз» – десе, профессор Бақытжан Майтанов та мәтін жайында сөз қозғап, «интермәтін (интертекст), гипермәтін (гипертекст), мәтіннің астарлы ойы (подтекст)» деген ұғымдарды атайды.

«Введение в литературоведение» деген негізгі ұғымдар мен терминдердің анықтамалығында: «интертекст – анонимді формулалардың жалпы кеңістігі, автоматты және тырнақшасыз берілген дәйексөз, интермәтінділік (интертекстуальность) – дәйексөз бен реминисценцияға қарағанда ұғымы кең, сонымен қатар өзгеде әдебиеттің қайнарларымен мәтіннің ұқсас болып келуі, яғни постмодернист (жазушы) бейнелеп отырған жабық дәйексөз болуы мүмкін» деп берілген [76,458]. Ал, постмодернист аталып жүрген Аслан Жақсылықовтың («Сны океанных») айтуынша: «Интертекст – өзге тілдердің лексикасынан жиналған ортақ лексика, бір шығармадағы сюжеттің, екінші бір басқа шығармада болуы, ал гипертекст дегеніміз – бір сөйлемнің бірнеше не болмаса бір бетті алуы, яғни күрделі лексика», – дейді. Ал, мәтіннің астарлы ойы (подтекст) дегеніміз – шығарманың екінші қалтарысындағы құпия мағынасы. Осы жерде интермәтін (интертекст) терминінің тарихына қысқаша тоқталуды жөн санаймыз. Бұл терминді 1967 жылы постструктурализм теоретигі Ю.Кристева енгізген. Бүгінгі таңда аталмыш термин постмодернистік әдебиетті талдау үшін қолданылатын басты терминдердің біріне айналып отыр. Термин авторы М.Бахтиннің 1924 жылғы «Проблема содержания, материала и формы в художественном творчестве» еңбегін талдау барысында туғанын жасырмайды. Ю.Кристева М.Бахтиннің «диалогынан» тек әдебиет саласымен шектелетін мәтіндер диалогын бөліп алып интермәтінділік (интертекстуалды) деп атайды. Ғалымдардың соңғы кездегі пайымдаулары бойынша «интертекст»

кең мағынада әдебиетте және тар мағынада лингвистикада қолданылып жүр. Белгілі тілші ғалым А.С.Адилова өз еңбегінде интертекстуалдық мәселесіне кеңінен тоқталып, осы терминді енгізген ғалымның (Юлия Кристева) ой-пікірін қысқаша көрсетеді.

1. Интертекстуалдылық әр шығармадан, текстен алынған цитаталардың жиынтығы емес, алайда ол түрлі цитаталы сөздердің тоғысу кеңістігі. Ал цитаталы сөз дегеніміз – «басқа шығармалардан алынған нақты деректер, абзацтар немесе пассаждар емес, бірақ мүмкіндігінше барлық дискурстар, өйткені мәдениет солардан құралады және кез келген автор өз еркінен тыс сол атмосфераға тәуелді болады.

2. Интертекстердің тууы оқу – жазуға байланысты.

3. Интертекстік құрылым басқа бір құрылымға қатысты пайда болады [77,14].

Сондай-ақ ғалым А.С.Адилова интертексттің түрлі қырларын қарастыра отырып, қаламгер интертексті өз шығармасына кіргізгенде түрлі мақсатта көздейтінін айта келе, шартты түрде төмендегідей алтыға бөледі:

1) өзі эталон мәтін деп санаған көркем шығармамен ассоциация тудыру (бұл жағдайда претекстің жекелеген фрагменті арқылы өз туындысының семантикасын толықтыру, дамыту, байыту);

2) бағалау (өз кейіпкерін немесе персонажын интертекспен бағалау, ол бағалау ашық эмпатикадан айқын контрастка дейін түрліше болуы ықтимал);

3) этикеттік (қаламгердің претекст авторына немесе претекске қарым-қатынасы – эмпатикалық, бейтарап немесе ашық сыни көзқарасы);

4) айшықтау (өзінің немесе кейіпкерінің, персонажының ойын сабақтау, дәлелдеу, қорытындылау, толықтыру, жалғастыру);

5) тілдік-мәдени күзіретін таныту;

6) оқырманның мәтінді автор интенциясына сай интерпретациялауына бағыт беру [77,30-31].

Интермәтін (интертекст) сөзін Юлия Кристева айтқаны белгілі болғанымен, оның осы терминнің (интермәтін) басқаша қолданылуынан бас тартқаны айтылмайды. Себебі, термин өз нысанасынан айырылып, өзге мағынаға ойысып кеткен.

Постмодернизмді зерттеп жүрген орыстың әдебиетші ғалымы И.Ильин еңбегінде «Фоккеманың пікірінше, постмодернистік мәтінде мынадай сөздер көп қолданылады: «Зеркало (айна), лабиринт, карта, путешествие», – деп постмодернистік мәтіннің ерекшелігі ретінде атап өтеді [42,143]

Постмодернизмнің тағы да бір өзіне тән қасиеттерінің бірі – бұл аллюзия, реминисценция, сана ағымы (поток сознания), полифония, пародия, перифраз, цитата және цитация терминдері. Жоғарыда аталған анықтамалықта реминисценция – (латын тілінен аударғанда *reminiscentia* – еске алу (воспоминание) – біреудің шығармасын оқығанда өзге біреудің шығармасы дыбысындағы, сөздеріндегі ұқсастықты байқау. Аллюзия дегеніміз – (латын тілінен аударғанда *alludio* – қалжың, шутка, нұсқау (намек) дегенді білдіреді) – тарихи жағдайларға нұсқау, оқырманға болжам мен белгілі тұрмыстық әдеби дәлел (факт) болса, сана ағымы (поток сознания) деп – жаңалық пен

жағдайлардың үзіліссіз дамуы, әсерлердің, еске алулардың, ішкі ой-толғаныстардың тізбектеліп бірінің артынан бірінің келуі. Полифония дегеніміз – монологтың диалогқа, кейіпкерлердің көп дауыстылыққа ұласуы деп берілген [76,459].

Ал ғалым А.С.Адилова аллюзия және риминиценция терминдеріне көптеген зерттеушілердің берген анықтамаларын салыстыра отырып, өзінің пайымын: «Аллюзия және риминиценция терминдерінің жігін ажырату қиын, дегенмен реминисценция басқа бір әдеби шығарманы еске түсірсе, аллюзия, негізінен, көпшілікке таныс әлеуметтік-мәдени фактімен орай сол көркем шығарма семантикасына қосымша хабар, мағына қосатын элемент. Реминисценция басқа бір мәтінге цитация қағидатымен дәл, еш өзгеріссіз немесе трансформацияланып енгізілсе, аллюзия – мәтінде еркін түрде вербалданатын экстралингвистикалық фактор. Аталған екі интертекст прозалық та, поэзиялық та шығармаларда кездесе береді, қосымша мағына үстейді» деп тұжырымдайды [77,52].

Постмодернизмнің тағы бір белгісі түрлі мәтіндерден алынған әр деңгейдегі үзінділерді қолдану болып табылады. Бұл (постмодернизм) әдебиетте басқа мәтіндерден алынған үзінділердің ашық немесе жасырын түрде келуі цитатаның басты белгілеріне ұқсас келетіндіктен өзімен бірге әлемдік әдебиеттану мен тіл білімі ғылымдарында цитация, цитирование, цитатная речь терминдерін қоса қолданысқа енгізді. Тілші ғалым А.С.Адилова өз еңбегінде цитата мәселесінде назарынан тыс қалдырмай, оған берген анықтамаларды салыстырып, оның негізгі мынадай дефиницияларын көрсетті:

- 1) қандай да бір мәтіннен алынған үзінді немесе басқа біреудің сөзі;
- 2) оның сөзбе-сөз дәлдігі;
- 3) түпнұсқаға сілтеме [77,35].

Жалпы, цитатаны белгілі бір мәтіннен алынған үзіндінің дәл, еш өзгеріссіз сол қалпында берілуі тиіс деп түсінгеніміз жөн, ал оның жеке қырларын нақтылап зерттеу көлемді еңбектердің еншісінде.

Постмодернизмді кең ауқымдағы мәдени ағым дей отырып, әдебиет мәселелерін талқылауға үлес қосып жүрген зерттеуші Г.Елеуенова қазақ әдебиетінде 1950 жылдан бастап постмодернистік деп аталатын ұғым пайда болғандығын айтады. Зерттеушінің «Қазақ әдебиеті тарихының өзекті мәселелері» (1993) жинағында «К вопросу о постмодернизме в казахской литературе 1950-1980-х годов XX века» атты мақаласы жарияланған болатын. Г.Елеуенова осы зерттеуінде 1950-1980 жылдардағы қазақ әдебиетіндегі жаңа тенденцияның пайда болуын Ғ.Мүсіреповтің (1959) «Этнографиялық әңгіме» деген шығармасының жарыққа шығуымен байланыстырады. Шығармадағы кейіпкер әлеуметтік тұлға, батыл күресуші де емес, өзінің есімі де аталмайтын, қоршаған адамдары сыйлайтын – Атеке. Яғни үйін, ауыл аймағын асыраушы, қарапайым қазақтың шалы. Социалистік реализмде кездесетін мемлекет, ұжым үшін еңбек етіп, жан-жағына үлгі боларлық идеал кейіпкер де емес. Өз беделі мен тамырынан ажырап жоғалып бара жатқан төре жұрнағының қарапайым тіршілігін суреттейтін Ғ.Мүсіреповтың «Этнографиялық әңгімесін» әдебиетші ғалым постмодернистік сипаттарға ие алғашқы шығарма деп санайды [78,195-

201]. Пікір айтушының бұл ой-тұжырымын дұрыс деп айта алмаймыз. Өйткені, қаламгер Ғабит Мүсіреповтің бұл шығармасы дәстүрлі реалистік туынды деген ойдамыз. Сонымен қатар, Атекемнің образы ақиқат болмыста кездесетін нақты образ деп айтуымызға болады. Бұл шығармада постмодернизмнің пародия, кара юмор элементтері кездескенімен де постмодернистік әңгіме деп айтуымызға болмайды.

Ал «Постмодернизм қандай құбылыс» атты мақалада «постмодернист кім?», «қазақ әдебиетінде постмодернизм бар ма?» деген сұрақтарды ашық қойып, осының төңірегінде салмақты теориялық толғамдар мен өткір пікірталастар болғанын қалайтынымызды айтып өттік. Сондай-ақ осы мақалада постмодернизм құбылысының ерекшеліктерін көрсете келе, «қазақ прозасындағы модернистік эстетиканы постмодернистік танымға әкеп жалғаған екі жазушының орны бөлек саралаған едік. Олар – Асқар Сүлейменов пен Төлен Әбдіков» [79,159-161].

Қазақ әдебиетіндегі постмодернизм жазушыларымыз бен ақындарымыз тарапынан өзінің жаңашылдық сипатын жоғалта бастады. Ал әдебиетті зерттеушілер постмодернизм теориясының төл әдебиетіміздегі мүмкіндігін зерделеу үстінде.

Қазіргі қазақ әдебиетіндегі постмодернизмнің алатын орынын, оның өзінің алдындағы әдеби дәстүрмен байланысын анықтап, ең алдымен, табиғатының мәнін, эстетикалық құндылықтарының, жаңашылдық деңгейін айқындаудың, типологиялық аясын анықтап алудың қажеттілігі өзекті мәселе болып отыр. Ал, бұған көбіне аға буын өкілдерінің тарапынан постмодернизм туралы әңгіменің бір жақты ғана қаралып келуі кедергі келтіруде деп есептейміз.

Постмодерннің көркемдік парадигмаларын, қасиеттері мен басты сипаттарын батыс зерттеушілері Ихаб Хассан, Жан Бодрийяр, Жак Деррида, Жиль Делез, ТМД зерттеушілері М.Эпштейн, Н.Лейдерман, М.Липовецкий, М.Золотоносов, С.Чупринин, В.Курицын, А.Якимович т.б. қарастырды және қарастырып жүр. Олардың зерттеулері бойынша постмодернизм түрлі деңгейлер бойынша белгілі бір типологиялық сипаттамаға ие болып келеді. Атап айтар болсық, мейлінше түсініктілері мазмұн деңгейінде: екіұштылық, түсініксіздік, емеуірін марапасы (культ), «ой шытырмандығы» (лабиринт смыслов), «ой жарқылы» (мерцание смыслов) жағдайлары; аксиология деңгейінде: деканонизация, дәстүрлі құндылық орталықтарымен (адам мәдениетіндегі сакралдылық, эгос, Логос, авторлық приоритетпен) күрес, мейрімділік-зұлымдық, махаббат, жек көру, күлкі-қорқыныш, әдемілік-ұсқынсыздық, өмір-өлім оппозицияларының бұзылуы мен олардың күйреуі болып анықталып отыр.

Постмодернизмнің өзгешелігі өзіне дейінгі дәуірлердегі супер ақыл-ой формасына сенбейді. О.Ванштейн бұл турасында әдеттегі Құдай, Табиғат, Жан, Мән сияқты әдеттегі мифтемелер ендігі жерде қолданыстан қалып, бұрынғы белгісіздік, тылсымдық алаңының орнын әр адамның ішкі дүниесі басып, қаламгер үшін ендігі жерде: а) эстетикалық: әдемі-ұсқынсыз, идеалды-бейидеалды, айшықтылық-бейайшықтылық; ә) гносеологиялық: ұғынықты-ұғынықсыз, түпнұсқалылық-көшірмелік, бір мәнді-әр мәнді, орындылық-

орынсыздық, қонымды-қонымсыз; б) моралдық-этикалық: имандылық-имансыздық, жақсы-жаман, қалыпты-оғаш, сакралданған-деструктивтенген; в) эмоциялық-бағалаушы: қызықты-қызықсыз, ұнамды-ұнамсыз, қабылдаймын-қабылдамаймындар түбегейлі өз мәнін жоғалтады. Құндылықтардың орнын ендігі кезекте жаңаша сипаттар басады [30].

Қазіргі әдебиетті бұрынғы кеңестік сыңаржақты үрдіспен тақырыбына қарай жүйелеу тар шеңбер екендігін, көркемсөз өнерін белгілі бір қасаң тақырып қазығына байлаудың бұрыстығын уақыт өзі дәлелдеп отыр. Ендеше тұтас бір дәуір әдебиетінің даму тенденцияларын айқындайтын тақырыптың өзектілігінен де бұрын оның көркемдік сапасы болмақ. Ал көркемдіктің өлшемі – кейіпкер мінезінің даралығы мен шынайылық сипаты, адам жанының диалектикасын ашуда екендігі анық. Жалпы, постмодернизмде бірыңғай стиль бар деп айта алмаймыз. Сондықтан постмодернистік стиль болмайды. Қысқа да нұсқалық, қарабайыр емес, қарапайым суреттеу, оқырманды бірден оқиғаға тарту арқылы қызығушылығын арттыру бұл ағымның ең басты ерекшеліктерінің бірі дер едік. Осы жерде постмодернистік әдебиеттегі баса назар аударатын мәселелердің бірі сюжет пен композиция келіп шығады. Сюжетті ХХ ғасырдың басынан бастап әдебиеттанушы ғалымдар зерттей бастады. Зерттеу барысында қарама-қайшылықтар туғызған пікірлер де көптеп кездеседі. Біз бұлардың бәріне тоқталмаймыз. Тек постмодернистік әдебиетте сюжет пен композиция бар ма, бар болса дәстүрлі әдебиеттен несімен ерекшеленеді деген тұрғадан сөз етпекпіз. Қазақ әдебиетіндегі сюжет жайлы әдебиет теоретиктері А.Байтұрсыновтан бастап көптеген ғалымдарымыз (Қ.Жұмалиев, З.Қабдолов, Р.Нұрғали, К.Ахметов т.б.) өз пікірлерін білдірген. Әдебиет сөз өнері, онда қатып қалған қағидалар жоқ. Әлемдік үдеріс болғандықтан ол үнемі өзгеру және даму үстінде болатыны да шындық. Олай болатын болса постмодернистік әдебиеттің сюжеті қалыптасқан қалыптан алшақ жатқаны айтпасақта түсінікті жайт. Жоғарыдағы ғалымдарымыздың ішіндегі академик Рымғали Нұрғали кейінгі әдебиеттану теориясында сюжет жайлы осы заманғы әдебиетке мейлінше жақын ой өрбітеді: «өмірдегі факт, хабар, дерек жазушы үшін шикі материал ғана, оқиға – фабуланың өзгерген, шығарма өзегінде талданған түрі – сюжет. Сюжетті тек оқиға желісі деп қарау ескірген концепция» [80,122]. Яғни әдебиеттанушы ғалым сюжетке жаңа талаптар қояды. Бұрынғыдай тар аймақты айналшықтамай, өрісімізді кеңейтіп, айтар ойымыз тұғырлық теңіздей терең болу керектігін тілге тиек етеді. Сюжет үшін басты нәрсе – характер, адам мінезіндегі даралық сипат, оның түрлі сезім иірімі, психологияның көзге шалынбайтын нәзік сәттері деп көрсетеді. Шынымен де, шығармада көрінетін адамдар қатынасы, психологиялық көріністері, жанды характерлер жүрекке ұялап, сезімді қозғап, ой туғызатын осы сюжет. Фабуланы сюжеттің қаңқасы, жалпы нобайы, схемасы деп қарастырады. Себебі бәрі жазушының биік мұраты, асыл идеалы, жағымды бейнелер мінезін жасаумен сабақтасып жатыр, деп түсіндіреді [80,122-182]. Сюжетте керек жағдайда сюжеттің беташары ретінде аңдату (пролог), соңында суреттемелер (эпилог) беріледі. Оқиға желісі, тартыс болған соң оның қандай да болсын басталуы, өрістеп, шиеленісіп, ширатын кезі, аяқталу болатыны

сөзсіз. Көркем шығармадағы қақтығыстар, жеке суреттер арқылы толысып, оқиға тізбеге логикалық тиянақтылық тауып, негізгі шиеленістердің түйіні шешіліп, бәрі-бәрі бір арнаға құйылып барып тынуы, сол арқылы шығарманың негізгі идеясы әсерлі толық ашылуы керек.

Ал постмодернистік шығарманың құрылымы да өте қызық. Себебі ол қалыптасқан қағидаларды бұзушы екенін әрбір сөзімізде дәлелдеп келеміз. Онда (постмодернистік шығармада) көбінесе бірінші шешімі беріледі. Көркем шығарманы оқып болған соң шешімін толықтай түсіну үшін оны қайтадан қызғушылықпен оқып шығасыз.

Белгілі ғалым Бақытжан Майтанов постмодернизмнің ұшқындары өткен ғасырдың жетпісінші-сексенінші жылдарындағы көркем шығармаларда көріне бастағанын айтады. «Тәкен Әлімқұловтың көбіне түсініксіз, өзін-өзі мысқылдап сөйлейтін, тіршілікке кекесінмен қарайтын оқшау тұлғалары, Әкім Таразидің, Роллан Сейсенбаевтың, Т.Әбдіковтің осы іспеттес қызық мінезді кейіпкерлері, Мұхтар Мағауиннің ирониялық баяндау тәсілі постмодернизм әдебиетіндегі «қара юмор» аталатын стильдік доминантамен ұқсас құбылыстар.

Кейіпкерлерінің өзіне-өзі немесе өзгеге қатысты кейде ызалы, кейде бейтарап әжуалай тіл қатуы М.Мағауиннің 1970 жылдардағы әңгіме, повесть, романдарында кездесетін», – дей отырып, ғалым ағамыз бірқатара қаламгерлердің шығармаларын постмодернистік тұрғыдан жалпы қарастырып өтеді [43,8].

Таяу жылдары Мұхтар Мағауиннің «Жармақ» романы дүниеге келді. Оқырмандардың көбісінің түсінбегені түрлі семинарлар мен жас ғалымдар конференцияларында айтылып жүрді. Осы жөнінде әдебиеттанушы С.Қасқабасов былай дейді: Мұхтар Мағауиннің «Жармақ» романын біреу түсініп, біреу түсінген жоқ. Бір кейіпкер екіге бөлініп кеткен. Біреуі – Мұрат, біреуі – Марат. Екеуі біріне бірі қарама-қайшы. Адамның ішінде екі адам бар ғой. Бірі, бір ой айтса, екіншісі, басқасын ұсынады. Кереғар ойлар. Міне, осыны ашып көрсете білу – өмір талабы. Оны дайындығы бар кісі жақсы түсінеді. Күнделікті өмірдің илеуінде жүрген қарапайым талғамды адам оны керек қылмайды» деген пікірін білдірсе [73,4], жазушы Герольд Бельгер «Мұрат пен Марат: екі жарты – бір бүтін» атты Мұхтар Мағауиннің «Жармақ» романы туралы бірер сөзінде жүйелілікпен, зиялы оқырмандық көзқараспен романның астарларын қиялап, дәлдікпен пайымдауға тырысады.

«Жалпы, әңгіме не туралы? Қысқаша қайырсақ, оқиға жеке тұлғаның екіге бөлінуі һәм осы құбылыстың қым-қуыт салдары төңірегінде өрбиді. Ыдыраған, дәлірек айтқанда, жағдайдың ыңғайына қарай (әрі автордың еркімен, әрине) қақ жарылған генетикалық айырықша оқшау тұлға кенеттен қоғамдық болмыс пен ұлттық сана-сезімнің түрлі қиыр-кеңістігіне тап болады. Сонау бір жастықтың арайлы шағында бұл тұлға құйылған құрыштай сом, бүтін болатын: бір жүрек, бір жан, бір интеллект, яки мұрат-мүдде, ынта-жігер, өткен өмір, табиғи қалып, білімге құштарлық, мінез-құлық махаббат, арман – бәрі бір тұтас еді» - деп бастап ондағы көтерілген адамзаттың рухына, романның «Жармақ» аталу себептеріне, кейіпкерлердің психологиялық жай-күйіне, қоғамның көрінісіне баса назар аудара отырып, «Таныс әріптесім жақтырмаған кейіппен пікір

білдірді: «Иә, оқыдым. Қызық. Бірақ бұл көркем проза емес қой». Мен тіксініп қалдым: «Сонда не?» «Жалаң публицистика», деп жауап қатты.

Онда не тұр? Мен білгенде: бұрынғы мен бүгінгінің әйгілі жазушылары жастары егде тартқанда ойдан шығарылған «көркем» дүние жазудан ұялып, одан гөрі «жалаңаш» шындыққа, ғақлия, философиялық әфсана, миниатюраларға ден қоятын.

Рас: «Жармақ» публицистикалық серпінді, ділгір мәселелерді қозғайды, тартысты. Мен мұндай сапаны артықшылық деп есептеймін. Мұндай сипат мені еліктіріп, қызықтыра түседі, ойлануға, кешегі өткенге мұқият үңілуге итермелейді, қайшылығы мол бүгінгі тірлік көңілге күмән ұялатып, болашақ туралы ойға жетелейді. Болмысқа ұлттық һәм жалпыадамзаттық тұрғыдан қарайсың. Бұл – роман-толғаныс, роман-эссе, роман-айтыс-тартыс.

Мен осылай қабылдадым.

Роман біздің нақты уақыттық кезеңімізге, қоғамымызға, біздің жеке сипаттағы проблемаларымызға кіндігімен байланған, онда color local басым. Бірақ ондағы көтерілген проблемалар тәуелсіз елдердің бәріне тән екені күмәнсіз. Қоғам дамуының дертті тұстарын алаң көңілмен әңгімелейді. Роман басқа тілдерге аударылса да жүрек қылын дөп басар еді деп ойлаймын. Өйткені ол тар ұлттық құбылыс аясына сыймайды.

Маған солай көрінді» - деп өзінің ашық та салмақты пікірін білдіреді [81,108].

Ірі қаламгерлер, сөз өнерінің майталманы М.Мағауиннің кейінгі жылдары жарық көрген әңгімелерінен постмодернизм ағымының элементтерін кездестіріп жатамыз. Сондай шығармаларының бірі – «Екеу» әңгімесі. Қаламгердің бұл шығармасында кейіпкерлердің аты (есімі) аталмайды. Оқиға бірден басталып кетеді. Дәстүрлі шығармалар сияқты басталу орны немесе алдымен кейіпкерлерінің жағдайымен таныстыру деген ниет авторда байқалмайды. Ішкі монологпен басталады. Яғни әйел кейіпкердің анығын білмейтін тұман ойы. «Бір көрген – біліс...» – депті қазақ. «... Екі көрген – таныс». Бір емес, екі емес... осы жеті жыл ішінде жетпіс рет... көріпті. Бәлкім, жүз. Алайда, білемін деп те, танымын деп те айта алмас еді. Аты кім? Жөні қайдан? Кім болған, не істеген? Бүгінгі шаруасының мәнісі неде? Бәрі де күңгірт. Күңгірт емес, мүлде беймәлім. Тек қазіргі кәсібі туралы ғана бұлдыр елесі бар. Әлде бизнес, әлде билік. Әлде қожайын, әлде қызметші. Әйтеуір, тыныштығы кем. Ал уақыты... тапшы. Тапшының өзінің тақыры» [82,216]. Бұл жерден біз шығармаға енбес бұрын біраз жайға қанық боламыз. Беймәлім, күңгірт әлемде өмір сүріп жатқан кейіпкеріміздің бұлай дүдәмәл ойда жүруі де заңды құбылыс. Постмодернистік шығармалардағы кейіпкердің ішкі қалтарысындағы өзі шешімін таба алмас ситуациялардың көптігін ескерсек, онда бұл құбылыс шығарманың басында-ақ өз көрінісін беріп үлгерді дей аламыз.

Енді автор оқиға ізімен жүруге бекінеді. Жоғарыдағы бейтаныс кейіпкерімізбен ойдың иесі екеуінің қалай жолыққандарын немесе кездескендерін сөз етеді. Автордың кейіпкерлерін театрда кездестіруінің өзі, персонаждарының жоғары мәдениетті екендігін аңғартады. Сондай-ақ театрға

кіріп келген беттегі әйел кейіпкердің ешкімге білдірмей өзі ғана сырттай топшылаған ойын автор өз атынан шебер баяндайды. Оны шығарманың мына жерінен байқаймыз «... бұлардың жас кезіндегі қаптаған халық көрінбейді. Жартысынан артығы бос. Және келген жұрт түгел егде, егде болмаса да, тоқталған адамдар. Жастар атымен жоқ.» [82,216]. Бұл бір жағынан алып қарасақ, қоғамның шындығы екенін жасыра алмаймыз.

Сонымен қатар көркем әдебиеттің тәлім-тәрбие, байыптылыққа қарағанда екі инсанның ортасындағы интимдік қарым-қатынастарын суреттеуін де шығармадан көре аламыз. Кейіпкерлердің бір-бірімен жақындасулары, осы жақындықтың жеті жылға дейін созылуы (мүмкін одан кейінде), түсініксіз қарым-қатынаста жүрсе де бір-бірін асыға күтулері тұрғысынан келгенде екеуін моральдық тұрғыдан ақтай алмаймыз және де кінәлай да алмаймыз. Себебі, еркек пен әйел арасындағы интимдік қарым-қатынастарды көркем шығармада көрсету – постмодернистік әдебиеттің негізгі ерекшеліктерінің бірі. Екеуі де білімді, саналы жандар. Мысалы әйелдің қандай қызмет атқаратынын автор кейіпкер ойы арқылы береді. «Бірінші актіден соң кетсем бе, кетпесем бе деп отырған, енді қайткенде де кетуге бекінді. Көлденең біреу көрсе ұят-тағы. Аулақтап, бірер орын жылжып отыру тағы ыңғайсыз. Оның үстіне, балалардың тоқсандық бақылау жұмысы. Тезірек қарап бітіп, қорытындысын шығару керек», – деп өз ойымен арпалысып отырған әйелдің мұғалім екенін жазбай танымыз [82,217]. Мұны да осы мәтінде астарлап (подтекст) жеткізген.

Сыртқы ортамен қарым-қатынаста өзін әрдайым сыпайы ұстайтын, адамгершілік шегінен аспайтын кейіпкеріміз әп-сәтте сезімге беріліп қояды. Ол үшін бейтаныс еркектің кім екені маңызды болмады. Болары болып, бояуы сіңіп болған соң «Атыңыз кім?» деп сұраған жасы келсе де сұлулығын бермеген, қызулығын жоғалтпаған әйелге «Менің атым... Шопыр, Сенің атың – Бойжеткен. Көп білген кісі тез қартаяды», – деген еркектің жауабынан оның құпияға немесе жұмбақтыққа жанының құмарлығын аңғарамыз [82,220]. Шопыр деп таныстырған азаматтың «– Сені мен біздің қатынасымыз айырбас саудаға құрылды ғой. Бірақ мен көбірек пайда тапқан сияқтымын. Шай қанша тұрады?» деген кекесін түріндегі сұрағына бойжеткен аталған әйелдің «– Шай – тегін. Қызметке қосымша. Ал басқасы... Сірә, сіз емес, біз төлеуіміз керек шығар...», – деген жауабы арқылы он тоғыз жыл жар құшағын көрмеген жанның ойын автор астарлап, бүкпесіз жеткізген [82,220]. Өзі танымайтын, не істеп, не қоятыны белгісіз, үнемі асығыс жүретін, әйтеуір жұмысбасты, қарбалас жанның осы жеті жылдағы іс әрекеттерін автор бүге-шігесіне дейін сабақтап, айтып жатпаса да біз оның жай-күйін «Бойжеткенге» келген әрбір іс қимылынан байқап отырамыз. Яғни автор әр шығарманың шарықтау шегі болатындай әр адамның да дәуірлеуінің белгілі бір межесі болатындығын тілге тиек етпесе де, оқиға негізінде оқырманның санасына жеткізе білген. Бір-бірін жақсы танымайтын екеуі үшін кім екендері маңызды емес. Өйткені екеуі де бір-бірін іздейді, тіпті, кездесулерінің арасы ұзап кеткенде асыға, сағына, телефон шылдырласа елеңей (әйел) күтеді. Шопыр келіп кеткен соң бойжеткен рақат табады. Белгілі орыстың көрнекті жазушысы В.Пелевиннің айтуынша: «Ведь секс – не проста стыковка известных частей тела. Это еще и энергетический

союз между двумя существами, совместный трип» деген – пікірі постмодернистік шығарманың негізгі арқауының бірі [83,260]. М.Мағауиннің шығармасында да осы көрініс табады. Автордың ситуацияны берудегі шеберлігін жоққа шығара алмаймыз. Олардың бір-бірімен кездесуінің өзі белгілі бір жағдайларды баяндап отырады.

«Бойжеткен» деп аталған әйелге келгенде тән лаззатымен қатар, жан тыныштығы байыз табатын еркек те ар, намыс межелерін аттап кете беретін біреу емес. Оны шығарманың мына жерінен байқаймыз: « –Үй алсаң қайтеді, – деді жер төсектен тұрған соң. – Екі бөлме. – Уақытың болмаса, мен өзіміздің жігіттерге тапсырайын. Барасың, көресің де кіресің», – деген еркектің ұсынысынан бас тартады. «– Мен саған... сияпат жасайын деп едім...» дегеніне әйел «– Рақмет. – Егер... шын сияпат жасағыңыз келсе... арасын көп ұзатпай, телефон шалып тұрыңыз», – дейді [82,221-222]. Яғни алғашқыда әйелді жеңіл жүрісті деп ойлап қалуыңыз мүмкін, алайда, автор әйелді екінің бірі айта бермейтін астарлы оймен сөйлетеді. Арасын көп ұзатпай келіп тұрыңыз деп емес, телефон шалып тұрыңыз дейді. Өйткені, автор «ол телефон соқса келеді» деген ойды әйелдің санасында жасырын қалыптастырып қойған. Бұдан әйелдің әдептіліктен де аспағанын көреміз.

Жалпы, шығармадағы монологтар негізінен кейіпкерлердің диалогтарынан да көрініс береді. Яғни кейіпкерлердің ойлары полифонияда шешімін тауып жатады. Автор диалогтардың барлығын дәстүрлі өлшеммен емес, авторлық баяндау үлгісінде бағыттайды, тек мәтін ішінде тырнақшалар арқылы ғана ажырататындай етіп береді.

Жазушы бұл шығармада «сана ағымына» қарағанда, ғалым Б.Майтановтың айтуынша «сөз ағымына» жол берген. Мысалы:

«– Бойжеткен! – деген. – сен жеті жыл бойы менің жанымға таныс болдың... – Әлденеге толқып, азғана бөгелді. – Әрине, мен... сені бар жағынан қамтамасыз етуім керек еді...

– О не дегеніңіз... о не дегеніңіз... – деді әйел бар жамандықты жүйкесімен сезініп.

– Сөйту керек еді, – деп еркек күрсініп. – Дүние сол қалпында тұра береді деп ойлаппыз. Бірақ... – Еркек еңсесін жазды. – Әлі де... үміт жоқ емес. Мүмкін, қайта айналып, бәрі орнына түсер. Сен кешір мені, қалқам...

- Не болды, ағатай, не болды? – деген.

- Бәрінен айрылдым... – деді еркек қайтадан екі бүктеліп.

- Бас аман ғой, бас аман ғой...

- Әзірше аман. Бірақ... кімге керек.

- Олай деп айтпаныңыз. Олай деп айтпаңыз. Осыдан он жыл бұрын сол айрылған нәрсеңіздің ешқайсысы болған жоқ қой! Болған жоқ. Өзі берген Құдай өзі алды!», – деген екеуара диалогтан мұны байқаймыз [82,226].

Сондай-ақ әйел алғаш танысқан кезде таксист болып әкелген еркекке берген елу теңгесін (сол кезде еркектің айтқаны: – Бүгінгі банк есебі бойынша, елу жеті теңге – бір доллар) ырым қылып сақтап қойған «Шопыр» қайтарып берген ақшаны алып тұрып, қайта ойлана бастайды. «Әйел өткенді – соңғы жеті жылдық ғұмырды емес, сол ғұмырға жол ашқан алғашқы күн, алғашқы сәтті

есіне алды. Елу жеті теңге – бір доллар деген. Ендігі бір доллар – жүз елу бірдеңе теңге. Үш есе құны түскен. Бірақ құны түскен елу теңгенің өзіне екі бөлше қоңыр нан сатып алуға болар еді. Кезекті жалақыға дейін үш күн бар. Шаймен ішіп жүрек жалғауға екі бөлше нан артығымен жетеді» – деген жолдардан алғашқы ой автордың сөзімен берілгенімен, кейінгі ой әйелдікі екенін байқаймыз [82,227]. Қоғамдағы жайдың өңі. Қызметтес мұғалималардың бірі қарыз сұрады. Әйел: «– Елу теңгелік бар. – Ортасынан қас бөлсек, екеуімізге де жетеді...» – деп жауап береді [82,227]. Бұл жерде автор постмодернистік әдебиеттің ерекшеліктерінің бірі иронияны (самоиронияны), яғни өзін мысқылдауды, кең дүниенің тар кезеңіне байланысты өте шебер қолданған.

М.Мағауиннің «Екеу» әңгімесінен постмодернизмнің нышандарын анық байқай аламыз. Кейіпкерлердің атының аталмай жұмбақ болуы, олардың (еркектің) айналысатын кәсібінің белгісіздігі, дәстүрлі әдебиеттегі көркем шығармалардағыдай тәлім-тәрбие берушілікке емес, сонымен бірге тұтас бір оқиғаның көрінбеуі, диалогтардың мәтін ішінде ажыратылмай келе беруі, аллюзияның, полифонияның, күңгірттіктің басым болулары және ирониямен берілген тұстардың көптігі, шығарманың шешімінің түсініксіздігінен (әлгі кейіпкеріміздің «Шопырдың» қайта айналып келді ме, келмеді ме белгісіздігі) шығарманы постмодернистік тұрғыда жазылған деп айтуға негіз бар.

Келесі постмодернистік үлгіде жазылған шығармалардың бірі М.Мағауиннің «Қасқыр – Бөрі» әңгімесі дер едік. Бұл әңгіме әдеби-эссе іспетті. Алайда астарлы ойы тым тереңде жатқанын байқаймыз. Жазушы әңгімені дәстүрлі үлгіде жазғанымен постмодернизмнің элементтерін шебер пайдаланған. Шығарманың атауы айтып тұрғандай қасқыр жайлы әңгіме қозғалады. Бірақ ол жұрт үдере қорқып, жау санайтындай қасқыр емес. Бөрі кейіпке енген рухты бөрі жайлы. Автор постмодернистік шығармалардағыдай түсініксіздікке жол бермеген, дегенмен оқырманның күдікте қалатынын алдын ала біліп, оны да назарынан тыс қалдырмайды. Ең әйгілі постмодернист Аргентиндік Хорхе Луис Борхес «Пьер менар, автор Дон Кихот» атты әңгімесінде Сервантес романының кейбір тарауларын ешбір әрпін өзгертпей, қайта жазған болса, М.Мағауинда осы шағын ғана әңгімесінде тек тақырыбын өзгерту арқылы алдыңғы берілген жолдарды еш өзгертпестен сол қалпында алдыңызға қайта қойып, бағзы заман мен қазіргі жайдың рухани күйін тайға таңба басқандай етіп анықтап суреттеп береді. Яғни параллелизм арқылы (түсініксіздікті жою үшін) оқырман санасына әсер етуді көздейді. Жоғарыда айтқан әйгілі постмодернистіміз Х.Л.Борхес: «Дон Кихот өзі туралы романның оқушысы, ал Гамлет өзі туралы драманың көрермені болуы әбден мүмкін» деп санайды екен. Олай болатын болса әйгілі жазушы М.Мағауиннің «Қасқыр-Бөрі» әңгімесі қазақтың өзі туралы жазылған шығарма дер едім. Біздің санамызда тотемдік белгіміз арыстан немесе жолбарыс емес ол әрине «Бөрі». Өйткені, «арыстан – сес пен күш, жолбарыс – еп пен қуат, бірақ шене, құрт – жүрек пен рух», – дейді жазушы ағамыз. Ал қасқыр осы шене мен құрттан пайда болды. Кейін осы екеуінің екі түрлі екенін де аша түседі [84,44]. Осыны шығарманың жалпы мазмұнына арқау еткен жазушы түрлі әдеби ойындарды

бірлестіре отырып оқырманның ой адасуынан қашқан. Автор осы ойынның иесі болғанымен, ол қолындағы маскаларды, көріністерді, тарихи жағдайларды бере отырып, олардың орындарын ауыстырушы. Диалогтардың дәстүрлі шығармалардағыдай емес, мәтін ішінде тіке бағытта кететін тұстары да баршылық.

Аллюзияның көпшілікке таныс әлеуметтік-мәдени фактімен көркем шығарма семантикасына қосымша мағына қосатын элемент екенін ескерсек, онда шығармада кейіпкердің мына ахуалынан сол кезеңдегі көпшіліктің де жай-күйінен хабардар боламыз. «Әрине, құртақан, бөлтірік күнімде мен арғы тарихты білмеймін. Бергі тарихты да. Өз заманым туралы ұғым да бұлдыр. Анық білетінім – білмеу мүмкін емес жағдай – алыста қырғын соғыс жүріп жатыр. Ауылдағы азамат тегіс майданға кеткен, кеткендер түгелге жуық қырылып біткен. Өз ағам, – әкем екенін кейін білдім, – хабарсыз жоғалған. Соғыстың соңғы қысы екен. Соңғы екенін ол кезде тағы ешкім білген жоқ. Менің атам мен әжем жалғыз ұлдарынан үміт үзбесе де, бар тілегін, бар батасын маған арнаған екен» [84,45].

Әңгімеде қасқыр кейпі мың жылдықтар өту кезінде бөріге айналғаны, ал осы бөрінің қайта қасқырға айналған бейнесін беруі түрлі тарихи оқиғалар арқылы негізделеді. Ал әңгіменің арқауы болған қасқыр, бөрі дегеніміз кім деген сауалға да шығармадан жауап таба аламыз. «Қазір ойлаймын. Бәлкім, арғы атамыз – Ғұн, Түріктің заманындағы Құрт, кейінгі Алтын Орда, Көк Орда кезіндегі Бөрі бүгінгі қазақ, ноғайдың тұсындағы қасқырдан мүлде басқа кейіпті махлұқ болған шығар? Сөз жоқ, басқаша болды.

Десе де... қасқыр дегеніміз – бөрі, бөрі дегеніміз – құрт... және керісінше. Барлығы бір ұғымның мәндес атауы. Ендеше, терісін сыпырмай-ақ әуелге кейпін тануға мүмкін бе? Терісін сыпырмай-ақ әуелгі қалыбына түсуі мүмкін бе? (Жүсіп мал қорада бұратылып жатқан аш қасқырды ұрып алып, атасы қасқырдың терісін ірігенде оның терісі мен денесі екі бөлек болып шыққан. Яғни денесі қатып, сіресіп қалған, ал терісі әжесі мен атасының қолдан қайта тірілткені (илеп, төрге ілгені), содан соң оны «нағыз ал бөрі» атауларын автор шебер бере білген.)), – деген сұрақтарға берген: «Байыптап қарасаңыз, сыпырылған, біз атап жазбай-ақ, бұдан жүз, жүз елу жыл бұрын сыпырылған – тері емес. Сонда не? Сыртқы киімге қатыссыз, ішкі бірдеңе. Рух! Түгі-түсің – сыртыңда. Жан – кеудеде. Тек жүрек қана басқаша соғуы керек. Сонда кешегі қызыл бөрі, көк бөрінің бүгінгі ұрпағы өзінің әуелгі қалыбын таппақ. Табады деп сенейік», – деген жауабынан кешегі Кеңес Одағының ресми идеологиясының қыспағын аллюзиямен бергенін байқаймыз. Қазақтың басынан кешкен жағдайлары. Талай жыл бодандықта ұстап, рухымыздан айырмақ болғанымен, оны сыпырып тастай алмады. Рух әрқашан қазақтың жүрегінде. Ал жүректің қасқыр емес бөрі кейпінде соғуын тілеген жазушы әңгіме тақырыбы «Қасқыр» емес «Бөрі» деп басталуын қалайды. Енді «Бөрі» аталған бөлімде шығарманың басынан бастап «Бөрінің қасқырға айналғанын емес. Қасқыр атанған бөрінің қайтадан әуелгі – бөрі кейпін тапқан» сәтіне дейін қайта сол қалпында береді. Одан әрмен оқиға өрісін басқаша жазады: «Жаңа, үшінші мың жылдық қарсаңында Қазақ қайтадан ту көтерді. Арада жүз... жоқ,

жүзіңіз тым көп, отыз... аздау, үлгермейміз, дұрысы – елу... арада елу жыл өтті... Қасқыр қайтадан бөрі атанды...» Бөрі атанды. Атанады. Иә. Атанады. Демек, келешек ісі. Біз бүйтіп жазсақ, шындыққа негізделсе де, қиял, тұспал болып кетеді. Орайымызға келмейді», – деп қасқырдың қайтадан бөріге айналғанын болашақта немересі Батудың жазатынын. Алда сол бөріге айналған қоғамға өзіңіз жетпесеңіз де ұрпағыңыз жететіне сеніңіз, ал осыған сенбейтін болсаңыз, онда бастапқыда бірінші нұсқаны, яғни «Қасқырды» кез келген жерінен оқи беріңіз дейді [84,52-53]. Бұлай тым шорт кетуі де орынды. Өйткені, кері кеткен қоғамды қайта қалпына келеді деп сенетін адамдар қашанда болатыны сөзсіз. Ал сол (қасқыр) нұсқасында қайта беріп, оны оқырманға түсіндіру үшін автор өзі талдап мынадай қорытындыға келеді. «Жоқ! Болмайды екен. Бір кісінің көңіліне қарап, бүкіл ұрпағымның тағдырын тәлкекке бере алмаймын. Қасқырда келешек жоқ. Демек,» – дейді де шығарманың ауанын қайтадан бөріге бұрады [84,53]. Яғни алғашқыда құрт, шенеден пайда болған қасқыр мың жылдықтар өткенде кейпін бөріге айналдырды. Тағы бір мың жылдық өткенде бөрінің орнына қайтадан қасқыр келді. Қасқыр – Бөрі, Бөрі – Қасқыр деген атауы бір-ақ аң болғанымен де алдыңғы бөрінің құрт, шенеден пайда болған қасқырдың заңды жалғасы, мұрагері екенін, ал кейінгі қасқырдың бұрынғы бөрі бола алмағанын, абыройсыз істің барлығының соған телінгенін ашық айта отырып, келешектегі бөрінің немесе қасқырдың бейнесін сол бағзыдағыдай көру үшін «Бөрідегі» тұжырым қайта беріледі. Яғни автордың әңгіме бөлімдерінің тақырыптарын ауыстырып отыруын бір жағынан әңгіме ішіндегі әңгіме деп айтуымызға болады. Мәтін ішіндегі мәтін құрылымы интертекстік байланыстардың ерекше типтерінің бірі екенін А.С.Адилова өз еңбегінде ескерте отырып, роман ішіндегі келтірінді роман жайында мынадай пікір білдіреді: «...роман ішіндегі роман-құрылымы, жанры, көтерген мәселесі тұрғысынан бір-біріне ұқсас, яғни ақпарды беру коды бірдей екі мәтіннің бір шығарма ішінде қатар келуі. Мұнда автор мен кейіпкер романы қатар өріліп, олардағы мазмұнды-астарлы және мазмұнды-концептуалды ақпар параллель беріліп, бірін-бірі толықтырып отырады. Ал романда «дәуірлік шындықты көркем жинақтау үшін жекелеген адам тағдыры жеткіліксіз, әр алуан әлеуметтік топтардың қым-қиғаш күрделі қарым-қатынастары, олардың мақсат-мүдделеріндегі бірліктер мен қарама-қарсылықтар, өмір тіршіліктеріндегі өзекті оқиғалар мен кезеңді құбылыстар кең қамтылып, терең тұтастырылуға, сол арқылы жалпы қоғамдық дамудың заңдылықтары танытылуға тиіс» екенін ескерсек, роман ішіндегі роман типтес интертекстуалдылық құрылымдық тұрғыдан да, семантикалық жағынан да аса күрделі, түсінілуі қиын болып келеді. Бұл жағдайда келтірінді роман оқырман үшін автордың өз романы семантикасын метасипаттау болып табылады. Бұл келтірінді роман кейіпкердің әдеби шығармасы болғанмен, сөйлеу субъектісінің өзгеруі – шартты, яғни роман ішіндегі роман ішкі интертекстуалдылық деп саналады», – дейді [77,97]. Романның ауқымы әңгімеге қарағанда кең дәрежеде болғанмен де, роман ішіндегі келтірінді романның сипаттамасы әңгіме ішіндегі әңгіме құрылымына да толықтай жауап бере алады. Әңгімедегі келтірінді мәтіннің (бірінші бөлімнен басқасының) континуумы (уақыт пен кеңістіктің жалпы атауы)

шектеулі болғанмен, оның концептуалды-мазмұнды, концептуалды-астарлы акпарының құндылығы алдыңғы автор баяндаған «Қасқыр» бөліміне қарағанда өзекті әрі бағалы.

Әлемдік әдеби үдерісте интертекстуалды байланыстардың белгілі бір шығармаларды кейінгі бір автордың жалғастыруы немесе аяқтауы сынды түрлері жиі кездесіп жатады. Осы орайда тілші ғалым А.С.Адилова өзінің еңбегінде мәтіндерді жалғастырудың негізгі ерекшеліктерінің бірі мынада: «...оқырмандардың назарын ерекше аударған туындылардың танымалдығы, белгілілігі негізінде оған қайта қажеттілік туғызу арқылы таза коммерциялық мақсатты көздегендіктен пайда болса да, оларды екі жақтан қарастыруға тиіспіз. Жеке когнитивтік кеңістігінде айрықша маңызға ие туындыны жалғастыру авторға өзінің шығармашылық мүмкіндігін танытуға, әдебиет әлемінде өзі ұнатқан жазушы мен шығарманың ұмытылмауын қамтамасыз етуге жәрдемдеседі. Ал оқырманға қаламгердің эрудициясы, жалпы кредосы сияқты экстралингвистикалық факторлар мен лингвистикалық факторларды бағалауға мүмкіндік береді», – деген өте құнды пікір білдіреді [77,119]. Біз қарастырып отырған М.Мағауиннің шығармасында да мәтінді жалғастырудың көрінісі бар. Бірақ ең басты ерекшелігі М.Мағауиннің бұрынғы бар мәтінді жалғастыруы емес, қайта осы әңгіменің жалғасын елу жылдан соң немересінің роман-эпопеяға айналдырып жазатындығын ескертуі. «Ал, әңгіменің роман-эпопеяға айналған, менің немерем Бату биікке көтерген жаңа нұсқасын елу жылдан кейін оқисыз. Тек... сол ерекше шығарманың аты да «Қасқыр» болып шықпағай... Қауіпсіздік шарасы ретінде «Бөрі» атауын біржола бекітеміз. Әңгімеміздің аты – Бөрі», – дейді жазушы ағамыз [84,55]. Бұл автордың қазақ рухын болашақта бағзы «Бөрі» кейпінде көрінсе деген ниетінің көрінісі.

Шығарманың бұрынғы дәстүрлі үлгіден тыс ерекшеліктері де бар. Постмодернистік әдебиеттегі қара юморды да ұтымды қолдана білген. «Десе де... қасқыр мен бөрі – бір-ақ махұлық емес пе. Махұлық ретінде алсақ. Атауы бір. Түп негізі ортақ. Және қасқыр қанша азса да, оның бөрі атауы ескірмепті. Қазекен қимағаннан ба. Әлде осы қорқау қасқырдың бойында баяғы бөріден қалған әлденедей жұқана бар ма. Немесе ата даңқына жалғасқан дақрыпт па. Иә. Дақпырт мол. Жұқана да жоқ емес. Тек кейінгі нәмәрт мінездер басып кете береді – ау, сірә.», – деген мәтіннен біз астарлы иронияның бар екенін аңғарамыз [84,45]. Сондай-ақ шығарманың бойында реминиценцияларды да байқаймыз. Шығармадан «...Өзінің күнін тауысқан ғой, жақсы ит өлімтігін көрсетпейді» деген сынды т.б. үзінділерді келтіре беруімізге болады. Әңгіме ішіндегі әңгіме оқиғалары бір-бірін толықтыратын мәтіндер арқылы белгілі бір жүйелілікпен орналасады. Кейінгі «Қасқыр» аталатын бөлімнің орнын «Бөрі» бөлімі басатынын қаламгер шебер айта келіп, оны (кейінгі «қасқыр бөлімін») автор астарлы мағынамен, ирониямен жоққа шығаруды көздейді.

Қазақ әдебиетінде шығармалары постмодернизмге мейлінше жақын жазушының бірі – Роза Мұқанова. Оның «Тұтқын» әңгімесі постмодернистік ерекшеліктерге толықтай жауап бере алады дей аламыз. Себебі, постмодернистік әдебиеттегі санасыздық, елес қуушылық, кейіпкерлердің еркіндікті аңсауы бірақ оған жету мүмкін еместігін бағамдай алмауы, ақиқат

пен шынайылыққа деген ұмтылушылық, интертекстуалдық, аллюзия, реминиценция, поток сознания, қара юмор, пародия, полифония сынды т.б. постмодернистік әдебиеттің элементтерін осы шығарманың бойынан кездестіреміз.

Әңгіме бүкіл махаббатын, ғашықтығын өнерге арнаған, еркіндікті аңсап жүріп өнердің тұтқынына айналған, ақыр соңында бәрінен биік қойып жүрген өнерді емес, барынша қорқатын әйелді сүйетінін мойындаған, сыртқы ортасы Әумесер атаған, ес-ақылынан алжасқан сынды, бірақ сау адамның сөзін сөйлейтін бас кейіпкердің жай-күйі баяндалады.

Әумесердің қиялындағы өзімен тілдесетін немесе өнеріне табынушының барлығы – әйелдер. Оларды ойдан жасап алып, солармен еркін әңгіме дүкен құрады. Кейіпкердің аузынан шығатын ғажайып сөздер әртүрлі шығармаларда немесе ғұлама, жазушылардың туындыларын оқу барысында санада сақталған дәйек сөздермен беріліп жатқандай көрінеді. Яғни реминиценция. Қиялындағы әйелдермен сөйлескенде үнемі солардың бойындағы жасампаздық жайлы сөз қозғайды. Ешкім жоқ босаға қарап қиялынан жасап алған алғашқы әйелге тіл қатқанда Әумесердің өзінің өмірінен де хабардар боламыз. Мысалы: « – Келдің бе?... – Маған ұнаймын деп келген сиқың ғой, ә?... – Менің талғамыма келмейсіз. ... – Мен суретшімін. Әрі сіздің қолыңыз жете бермейтін ұлы суретшімін. Білемін сізді. Сіз мені әрі бай, әрі ұлы суретші деп келдіңіз. Мен бай емеспін, айран жалап күн кешем. Сіз бақытты болуға құлшынып жетіпсіз. Ал маған жақындасу – бақытсыздыққа ұмтылу. Иә... мен әйелдің жылағанынан ләззат аламын. Олар ешқашан шын жылаған емес, білесіз» [85,120]. Бұл берілген үзіндіден суретшінің ауыр тұрмыста күн кешетінін, сондай-ақ бұрынғы күнделікті өміріндегі ауыр тағдырын ұғамыз. Ал әйел бет пердесін ашуға деген суретшінің талпынысы бірінші әйелге айтқан ойларынан басталады. «...сіздер өмірбақи ақиқатқа жондарыңызды беріп, күнәға мейірім тігіп келе жатқан «сұлу» кескіннен тұрасыздар. Сұлу дегеніме мәртебеңіз өспей-ақ қойсын, сеніп қалмағаныңыз жөн. Сіздер өздеріңізге тағдыр бермеген сұлулықты қолмен жасауға ғажап құмар халықсыз. Ең қарапайым-ақ мысал келтірейін. Қасыңыз бен шашыңыз сары болса, қараға, қара болса қызылға бояп, былайғы жұртты алдауға бейім тұрасыз. Әдімі көрінуге аянбай бар өнеріңізді саласыз. Бәрін керісінше жасап жатқаныңызды білгіңіз келмейді. Сұмдық ұрысқақ-тырысқақ бола тұра, мейірбан, кеңпейіл, парасатты, дана болып көрінесіз. Тіпті солай сөйлейсіз де. Өзіңіз тұмаған баланы тұғамын дей саласыз. Әйтеуір ғажап шеберсіз, өтірік өмір сүресіз. Рас па?.. Тірліктеріңізде бір шындық жоқ-ау. Ауыздарың сөйлеп тұрғанымен, ақылдарың бақи кідірісте, тұңғыықта, қара орманда шөгіп жатады» [85,120] – деген суретшінің сөздері ақыл – есінен адасқан сырқаттың аузынан шығатын сөздер деп айта алмайсыз. Ал артық кеткен жерінде кешірім сұрап, сыпайылық танытуынан сау кезінде әдептіліктен жұрдай болмаған жан екенін, келтірілген үзінділердегі ой топшылаулары тек әйелге қарап айтылғанымен, екінші жағынан өмірде де ақиқаттың жоқтығын тұспалдайтынын аңғарамыз.

Әумесер алғашқы әйелге сөз кезегін бермей, онымен қошатасады. Қиялындағы әйелді ұзатып тұрып онымен біраз сөйлеспегеніне іштей қапаланады.

Қызғаныш, мойындалмау, бақталастық, қиянат көру іспетті оқиғалардың сілемі әңгіменің мына жерінен байқалады. «Менің ұлы суретші екеніме, ғұлама, ойшыл екеніме киіміме қараған ешбір пенде сенбес. Бәлкім, аула сыпыратындардың немесе ішіп кеткендер қатарынан деп ойлар. Ал анау дарынсыз әртиссымақ, ішіңіз сезіп отырған болар кімді меңзегенімді, өзінің ғажап топастығын қымбат пиджак, галстукпен, саусағына таққан алмас жүзігімен жасырып әлек. ... – Кәдімгі хайуанатқа тән тіршілік. Тырсыып семіре-семіре домаланып қалған екен. Мойынын емін-еркін бұра да алмайды. Бұғағы әбден майланып кеткен, жыртылуға шақ. Адымдап, алшаңдап жүрудің өзі арман. Қарнының майы екі бұтты тіреп тастаған», – деп бейнелеп ащы мысқылмен тұншыға күлуі, оларға деген кекесін көзқарасын танытқандай. Ал ақыл-естен алжаса бастаған ұлы суретшіміздің өзін мысқылмен кекету қиялдағы екінші әйелмен жолыққанда диалогта ашыла түседі. «– Мәртебелі суретші! Ақыл-парасаты ұшан-теңіз, қиялының жүйріктігінен жеті қат көктің үстінде жүзіп жүретін ғұлама, өзіңізге сұрақ қоюға рұқсат па?» – деген сөзіне өзін мысқылмен биік санап тұрған аты бір аталып өзге уақытта бәрінде аталмайтын Ольга Васильевнаға «... – түзету енгізсем. ... – Жеті қат көк те, жеті қат жер де мына менің қиялымның иелігінде» - деген жауабы постмодернизмдегі жоғарғы тұлға (сверхчеловек) тұжырымына келеді [85,122]. Ал әлгі Оленьканың «Шығып алған биігіңізден сәл төмен түсіңізші, а?» – деп ұлы суретшінің әйелге деген ниетін адамгершілік көзқараста қаратып өзгертпекші болғаны автордың соңғы айтпақ болған ойының алдын ала сұлбасы іспеттес. Кейіпкердің әйел бойындағы жасандылықты тап басып тани білуі, олардың бойында ешқашан шынайылық пен ақиқаттың болмайтынын, ал болса «... айтыңызшы, әйелдің өз бетін қалай көруге болады?..» деген сұрағына Ольганың мынадай: «әйел сүйгенім де, туғаным да, ісім де, қимылым да, жегенім мен китенім де сұлу болса деп тілейді» жауабынан соң, әйелдің маскасын шешуде автор Әумесердің жіті байқампаздығына назар аударады [85,123-125]. Яғни, суретші әйел сұлу болмаған күнде сұлу болып көріну үшін бар күш-жігерін аянбайтынын айтқанда әйелдің қабығынан еріксіз шыққандығын айтады. Екеуара әңгімеден соң Ольганың бар сыры ашылып, постмодернизмдік талдау бойынша кейіпкеріміздің маскасы шешіледі. Осы тұстарда «қыз күнінде бәрі жақсы, жаман қатын қайдан шығады» деген мақал-мәтелдің мазмұнын аша түседі, сондай-ақ «Ана – өмірдегі шексіз мейірім иесі» деген қағидаға да Әумесердің кекесін қиғаш ойы шынайы мейірімділікті жоюшы ретінде беріледі. Бұл да қалыптасқан қағиданы бұзушы постмодернизмнің ерекшелігі.

Әумесерге тән мекеншақтың (хронотоп) ауқымы кең. Ол өзі салған «Отызыншы ғасырдың адамдары» атты картинасы арқылы ғарышты да кезіп жүреді. Салған суретіне қарап, «Ғарыш иесі» деді сендерді. Қателеседі... «Мен өзім ғарыштықпын» – дегенінен оның қиялының шексіздігін байқасақ, ал «менің қиялыма сендердің саясаттарың билік жүргізе алмайды» дегені алдыңғы

ойдың (Жеті қат көк те, жеті қат жер де мына менің қиялымның иелігінде) жалғасы сияқты.

Бас кейіпкер байлыққа немесе жасанды сұлулыққа ұмтылмайды. Шынайылықты іздеп, ақиқатқа жетуді көздейтін, соны іздеу жолында оған жетуді армандайтынына шығарманы оқу барысында көзіміз жетіп отыр.

Әумесердің қиялындағы үшінші әйел Маргарита Алексеевнамен кездескенде оқиға тым ширыға түседі. Сұлудың жалаңаш кескінін лыпылдатып қағазға түсіріп жатып, «– Шіркін, әйелдің жылағаны қандай әдемі. Жылаған әйелдің қабілетінен асқан сұлулық жоқ, бұл жаһанда. Жылаңызшы, а? Кәні...», – деп өтінуі шығарманың басындағы (мен әйелдің жылағанынан ләззат аламын) ойдың жалғасындай.

Маргаритамен тілдесе отырып, автор кейіпкерді өз-өзімен айна алдында жүздестіреді. Өзінің бейнесіне қарап тұрып: «– Ренжімессіз. Барым осы. Сіз мені кінәламаңыз. Дәл сіз ойлағандай ақымақ емеспін. Бар кемшілігім – сіз көрмегенді көріп, сіз білмегенді біліп тұрмын. Айырмашылығымыз осы.» – дейді [85,128]. Мұны постмодернизмдегі өздік «менмен» тілдесу деп түсінгеніміз жөн болмақ.

Постмодернистік әдебиеттегі еркіндікті аңсаушы кейіпкеріміздің сұлбасы бұл шығарманың мына жерінде қоюлана түседі. «– Менің ынтазар көңіліме, ғашықтығыма сен де өз тарапыңнан жауап бер. Сен де үй мені!.. Сен де құшшы мені. – Жоқ! – Әумесер ыршып түсті. – Ешқашан... мүмкін емес. Көзі шарасынан шығып, шошына алақтайды. – Ешқашан, ешқашан... атамаңыз. Сүю – қазыққа қағылу, байлану. Менің жаным еркіндікті қалайды. Әйел түгіл, қоғамға тәуелді болғым келмейді. Олай деменіз. Тұтқыннан арашалай көріңіз. Сүймеңіз мені. Бұ сұмдықты қайдан ойлап таптыңыз» [85,129].

Ал енді өз қиялындағы сұлуы алқымынан ала түскенде, шығарманың басынан бастап әйелдердің бет пердесін ашуға үйреніп, оларда ақиқат, шынайылық жоқ деп келген кейіпкеріміздің өзінің маскасы қалай шешілгенін өзі білмей қалады. «Әйелден гөрі ӨНЕРГЕ бағындым. Несін жасырам, ӨНЕРГЕ табындым, ғашық болдым. Өнер әйелді ұмыттырды. Жоқ! Жоқ, жоқ... жалған айттым, ақиқатында әйелді сүйдім. Сүйдім... Бірақ әйелден сұмдық қорықтым, жасқандым. Әйелге ұнау мүмкін емес. Оның талғамы мен талабы кез келген суретшіні есінен тандырады. Бүкіл тіршіліктің бастауы да, тұнығы да өзі. Осыны біліп алған ол сұмдық паң. Паң... Әйелге ғашық болу – мазақ болу. Сондықтан мен оны сүймеуге себеп іздедім, сөйтіп өнерді таптым», – деген кейіпкеріміздің жаны алқымына тығылғанда айтқан сөзінен алдыңғы жаққа беймәлім болып келген дүниеге қаныға түсеміз. Ал енді бар құпиясы ашылып қалған Әумесердің ендігі сөзіне назар аударайық. «– Ендігім не? – деді күбірлеп. – Сезімім іздегенмен, санам ерік бермеді, өзімнен кеткен қателік. Жоғалтқанымды таба алмаспын. Тағдырыма жүк болған айыбымды кешіріңіздер. Мен күн сайын таңертең барлығыңыздан кешірім сұраймын. Кешірім етіңіздер, көңіліме медет болсын. Мен тұтқынмын кісенделген, – деді суретші ағыл-тегіл жылап отырып» – деген шығарманың соңынан әйелге жақындасу бақытсыздыққа ұмтылу деп еркіндікті аңсап жүрген Әумесеріміз

оған жету жолы мүмкін емес екенін ескеріп, тұтқынға түскенін мойындады [85,129].

Жалпы, «Тұтқын» әңгімесінің құрылымы (структурасы) дәстүрлі әдебиеттен тыс екенін байқаймыз. Жазушы кейіпкердің психологиясын қара юмор арқылы шебер үйлестіре білген. Әумесер аузынан әр кезде шыққан сөздер бір-бірімен логика арқылы байланысып жатады. Бұған қарап сана ағымында дейін десек, кейіпкеріміздің өмірді мағынасыз санауы, ақиқаттың жоқтылығын мойындауы, түсініксіз күйі шығарманы постмодернизммен үндестіріп жататынын анық байқаймыз. Түсініксіз жайлардан болжауға болатын мәселе: ол жігіттің сырқат күйге түсуіне қасіретті махаббат немесе сәтсіз отбасы жағдайымен тамырласып жатуы әбден мүмкін немесе өнерге деген шектен тыс құштарлығы жұлдыз ауруына ұшыратып, ақыл-естен адасқан кейіпкердің әлемі, тіпті болмаса түрлі тыйымдарға деген қарсылығының шектен асқандығы деген қорытынды шығаруға әбден болады. Алайда жазушы біз болжаған жайларды назарға алмауы да мүмкін.

Қазіргі таңда жарық көрген туындылары постмодернистік эстетикаға мейлінше жақын жазушы Дидар Амантай болып табылады. Сыншыларымыздың пікірінше, оның «Гүлдер мен кітаптар», «Тоты құс түсті көбелек», «Шайтан мен шайыр» романдары мен «Мен Сізді сағынып жүрмін» повесі, «Көзіңнен айналдым» сынды т.б. әңгімелерінде постмодернистік дүниетаным басқа қаламгерлерімізге қарағанда мейлінше қоюлана түскенін байқаймыз. Дидар Амантайдың романдары көлемі жағынан шағын болып келеді. «Гүлдер мен кітаптар» романы жайлы ғалым, жазушы, сыншылар арасында түрліше пікірлер бар. Жазушы-драматург Дулат Исабеков «...оны роман деп айтатын болсақ, онда бүкіл дүние романға деген көзқарасын өзгертуі керек... оны роман деп айтуға болмайды» деп кесіп айтса, қазақ, неміс, орыс тілдерінде бірдей жазатын Герольд Бельгер «Дидардың жазғандары ешкімге ұқсамайды. Оның жазғандары өзгеше, дәстүрлі жазу үлгілеріне келмейді. Бұл ерекшелікті жастар жағы жақсы қабылдаса, ересектер түбірімен қарсы тұрады. ...Ал маған Дидар жаратылысы бөлек, қайталанбайтын марқұм досым Асқар Сүлейменовті еске түсіреді», – дейді. Ал сыншы Әлия Бөпежанова Д.Амантайдың төл прозамызға саналы түрде құрылымдық өзгерістер енгізуге ұмтылатындығын, сондықтан да оқырманның оны бірден қабылдай алмай жатқандығын айта келіп, «Дидар шығармашылығы көзге ұрмайтын пәлсапалық құрылымымен және жасампаз сұхбаттастық сипатымен ерекшеленеді» («Алматы ақшамы», 10.03.2011), – деген пікір айтады. Таласбек Әсемқұлов «Қазіргі қазақ прозасының бағыт-бағдары» атты мақаласында «Дидар Амантай-бүгінде аты ауызға ілініп, әсіресе аға буын қаламгерлер үшін «проблема» тудырып жүрген жазушы. Осы жерде бір айта кететін нәрсе бар. Әлемнің кез келген әдебиетінде экспериментке жол беріледі. Шынына келетін болса, Дидарда классикалық стильге ешқашан қарсылық болған емес. Ол өз шығармашылығының таза эксперимент екенін мойындайды, және айтып отырады. Әлбетте, қазақ прозасының дәстүрлі көркемдік критерийі – тіл. Әдебиеттің шұрайы тіл екені қазақ әдебиетінде әлмисақтан бекітілген қағида. Қазақтың сыншысы болсын, ақыны яки прозашысы болсын, өзіне ұнаған

шығарманы мақтағанда «тілі көркем екен», немесе «тілі шұрайлы екен» деп мақтайды. Қазақтың тіл туралы айтқаны – көркемдік туралы айтқаны.

Алайда көркемдік жалғыз ғана тіл емес. Тіл тұрғысынан алғанда қазақтан әлдеқайда жұтаң елдер бар. Ол елдер ұлы әдебиет тудырды. Ойымша, сол себепті, біз де экспериментке белгілі дәрежеде жол беруіміз керек. Эксперименттің де көркемдік презумициясы бар екенін мойындауымыз керек», – дей келе, мынадай өте орынды пікір білдіреді: «Қазақ әдебиетіндегі консерваторлардың көңіліне келсе де айтайын, біздің тіліміз ескірген. Мен бұл жерде біздің күнделікті керегімізде жүрген сөйлеу тілін, қазақтың байырғы дархан тілін айтып отырған жоқпын. Ол тіл ешқашан ескірмейді. Жасырын, жаңғырып тұра береді. Мен қазақ өнерінің бейнелеу тілінің ескіргендігін айтып отырмын. Және бұл жалғыз Дидардың немесе менің ғана пікірім емес. Қазақтың алдыңғы қатарлы қаламгерлерінің көбі мұны сезеді, өзара етене әңгіме үстінде айтып та қалады. Алайда қазақ жазушыларының арасында әлдебір үнсіз келісім бар сияқты. Ешкім де бейнелеу тілдің ескіргенін ашық айтпайды. Жоғарыда, экспериментке жол беруіміз керек дегенде, мен осыған меңзеп едім», – дейді ғалым ағамыз [86]

Н.Қожабекова қазіргі қазақ прозасындағы кейіпкерлер туралы былайша пікір білдіреді: «Сыртқы дүниеде болып жатқан өзгерістер кейіпкер санасына керемет әсер етеді, әрбір құбылысқа кейіпкер санасы сезімдік импульстар мен жауап береді» дей отырып, Дидар Амантай шығармаларының стилін «монотонды» деп қабылдайды. Ал, Людмила Васильевна Сафронованың «Автор и герой в постмодернистской прозе» атты докторлық диссертациясының 5.6 тараушасын «Эссеистика Д.Амантая: модернистские и постмодернистские тенденции в изображении автора и героя» деп атап Дидар Амантай шығармашылығының постмодернизм теориясына жақын екенін тілге тиек етеді [87,33].

Дидар Амантайдың «Тотықұс түсті көбелек» романы – сырт қарағанда, кәдуілгі жастар өмірі. Бокс, боксшылар (әрі спорт, әрі өнер – жан тазалығының, тән тазалығының мұрағияттық бір мәйегі тұрғысында) және солармен тілеулес орта, бір-бірімен жас шамалары орайлас, ұл-қыздардың тіршілігі. Шығарманың бойында дәстүрлі сюжеттік желі жоқ. Аралас-құралас, қайсыбірі тіпті кездейсоқ көзтаным, жолтаным жастардың түрлі кафелерде, той, туған жер төрі демалыс орындарындағы кездесу, жүздесу көріністері. Әйтеуір азды-көпті дараланатын, біз белгілі бір дәрежеде шама-шарқын нобайлай алатын кейіпкерлер (Дидар (Данияр), Айдана, Макс, Нурлыбек т.б.) бар. Дидар Амантайұлының шығармаларының көпшілігі диалогтан тұрады. Езіп отырып алатын мылжың әңгімелер емес, астармен, емеурінмен көп нәрсені ұқтыра алатын сауатты қайырымдар жеткілікті-ақ. Мәселен, күнделікті кафеден қайтып бара жатқан екі достың (Асхат пен Дидардың) диалогы: «– Кейде мен осының бәрін бекер істеп жүрмін бе деп өкініп қаламын; – Әдебиет қажет қой; – Білмеймін. Бірақ мен оны тастай алмаймын; – Неге?; – Мен бұған көп еңбек сіңіріп қойдым, соның барлығы еш болып кетпесін деп», – деген сияқты диалогтарды пайдаланып нарративтік жүйе еркіндігін тудырады. Сондай-ақ

шығармада аллюзия, реминиценция, монологтар, түрлі интертекстер мол кездеседі [88].

Дидар Амантайдың келесі бір романы – «Шайтан мен шайыр». Бұл романда күдірет, фәни жалған, өмір мен өлім, сұлулықтың мәнісі мен нысаны жайында сөз болады. Адам жанының тылсым жұмбағы туралы толғаныстар арқылы шығарманың астарын жете түсінуге болады. Роман әдеміліктің мәнісі мен мұратын айқындауда сұлулықты қорғау, шынайы құндылықты қасиеттерді қиянаттан құтқару сынды сарынымен бағалы. Шығарманың басты кейіпкерлері – Данияр, Ләйлә. Ләйлә бейнесі сұлулықтың символы болып беріледі. Оған жұлдызы қарсы кейіпкер – Арнұр, ол зұлымдық өзегіне айналған. Рауан – әдемілікті сезіну деңгейінде тоқтаған ренессанс (қайта ояну) өкілі. Ғабиден – үстіміздегі ғасыр қасиеті. Оқиға желісі Ыстықкөлде басталады. Жоғарыда аты аталған кейіпкерлердің бір Ләйләні сүйіп, сол үшін қиян-төбелес пен өлімге дейін барады. Ортақ тақырыбы – махаббат. Адал да таза сезімді іздеген жастар жайлы жазылған осы шығарма бір қараған адамға жеке жалқы адамдық қана түкке тұрғысыз, бос әңгіме болып көрінуі әбден мүмкін. Алайда шығармаға тереңдей енсек бұл өліара уақыттағы жанның азып, рухани жұтанғаны, болашаққа төніп келе жатқан үлкен қауіп жайлы меңзеген әлеуметтік роман дер едік. Мысал: «Мен ешкімді бұлай ұнатпап едім... – Өткінші сезім... – Мүмкін ертең жылағаныма ұялатын шығармын... – Махаббат басты нәрсе емес... – Әсел кімнің қойнына жатпады... – Оған кінә таппаймын... – Кейде ешкім кінәлі емес сықылды... – Иә... – Біздің тұрақты әйелге тоқтамайтынымызға заман кінәлі... – Еркектер үйленгісі келмейді... – Қыздар күйеуге шыққысы келеді, бірақ әуелі қыдырып алсақ дейді... – Мұны біз кешіре алмаймыз» – дейді автор шетел музыкасын тындап, жеңіл жүріске салынып, ұл-қыз демей бәрі бірдей темекі шегіп, ұят шегарасынан аттап жүрген қазіргі инабатсыз жастардың халін ашық көрсетіп. Дидар Амантайдың қай шығармасын алсаң да қала өмірі, жастар тіршілігі, өмір, құдай, жалған туралы философиялық толғамдарға толы. Қазақтың белгілі кинорежиссері Болат Атабаев: «Дидар Амантай қала жазушысы» – дейді. Расында да Дидар Амантайдың қалада, кафеде, түнгі клубтарда, қымбат арақ-шарап ішіп, шет ел музыкасын тындап есіріп жүрген қала жастары шығармасының негізгі тақырыбы екенін осы романдарын, т.б. повестері мен әңгімелерін оқу барысында көз жеткіземіз.

Кейінгі жылдары жарық көрген Дидар Амантайдың «Мен Сізді сағынып жүрмін» повесі – дәстүрден де, біз постмодернизмнің элементтерін кездестіріп отырған жоғарыдағы көркем дүниелерден де мүлдем бөлек шығарма. Ең алдымен оны шығарманы оқу барысындағы сөйлем құрылымынан аңғарасыз. Стилистикалық жағынан қате деп азар да безер боларсыз, алайда постмодернистер белгілі бір өлшем немесе қалыптасқан дәстүрді бұзушылар болғандықтан қайтадан сабаңызға келесіз. Өйткені автор өзі құрап отырған сөйлемдердің стилистикалық жағынан үйлеспей тұрғанын білмейді емес. Дидар Амантайдың «Мен сізді сағынып жүрмін» повесі нағыз постмодернистік үлгіде жазылған шығарма дер едік. Повесть (он-ақ беттік) түрлі шығармалардан үзіп алып, құрастырылғандай әсер қалдырады. Белгілі бір жүйемен өрістейтін оқиға немесе оқырманды автор межелеген идеяға, негізгі түйінге алып келетін

біртұтас сюжет жоқ. Кейіпкерлер арасындағы диалог сырт қарағанда мақсат қуалаған, ой алмасуын көздеген құрылым сияқты емес. Адамдардың еркінен тыс, аузынан байқаусызда шығып кеткен, жауап қайтаруды керек етпейтін кездейсоқ сөздер сияқты. Көз алдымызда, баяғыда бір жазушы айтқан, төбесі ғана көрініп тұрған мұз тұрғандай. Шығарма толған шешімі жоқ жұмбақтай. Оның анығына жету ең басты міндетте еместей көрінеді. Мұқтардың өлімімен біткен соң, оны ары қарай жалғастыру оқырманның өз еркіндегі ситуация. Повесть постмодернистік коллажбен берілген. Ал, постмодернистік коллаж – қазақ әдебиет үшін әлі де таңқаларлықтай яки түсініксіздеу нәрсе. Алайда, эксперимент үшін жазушының қолданылуы да заңды. Постмодернизмнің ең басты ерекшелігінің бірі – жазушы мен оқырманның арасына теңдік белгісін қояды. Жазушы да өзі жазған көркем шығарманы оқушы, көп оқырманның бірі ғана. Дидар Амантайдың осы шығармасын алғаш оқығанда, дәстүрлі әдебиеттен қалыптасқан ойыңызға, түсінігіңізге мейлінше кері әсер қалдыруы мүмкін. Өйткені оқиға бейберекет берілген, әуелі финал суреттеледі (Мұқтардың өлімі, оны Ғалиябанудың Еркінге келіп айтуы сынды), одан кейін қайтадан кері айналған кинолента сияқты, финалдағы жағдайдың жай жапсары түсіндіріле бастайды. Оның өзі жүйелі, бірізді, анық емес. Көз алдыңызда, барлық компоненттері бір сәтте өмір сүріп жатқан постмодернистік коллаж. Коллаждағы оқиғалардың орнын еркіңізге қарай ауыстыра беруге болады – бірақ нәтижесі біреу-ақ. Оқиғалардың ретсіз, жүйесіз, бейберекет дегенде, біз шығарманың құрылымының ерекшелігін ғана айттық. Ал, мазмұнына келгенде әңгіме жастардың арасындағы шытырман қарым-қатынас, тығырыққа тірелген күй, Мақсұттың өлімін суреттеу. Осы коллаж арқылы, автор, бір сәтте кешегі күнде де, бүгінгі күнде де өмір сүрген, дәлірек айтқанда, қай уақытта өмір сүріп жатқанын білмейтін, рухани бағыт-бағдардан жаңыла бастаған бүгінгі жастардың ішкі дүниесін бейнелеуге тырысқандай.

Жалпы, шығармада персонаждардың күйзелісті сәттері молынан ұшырасады. Диалогтарды қолданғанда оқырманын шатастырушылықтар бар. Алдымен, Ғалиябану мен Еркіннің арасындағы сөзі беріліп, одан кейін ол кілт үзіліп, Мақсұттың қайтыс болар алдындағы Еркін екеуінің арасындағы диалогтар беріліп отырады. Яғни, постмодернистік әдеби ойын техникасын қолданған. Сонымен бірге кімнен шыққаны белгісіз, қайталап оқымасаңыз түсініксіздеу философиялық пайымдауларға жиі ұшырасып отырасыз. Автордың ерекшелігі сол – ол бір түскен соқпақтан оп-оңай шығып, қалыптағы өмір көріністерін суреттейді де қайтадан диалогтарға көшеді. Бір сөзбен айтқанда, шығарма ішінде емін еркін қозғалады. Бас кейіпкер Мұқтар адал жарды аңсаушы, таза өнерді сағынушы адам. Ал, Ғалиябану «адалдық қылықта ма, жоқ, әлде ниетте ме» осы екеуін ажырата алмай дал болған, адалдықтың не екенін бағамдай алмайтын Мұқтардың әйелі. «Ұят өлімнен күшті» деген ұлттық мінездегі қағиданы бұзушы. «Тіршілік ұяттан дербес, сондықтан ұят өлімнен күшті де, әлсізде емес», – деп ойлайды біздің адалдық күтетін персонажымыз [89,135]. Нұрлан деген азғырушының құрбаны. Мұқтар үшін махаббат қасіреті оңайға соқпайтынын шығарма барысын оқуда түсінесіз. Жан азабын өз сүйгені түсінбеген жанның шарасыз әрекеті. Кейіпкерлер арасындағы диалогтың

монологқа, монологтың диалогқа жиі ұласуы, авторлық пайымдаулардың берілуі шығарманың өзіндік ерекшелігіндей. Мысалы:

«– Тұрақтылық жоқ бізде, ой да, сезім де опасыз, - деді ол ширақ жүрген бойы Ерболға қарамай сөйлеп.

–Иә, пендешілік қиянаты толастаған ба, мүмкін, пешенесіне бұйырғаны сол бітіспес күрес, ұдайы арпалыс, үнемі айырылысу.

–Күтсін қасіретін бейбақ, қасіреті міндетті түрде келеді, алдамайтын жалғыз адал бауыры осы.

Зады, бекер, деп ойлады Ербол, көздегені – ажал. Көше бұрышынан кафе көрінді. Шаршады, енді өмірден түңіліп, мәңгілік ұйқыны аңсайды. Мәңгілік ұйқы бар ма.

Білмейді. ...Ұйқы дегеніміз – өмірдің жалғасы. Ғұмырдан кейін ұйқы жоқ, қаза – жарық сәуледен көз жазып қалатын су қараңғы өткел. Өлім артынан із басатын – топырақ иісті ештеңе. Ештеңеде ұйқы болмайды» [89,135-136].

Осындай беймаза ойлар мен сауалдарға кейіпкерлеріміз жауап іздеуге тырысады. Бірақ сауал шексіз, ал жауап тұңғыық. Бұған жауап та айтылмайды. Себебі постмодернистер ойынша нақты ақиқат жоқ, болған күннің өзінде дүние қызықсыз болып көрінеді. Постмодернистер үшін әлемнің жұмбағын шешу де, шешілуі де мүмкін емес. Бізді қоршаған ортаның бәрі жалған, әрбір өтірік өзінің уысында шындықтың бір бөлшегін сақтауда, ал әрбір ақиқаттың өзінде бір тамшы болса да у бар деген постмодернистік авторларының ойы осы шығарманың бойынан да табылады.

Сонымен қатар, автордың басқа мәтіндерді шығарма құрылымына кіріктіруіде белгілі бір мақсатты көздейді. «– Абай да Лермонтовтан тәржімелегенде: «Өткен өмір бейне түс» немесе «Өткен өмір, көрген түс Не қылғанда бір болар», – деп қалам тартқан», – деген үзіндіні келтіргенде автордың күнә екенін біле тұра, өзін өлімге қиюға бет алған кейіпкері Мақсұттың өте білімді адам екенін, тереңнен ойлайтынын байқайсыз.

«Ол кетеді, әуелі аза тұтқызып, артынан ұзақ сағындырып, келе жатқан тағдырын баяғыда тап басып танып қойған, жазбай, алданышын жазғанынан дәл ажыратып, әрбір кесімін жасырын аңдып», – деген ойдың кім айтып тұрғаны алдында берілгенде түсіксіздеу, автор ма әлде Еркін бе деген ойға қаласыз. Ал артынан «Ол кетеді, әуелі аза тұтқызып, артынан ұзақ сағындырып, келе жатқан тағдырын баяғыда тап басып танып қойған, Ербол» деген қайталауды оқығанда барып нақты түсінесіз.

Ғалиябану мен Нұрлан кездескендегі, автордың оған (Нұрланға) «Only you» музыкасын қойғызуы да тегін емес. Мұның өзі музыканың алдағы мәтінмен байланысын көрсетіп, оқырманның ойына алдағы жай туралы хабарлау.

Ақтық сәтте Мұқтар өлгісі келмейтінін түсінеді. «Келмеңізші маған ажал, әлде бәрін ерте көрген, елден бұрын өткерген дұрыс па, аярлықты да, адалдықты да». Ол артынан неге өлгісі келетінін Ерболға: «Мен Құдайды іздеп бара жатырмын. ...ұлы Тәңірдің отаны және пәниде жүздескен күнә мен пейілдің ұясы сол жақта болуы тиіс», – деп шынын айтады. «Құдайды іздеген

ол жазғытұрым көкек айында Медеу шатқалы аңғарында жұма күні атылып өлді» [89,138].

Мұқтар мәңгілік шындықты табуда, адал көңілдің жолында қаза болды. Оған итермелеген тіршіліктегі берекесіздік емес, бұған Ғалиябанудың еш қатысы жоқ секілді. Бас кейіпкеріміз шексіз адалдықтың құрбанына айналды, ал өмір біз ойлағаннан да әлдеқайда күрделі. Шынайылықты, шындықты іздеп өмірін қиған Мұқтарды ақиқат қарсы алған, алмағаны тағы белгісіз.

Жалпы, Дидар Амантайдың шығармаларындағы жас кейіпкерлердің барлығы бақытқа ұмтылады. Нағыз бақытты, жұмақты аңсаушы жандар. Бақытты махаббаттан тапқысы келеді. Ал, сезім тұрақсыз. Оның соңы өкініш («Мен Сізді сағынып жүрмін» повесіндегі Мұқтардың ойы). Сезімнің орынын қайғы басып, қасіретке ұласып жатады. «Өмірдің соңы өкініш, санамен ойлап білгенге», – деп Абай атамыз айтқандай мәңгілік бақытты іздеуші Дидар Амантайдың кейіпкерлерінің барлығы адалдықты, әділдікті іздеуде мерт болушылар.

Ал «Көзіңнен айналдым» әңгімесі Дидардың өзге шығармаларына қарағанда әлдеқайда күрделі, әлдейқайда кең кеңістікті қамтиды. Әңгімеде автор өзі өмір сүріп отырған елдің тарихын таспаға түсіріп отырғандай жақындап барып, алысты ешқандай эмоциясыз «камераның» түтікшесінен бақылап отырады. Камера көзі оқырманға бір-ақ сәтте бірнеше ғасыр бұрын өтіп кеткен оқиғаларды тізбектеп береді. Өткен жүз жылдықтарды ұзын-сонар баяндап жатпай уақытты пейзажбен ұштастыра отырып, аз сөзбен түсінікті жеткізген. Камера өздеріңізге белгілідей бірде жақындатып, бірде алыстатып бір мезетте бірнеше қимылдар жасай алады. Ал оқырман санасы ше? Адам зейіні, адам қиялы мұнан да үлкен мүмкіндіктерге ие.

Осы әңгімеде автор мұнан бұрын жарияланған өз шығармаларын ұтымды пайдаланады. Егер оқырман аты аталған кейіпкерлер кездесетін шығармалардан хабардар болса, онда бұл оқырманға әңгіменің түп төркінін түсінуге көмек, ал оқымаса әңгімені толық түсу үшін парақтап шығуына тура келетінін ескерткіміз келеді. Ал ең қызығы әңгімеге әдебиет теориясының нысандарының енуі, тіпті, автордың тұжырымының берілуі. Постмодернизм теориясындағы симулякрдің (түпнұсқасыз көшірме) өзін жоққа шығарып отырғандай әсерде қаласыз. Мысалы: «Шаһарда таза болмыс, табиғи келбет жоқ, қолдан сомдалған, тіршілік атаулыға қарсы, өлі құбылыс, кент – рухани кеңістікте мәдениетті шеңберлеп айналған жасанды серік. Қала, зады, қашанда түпнұсқа емес. Үйлер – алғашқы шын қыстаулардың, тас үңгірлердің көмескі бейнесі, шала көшірмесі» [90,6]. Яғни қала түпнұсқасыз көшірме емес (симулякр) оның түпнұсқасы сонау замандарда әңгімеге арқау болып отырған елдің тарихындағы тайпалардың (сақ, ғұн, үйсін) мекен еткен үңгірлері екенін мәтіннің астарына жасырып тастаған сыңайлы. Одан соң «Ептеп жел соқты. Майда қоңыр омырауын самалдады. Ол сөзін жалғастырды. Даусы бір түрлі жарықшақтанып шықты» -деп он бесінші – он алтыншы ғасырлардағы жырау Сүйінішұлы Қазтуғанның толғауының беріліп, «- Ау, қайдасың, Рабиу-Сұлтан-Бегім, Жауһар-Ханым, Ғайып-Жамал-Сұлтан-бегім, Тоқтар-Бегім, Аққозы-Бике, Жаған-Бике, Хоча-Патшайым, Жағым-Ханым. Көзіме бір көрінші, Анар,

Жанар, Гүлмира, Сәуле, Бота, Айнұр, Әсем. Шіркін, Маржан, Шынар, Елмира бір көрінер күн бар ма?» деген жолдардан не ұғамыз? [90,6]. Белгісіз баяндаушының Қазтуған жырау болып, ел үшін ерен еңбек еткен қайраткерлердің шешелерін, елге үлгі-өнеге болған аналардың есімдерін атап аңсап тұр, алайда сол кісілерді атай отырып «көзіме бір көрінші» деп бүгінгі күнгі аналардың, қыздардың есімдерінің аталуынан екіұдай ойда қаласыз. Мүмкін баяндаушы он бесінші ғасыр өкілі болып бүгінгі сұлулықты көргісі келеді, мүмкін бүгінгі қыздардың сол аналардай болса деген ниеті. Ал Д.Амантайдың шығармаларындағы әйел, қыз кейіпкерлерінің бейнесі қандай еді? Міне, мәселе осында сынды. Оларда білім бар, көрік бар, ақыл бар, қоғамдық ортада өз ұстанымы, тәрбиесі бар, жан-жақты сырт көзге мінсіз кейіпкерлерде не жоқ? «Ер адам ұрпақ тәрбиелейді, Әйел адам ұлт тәрбиелейді». Ұлтқа үлгі-өнеге боларлық қасиеттің жоқтығы шығар, бәлкім. Астарлы самоирония.

Дидарда сюжет қана емес, тұтастай форма, сөздердің, сөйлемнің ішкі құрылымы да бұзылғанына шығармаларын оқу барысында көз жеткіземіз. Оның кейіпкерлері – постмодернизмнің басты қасиеті болып саналатын ақиқатқа (бақытқа, шынайылыққа, шындыққа) жетудің мүмкін еместігін дәлелдеушілер.

Біз қазіргі қазақ әдебиетіндегі жекелеген қаламгерлердің постмодернизмге мейлінше жақын бірнеше ғана шығармаларындағы қазақи постмодерндік мәтіндерге интерпретация жасаймыз.

Қазіргі қазақ әдебиетіндегі өзіндік ізденісімен көрініп жүрген жазушылардың бірі – Асқар Алтай. Оның кейбір туындыларының постмодернизмге жақын екенін көреміз. Әдебиеттанушы ғалым Бақытжан Майтановтың пікірінше «Кентавр» әңгімесіндегі мифопоэтикалық ойлау жүйесі қазіргі экосоциологиялық проблемаларды бейнелі, астарлы түрде ұштастырған идеологеманы құрайды. Қаламгердің «Казино» жинағына енген «Түсік» әңгімесін оқи отырып ондағы постмодернистік көріністерді байқаймыз.

Жазушының біраз шығармалары дәстүрлі әдебиеттегі реализм түрінде жазылса, «Түсік» әңгімесінде «фантастикалық реалды» әлеміне өтеміз. Мұнда шығарманың негізгі оқиғасын автор мәтін ішінде түсті беру арқылы іске асырады.

«Мәтін ішіндегі мәтіндердің бір типін көркем шығарма құрылымындағы күнделіктер, суреттеліп отырған жағдайдың таңбасы ретінде танылатын түс, кейіпкердің айна арқылы көрінетін егізі (двойник) құрайды. Бұлардың бәрі де көркем шығармада баяндалып отырған жағдайдың таңбасы, белгісі немесе коллажы деп есептеліп, автордың өзі емес, басқа субъект арқылы суреттеледі. ...Кейіпкердің түс көруі семиотикалық тұрғыдан интертекст деп есептеледі» [77,126-127]. Сондықтан да шығармадағы кейіпкердің түс көруін мағыналық жағынан интертекст деп атағанды жөн көрдік. Себебі, әңгімедегі түс – өзінің (кейіпкердің) өмірінде болып жатқан оқиғалардың көрінісі. Көркем шығармадағы берілетін түс жайлы тілші, ғалым А.С.Адилова былайша пікір білдіреді: «...автор және оқырман үшін түс – өзі енгізіліп отырған мәтіннің оқиғаларын жанама түрде түсіндіретін яки сипаттайтын, интерпретация

жасауға көмектесетін метатекст. Қаламгер өзі айтпақ, жеткізбек болған ақпарды түспен вербалдайды, ал оқырман негізгі мәтіндегі және түстегі оқиғаларды қатар қойып, салыстырып, ассоциация нәтижесінде тұтас мәтіннің астарлы, концептуалды мазмұнына жетеді. Түс арқылы жазушы өз кейіпкеріне де, оқырманға да суреттеп отырған жағдайын түсінуге көмек жасайды», – дейді [77,103]. Асқар Алтайдың «Түсік» әңгімесі шағын-шағын үш бөлімнен тұрады. Алғашқы бөлімі авторлық баяндаудан, яғни әңгімеге пролог іспетті. Пенде түсінде түсік көреді. Жатырдың ішінде түсікке айналған тамшы емес адамның хал-жайы, кейіпкердің өзі суреттеледі. Шығармадағы түстің символдық мәні де үлкен. Себебі, символды жан-жақты қазбалап көрсетудің қажеті шамалы. Ал суреткердің әңгімесіндегі жатыр ішіндегі ұрық – адамдарға белгілі жайт. Мәтіндік астармен негізгі ойға, көркем шығарманың тұтастығына септігін тигізіп тұрған да осы – түс.

«Түлен түртті пендені...

Түсінде түсік көрді. Түсік – түсік емес, түсікке айналған мұның өзі. Бармақтай ғана жан иесі екен. Ештеңемен ісі жоқ. Жөнімен жүзіп жүр.

Жүзіп жүрген мекені – жатыр. Биттің қабығындай жұқа жатыр іші – жұмбақ әлем. Жұқа жарғақ жарылып кетердей толқып-толқып қояды. Жұмсақ құрсақ баяғы балалық шағында шаңырақта үрлеулі тұрған қарындай шайқала толқығанда, көгілдір әлемде балықтай жүзген бұл бесіктей тербеледі. Бірақ тұншықпайды. Емін-еркін тыныстайды» [91,124]. Ары қарай түсікке айналған адамның сана-сезіміндегі алғаш ойлаған ойлары рет-ретімен беріледі. Оқырманға тым түсініксіздеу болмау үшін бұл жағдайға персонаждың қалай тап болғандығын әңгіменің екінші бөлігінен көреміз. «Пендеге тән түлкі бұлаң тірлік кешкені рас. Түсікке айналмай тұрып жалғанды жалпағынан басты ғой, шіркін! Шіркіннің шылауына кім ілінбеді, шаңына кім ілесе алды?.. ...Жігітшілік жолында жұмақ кешті. Қыз-қырқын ырғын еді. Ырғында ырып жүрді. ...Жұрт жел жағынан жүрмейтін, оң жағынан күңкілдейтін күйге жетті. Оның соңы – Биболдың Балкенжедей жас қызға «бүлдіргі» салғаны. «Бүлінгеннен бүлдіргі алма» дегендей, Балкенжеден бойына бітіп қалған шарана туралы естігенде Бибол «бүлдіргі» деп бұрқанған. Бір «бүлдіргі» аз саған дегендей, Санабике (әйелі) құрсағы да құр қалмапты. Үш бала аздай тағы бір «топалаң» түсіпті. Енді бұл екі оттың ортасында қалды», – деген автор баяндауының өзін түспен астасып жатқанын келесі сөйлемдерде білдіртеді. «Өң мен түс астасып кетті. Ақыры бірін болмаса бірін түсіртіп тастауға бел байлайды. Түсікті көзі көрмесе де, керең болғыр құлағы естіп, көңілі нілдей бұзылған» [91,125-126].

Автор осы тұста кейіпкерінің әйелі Санабикемен және ашынасы Балкенжемен болған диалогында олардың Биболға (әңгіменің қаһарманы) деген ойларын эксплицитті, ал өзінің кейіпкеріне деген ащы мысқылын (ирония) имплицитті түрде береді.

«– Сен баяғы сары қарын, салпы етек ауылдың қатыны деп тұрсың ғой... Оқымаған надан деп тұрсың ғой... Оқымасам – оқымадым. Ал қайтейін деп едің? Сен асырап отырмысың? Сен емес, мына мен асырап, мына мен адам қылып отыр емеспін бе?! О-о-о, сорлы, сорлы!.. Табамын!.. «Ұл-ұл» деген

тілінді тыямын! Ха-ха-ха! ...Білем сені, білем! Тағы салдақыларыңа кеттің ғой... Байлықтың буына, жезөкшелердің суғарғанына семіріп жүрсің. Келерсің... көзіңе көк шыбынды үймелетермін. Ағаларым аман болсын!» [91,127]. Жылбысканы алдыртып тастасан деген емеурініне әйелінің берген жауабынан Биболға деген көзқарасын байқаймыз.

Кейіпкердің түсікке айналмай тұрғанындағы тіршілікте істеген істерімен оқырманды таныстырған соң, түлен түрткен пенденің түсікке айналғанына қайта оралады.

«Түсік түнемелге ес жиды...»

Әңгімедегі бұл жағдай фантастика болғанымен, біз автордың қиялына сүйсінбеске шарамыз жоқ. Одан әрі, ес кірген түсік пенде Тәңіріге жалбарынады.

«— О, құдіреті күшті Тәңірім! Мендей түсік пендеңе қуат бере гөр!? Тозақтай жанып, мұздай суынған құрсақ анама сабыр бере гөр!? Мен бір талайсыз бейбақпын... Екі бірдей сүйгенім бар еді. Сол екеуі құрсағының біріне өзім түсіппін. Мұндай да сұмдық болар ма, жаратқан ием?! Әлде өзіңнің құдіретіңмен, әлде сайтанның сұм ісімен осы күйге душар болыппын... О, құтқарушы, Тәңірім! Қайсысының ғана құрсағына тап болдым? Қайсысы мені сылып тастағалы тұр? Жаппар ием, жар бола гөр! Жар бола гөр, жазықсыз жан иесіне!» [91,131]. Екі түсіктің бірін түсіртуге бел байлаған кейіпкеріміздің өзі түсінде «түсікке» айналып, жатырдан «арам без» деп сылып тастамауын Тәңіріге жалбарынып сұрауда. Бірақ қайсысының жатырына түскені, қайсысының алдыртуға бел байлағаны белгісіз. Ол шығарманың соңында да беймәлім күйде қалады. Мүмкін түстегі көрген қиыншылығынан соң кейіпкеріміз алдыртпандар деп те айтуы мүмкін шығар, бұл әңгімені оқып біткеннен соңғы оқырманның еншісіндегі шешімдері. Ал біз мұны постмодернистік әдебиеттің ерекшелігі демекпіз. Белгісіздік ең басты ситуация екенін және бәріне күдікпен қарау тағы бар екенін жоғарыдағы тарауларда айтып өткен болатынбыз.

Өткен мен бүгінгінің немесе ескі мен жаңаның ортасындағы, ұрпақтар арасындағы, әке мен баланың тартысы XIX ғасырдың әдебиетінен бастап қазіргі кезеңде де көрініс беруде. Мысалға орыс әдебиетінің классигі И.В.Тургеневтің «Әкелер мен балалар» романындағы, қазақтың көрнекті қаламгері М.Әуезовтің «Абай жолы» роман-эпопеясындағы әке мен баланың тартыстарын алуымызға болады. Қаламгер Асқар Алтайдың осы аталмыш шығармасында ұрпақтар арасындағы тартыс жаңа қырынан көрінеді. Суреткердің шеберлігі сол — ол кеңістікті «жұмақ дүниені жұмбақ әлемге» (жатырға) әкеліп сығымдауы. Автордың ұрықты (түсікті) жатыр ішінде беруі авторлық ой кеңістігі, яғни виртуальный кеңістік. Кеңістік пен қатар айтылатын категория ол — уақыт. Алғаш кеңістік пен уақыт жеке категориялар ретінде философияда қолданылды. Көркем әдебиетке кеңістік пен уақыт категориялары философия арқылы енген. Бұлар (кеңістік пен уақыт) бір-бірімен тығыз байланысты, олардың бірлігі кез келген жүйенің қозғалысы мен дамуынан көрініс табады. Қозғалыстағы заттар мен түрлі үрдістер кеңістік пен уақыттың шеңберінде өтіп жатады. Жалпы алғанда, кеңістік деп заттар мен

құбылыстардың бірінің жанында бірінің орналасуын айтамыз, ал уақытқа келер болсақ, ол – дүниедегі болып жатқан уақиғалардың бірінің соңынан екіншісінің келуі. Автор осы әңгімесінде дүниедегі болып жатқан оқиғалардың (әке мен бала арасындағы тартысты) көрінісін түсік пенде жатыр ішіндегі өзі секілді екінші бір түсікті көргенінде өте сәтті береді: «Егізім», «Сыңарым» деп ұққан бұл әлгі түсікті түрткенде, ол тажал түсікке айналып, мұны алқымынан ала түседі. Жатырдағы тар дүние тыстағы дүниемен қоштасардай болып жатқанда автор түсікке айналған пендеге тағы бір ой салады. «Екі түсік те екі жатырда жатуы керек еді... Бір құрсақта қалай қатар пайда болды? Қос түсік қос жатырда жаратылмағаны несі екен? Бәрінен бұрын екеуі де қай құрсақта жүр екен: Санабике... Балкенже... құрсағы. ...тажал түсік қылдырық кеңірегінде тағы қысып қалды. Бар әлем келіп бір уыс бидайдай болып мұның бауырына тығылды. Шыбын жаны мұрнының ұшына келді» [91,132-133]. Осы тұста екі ұрықтың (түсіктің) арасында тартыс басталады. Соңында ұрыққа (түсікке) айналған пенденің сірі жаны сірне әлемге сылынып шығады. Автор уақыт пен кеңістікті көркем шығармада түрлі құбылтып, ерекше әдеби техникамен ойнатқанын анық көреміз.

Сондай-ақ, қоғамдағы тастанды бала мәселесінің өршіп тұрғанында тілге тиек етеді. Автор ұрыққа (түсікке) айналған пенде арқылы көкейкесті проблемаларды да қозғайды.

«Тәңірім бірақ түсік емес, тастандыдан сақтасын! Әйтеуір, тастанды емес – түсік... Оған да тәуба! Айы-күні жетіп туған тастанды болса қайтер еді?! Таба емес – тоба! Ай астында айдай болып туар ма еді?! Күн астында күндей болып туар ма еді? Әлде, өліарада өлімші болып кетер ме еді?! Тірі-жетім тастанды болудан тәңірім қақсын! Тастанды – қанадан асқанды... Таба емес – тоба. Тастанды емес – түсік» [91,131]. Автор әлі адамға (сәбиге) айналмаған ұрықтың өмірде тастанды болғысы келмейтінін ашық береді. Әке тәрбиесін көрмей өскен ұрпақ Оралханның «Қауіпті буданы» болса, ал тастанды ұрпақ одан өткен қауіпті болмақ. Бұл тек ұлт үшін ғана емес жалпы адамзат үшін қатерлі.

Әңгіме кейіпкердің өз дауысынан өзі шошып түлен түртіп ояғанын түсінуімен аяқталады. Шығарма соңында автор нақты шешім де шығармайды. Шешімді оқырманның еншісіне қалдырады. Ал постмодернистер үшін жұмбақты шешу мүмкін емес. Бұл туралы постмодернизм ағымын зерттеуші әдебиетші ғалымдар өз еңбектерінде атап көрсеткен. Оны біз жоғарыда аталған туындыларды талдай отырып көз жеткіздік.

Постмодернизмнің белгілерін кейінгі буын жас жазушыларымыздың шығармаларынан да кездестіріп жатамыз. Алайда тереңнен болмасада жеңіл түрлері баршылық. Мысалы жоғарыда айтып өткендей оқиғаның соңғы шешімінің белгісіздігі, түстің шығарманың өн бойына әсері, кейіпкердің атының аталмауы сынды бірқатар элементтер Әсел Қоспағарованың «Ол» әңгімесінде де кездесіп жатады [92,3].

Көркем шығарманың құрылымы түрлі компоненттерден тұратыны белгілі. Олар көркем туынды тілінің эстетикалық заңдылықтарына бағынып, көркемдік тілдік жүйе құрап, шығарманы жинақыландырып тұрады. Шығармадағы баяндаушы автор бола тұра, ол суреттеліп отырған мәселеге өзіндік көзқарасын

да білдіреді. Яғни автор туындыдағы оқиғадан оқиғаны тудырып, соған жетелеп, кейіпкерлерін сөйлетіп отырады.

Мәтінде баяндаудың композициялық тілдік формасының екі базалық негізі – автор сөзі мен кейіпкер сөзі дараланып көрінеді. Негізінен алғанда, автор туындысына өзі баяндаушы болады. Ол шығармадағы оқиғаның ретін, кейіпкерлердің көріну тәсілдерін, шығарма тілінің көркемдігін қамтамасыз етеді. Көркем шығармаларды дүниеге әкелетін ол әрине жазушы. Автор дегеніміз жасаушы, шығарушы деген ұғымды береді. Жасаушы өзінің көркем туындысын тудырады. Оның көзқарасы, идеясы, дүниетанымы сол туындының негізін құрайды.

Қаламгер кейде шығармашылық үдерісте өзінің жасаушы мәтініне билігі жүрмей де қалады. Сюжет жетегінде көркем шығармасын өзі күтпеген жағдайда дамытады, аяқтайды. Сондай-ақ автордың көркем шығармада көрінуі күрделі. Әрбір оқырман көркем шығарманы оқу үстінде, одан авторды іздеп отырады. Автор көркем мәтінге өзінің ұстанымымен, көзқарасымен тікелей қатысады. Оның пайымдаулары мен баяндаулары көп жағдайда көркем шығарманың прологында, басталуы мен аяқталуында, арнауында, авторлық ескертулерде, эпилогта көрініс береді. Жүп-жұмыр, құрылымы жинақы аяқталған туынды жасау – қаламгердің шығармашылық мақсаттарының бірі болса, сол шығарманың негізгі жүгі сондағы кейіпкерлерге түседі. Автор әңгімелеуші өз кейіпкерінің бейнесіне енуі арқылы оқырманды өзіне баурап алады. Кейде автор олармен (кейіпкерлермен) бірігіп те кетеді. Сондықтан автор олардың ой сезімдік, білімдік, тілдік дәреже деңгейлерінен асып, өзінше бөлектенбейді, солардың әлеуметтік ортасында бірге жүріп, бірге өмір сүруші. Мұндай баяндаудың екі артықшылығы бар: біріншіден, кейіпкерді сипаттауға кең мүмкіндік туады, екіншіден, автор өзінің түсінік, көзқарасын оқырманға күштеп таңбайды.

Белгілі орыс зерттеушісі В.М.Жирмунский көркем шығарма жайлы былайша пікір білдіреді: «Әдеби туынды бізге картина немесе музыкалық шығарма сияқты көркемдік-эстетикалық ләззат сыйлайды. Біз әдеби шығарманы оқығанда оны қосымша құралдарсыз-ақ түсінеміз. Оған біздің сезім-күйіміз, қабылдауымыз, интуициямыз қатысады», – дейді [93,17]. Демек, оқырман көркем шығарманы оқу барысында сондағы кейіпкерлермен бірге мұнайып, бірге күліп отырады деген сөз. Оқырманға әдеби шығарма әсер етсе, бұл автордың шеберлігі болмақ. Яғни автордың баяндаған жайттарын оқырман өз көзімен көріп отырғандай сезінеді. Бұл баяндауда оқиғалар көрнекі түрде ізбе-із көрсетіліп, оларға ара-тұра авторлық түсініктемелер беріліп те отырады. Мұндай баяндауларда уақыттың бірлігі бұзылмайды. Шығарманың кейіпкерлері оқиғаға тікелей араласады.

Автор бейнесінің, әсіресе, прозалық шығармалардағы орны ерекше екені жасырын дүние емес. Поэзиялық шығармаларда лирикалық субъектінің көңіл күйі сол субъектінің өзі арқылы, жеке берілсе, драмалық шығармаларда іс әрекет қатысушы кейіпкерлердің өздері арқылы көрсетілсе, прозалық шығармаларда осылардың бәрін біреу баяндайды. Кейіпкерлерді сөйлетіп, оларды әр түрлі оқиғаларға қатыстырып отыратын автор сөзінен оқырман

санасында автордың өз бейнесі туралы түсінік қалыптасатыны да белгілі жай [94,90].

Көркем туындыда автор бейнесі әртүрлі дәрежеде көрінеді. Кейде шығармада барынша анық көрінсе (яғни шығармадағы болып жатқан оқиға құбылыстарға автордың көзқарасы анық байқалады), кейде «жасырынып», кейіпкер бейнесінің тасасында қалып жатады. Кейбір әдеби туындыларда автор шығарманың басқа кейіпкерлерімен бір қатарда тұрып, оқиғаға кейіпкер ретінде қатысады.

Шығармаға өзек болатын өмір құбылыстарын сұрыптап алып, оған идеялық бағыт, бейнелілік беретін, бір сөзбен айтқанда, шығарманың идеялық көркемдік мазмұнын қалыптастыратын жазушының бейнесі – яғни, автор бейнесі болады. Белгілі әдебиеттанушы ғалым Бақытжан Майтанов: «Автор мәртебесі классикалық әдебиетте аса биік деңгейге жетті. В.Виноградов, М.Бахтин тәрізді ғұламалар оны көркем шығарманың алтын өзегі, мазмұн мен пішіннің мәйегіне санады. Өзге жұрт биографиялық автор, жазушы өмірі сияқты бақырайып тұрған шындықтың құрсауында жүргенде, олар текст құрсағындағы автор жаратындысына тән атом, иондар, қозғалысын зерттеумен айналысты. М.Бахтин кейіпкер еркіндігін автор зорлығынан құтқаруға тырысты. Бұл дені дұрыс эстетиканың негізгі заңдылығы еді. Баяндау құрылымына байланысты ол қос енді сөз теориясын өзгеше тереңдікпен дамытты, ал алмастырылған төл сөз (замещенная прямая речь) теориясын жаңадан ашты. Ю.Лотман мәтін ішіндегі мәтіндердің араласуымы, яғни Ю.Кристева жиі айтатын интертекст туралы, сонымен қатар мәтін құбылысына автормен қатар оқырманның да ортақтас болу мүмкіндігі, көру нүктесі хақында ой толғады», -деп, автордың тұтас мәтінге қатыстылығын ашып көрсетеді [95,151-152].

Автор сөзінің ар жағында жазушы немесе айтушы субъект тұрады. «Осы тұрғыда көркем шығармадағы «баяндаушы адам» мәселесі туады. Прозалық шығармадағы баяндаушының композициялық негізгі үш түрі бар. Олар: үшінші жақ (ол) түріндегі әңгімелеуші автор; арнайы әңгімелеуші (бұл не шығарманың кейіпкері, не белгілі бір әңгімелеуші адам); бірінші жақтағы (мен) әңгімелеуші» [96,5-10].

Үшінші жақтан әңгімелеуші шығармада баяндалатын жайттардан тыс тұрады. Алайда бұл оның өзіндік дүниетанымы, көзқарасы болмайды деген сөз емес. «Ол» түріндегі әңгімелеуші әңгімені объективті түрде жүргізеді. Сондай-ақ ол қандай да бір жолмен әңгімеге еніп, оған араласып та отырады. Бұл көбінесе авторлық шегіністерде байқалып отырады. Ал, бірінші жақтан әңгімелеудің ерекшелігі – баяндаудың субъективтілігімен, шындыққа ерекше жақын болып көрінуімен байланысты болады. Мұнда жеке адам ерекше сезіледі. Әңгімелеушінің өзі бейнеленуші болмыстың бір бөлігі ретінде алынады.

Жалпы, автор кейде шығармасында өзі жасаған шындық әлемімен бірігіп, біртұтас дүние болып кетеді. Баяндау құрамына шығарма авторы, кейіпкер, олардың арасындағы қарым-қатынас, шығарманың белгілі бір мезгілдік,

кеңістік және экспрессивтік тұрғыдағы бағдары енеді. Бұлардың бәрі бірлікте бола отырып, автордың идеялық эстетикалық көзқарас қатынасын білдіреді.

Көркем шығармадағы автор мәселесін сөз еткенде кейіпкер образын назардан тыс қалдыра алмаймыз. Көркем туындының оқырманға ұнауы үшін автордың жасап отырған кейіпкерлерінің де алатын орны ерекше. Ғалым Б.Сманов «Кейіпкер бейнесін талдау» атты еңбегінде көркем шығармадағы кейіпкерлердің әдеби туындыдағы алатын орнын қарастырып, белгілі бір шығармалардағы кейіпкерлерді мысалға келтірген. Әдебиетші ғалым Б.Сманов «Көркем шығарманың образдар жүйесін, кейіпкерлер характерін талдау туындының идеялық-тақырыптық мазмұнына, композициялық құрылымы мен сюжеттік желілеріне мұқият зер салуды қажет етеді. ...Біз көркем шығармалардағы болмысты, өмірді кейіпкерлер арқылы, олардың бір-бірімен қатынасы арқылы ғана көз алдымызға елестетіп, ондағы көңіл көкжиегінен көрінер суреттерді көзімізбен көріп, жүрегімізбен сезінеміз. Кейіпкерлердің қимыл әрекетінің, ой-сезімінің жақсысына сүйеніп, жаманына күйініп, автормен бірге толғанып, толқимыз. Соның нәтижесінде ішкі жан дүниеміз кеңейіп, оқыған туындымыздан рухани азық, эстетикалық ләззат аламыз», – деп көркем шығармалардағы кейіпкерлер образының қаншалықты маңызды екенін ескерткен [97,4-5].

Жазушы адам туралы бағалаушылық көзқарасын көркемдік-танымдық әрекеттің орталық субъектісі ретінде, ең алдымен, кейіпкерлер жасайтын бейнелер арқылы білдіреді. Көркем шығармаға көркемдік-эстетикалық әсерді автор мен кейіпкер ғана бере алады. Яғни, олардың бір-бірімен тікелей емес, жанама диалогқа түсу кезінде немесе кейіпкер сөзінен соң келген автор пайымдауларынан көре аламыз. Сонымен, автор-кейіпкер категориялары көркем шығарманың ең маңызды категориясы болып табылады.

Белгілі әдебиет зерттеушісі А.Исмақова орыс теоретигі М.М.Бахтиннің автор мен кейіпкердің көркем шығармада түрлі жағдайда кездесетіндігін төмендегідей бөліп көрсетеді:

1. Егер кейіпкер мен автор екеуі бір дәрежеде болып екеуіне ортақ құндылықтарға баға беруге мәжбүр болғанда, не болмаса осы баға беруде екеуінің көзқарасы қарама-қарсы болған күнде де бұл жағдайда эстетикалық құбылыс жойылып, этикалық жәй алға шығады. Мұндай жайда – памфлет, манифест жанрлары туады, бұл мадақтау – арнау сөздерге, жеке хаттарға тән эстетикалық ситуация.

2. Кей жағдайда кейіпкер тіпті жоғалып кетіп шығармада тек автор қалады. Бұл ғылыми-танулық мәні бар ғылыми мақалаларға, дәріске т.б. тән.

3. Келесі жайда – жердегі, әлемдегі тіршілікке түсінік бере алатын, әртүрлі сананың іс әрекеттерін түсінуге басты қағидаларды алға тартатын Алла Тағаланың санасы алға шығады. Бұл діни уағыз, намаз, Құранның дұғалары, діни рәсім әрекеттері. Келтірілген мысалдар автордың кейіпкерлеріне деген әртүрлі көзқарасының дәлелі болып табылады [1,197]. Ғалымның пайымдауынша көркем туындыда автор мен кейіпкердің арасында түрлі қарым-қатынас бар екені анықталады. Демек, мұнан әдеби шығарма тек автор мен

кейіпкердің ерекше қарым-қатынасының арқасында ғана көркемдік деңгейге көтеріле алады деген қорытынды шығаруымызға мүмкіндік береді.

Автор мен кейіпкер категорияларының көркем шығармадағы басты қызмет атқаратыны айқындалды. Осы категориялардың көркем туындыларда бір-бірімен қандай жағдайларда біте қайнасып келетінін де орыс ғалымы М.М.Бахтин былайша көрсетіп береді:

1. Кейіпкер авторды толық бағындырып алған кезде автор үшін кейіпкер үлкен тұлға, оның сөзі, ойы басты болып табылады.
2. Автор кейіпкерді өзіне тәуелді қылып алады.
3. Көркем шығармадағы кейіпкер өз еркімен өмір сүреді, ол өзіне өзі автор [1,198].

Бұл теориялық түсініктер постмодернистік шығармалардағы автор мен кейіпкер ерекшеліктерін айқындау үшін қажет. Жалпы, көркем туындыдағы автор тудырған кейіпкер ол әрине тікелей жазушы емес. Алайда, көп жағдайда автордың айтқысы келген негізгі ойы кейіпкерлерінің сөйлеген сөзімен астасып жататыны шындық.

Постмодернизмнің негізгі ерекшелігі автор мен оқырман қатар қойылатын болса, онда автор мен шығармадағы кейіпкерді бұл ағымда (постмодернизмде) бір-бірінен бөліп қарау мүмкін емес жағдайға дейін жетеді. Қазіргі қазақ прозасындағы біз қарастырған қаламгерлердің жекелеген шығармаларында бұл құбылыс ерекше байқалады.

Қазіргі қазақ әдебиетіндегі күрделі шығармашылығымен оқырманға жақсы таныс жазушы, ол – Мұхтар Мағауин. Жоғарыда М.Мағауиннің «Екеу», «Қасқыр-Бөрі» сынды әңгімелерін постмодернистік тұрғыдан қарастырған болатынбыз. Енді осы аталған шығармалардағы автор мен кейіпкер категорияларына назар аударсақ. «Екеу» әңгімесі үшінші жақтан баяндалады. Бұл шағын әңгіме белгісіз екі кейіпкердің арасындағы оқиға жайлы. Автор олардың есімдерін атамайды, тек екеуара диалогтардан ғана олардың қандай қызмет атқаратыны туралы хабардар болып жатамыз. Оның өзін қаламгер анықтап айтпайды. Оқырманын қалың ойдың ішіне енгізіп жібереді. Дегенмен, әңгімеде автор сөзі кейіпкер сөзінен ерекшеленіп тұрады.

« - Нешінші қабат? – деп сұраған сосын.

– Үшінші.

–Машина көтеріле алмайды... – Тасыған кісісін үшінші қабатқа көтеріп шығара алмайтын күйме-машина бық етті де, бар жарығын жиып алды. – Енді өзім шығаруға тура келеді. Қараңғы, – деді сосын. – Қорқасыз...», – деген үзіндіден автор сөзінің кейіпкер арасындағы диалогтан ерекшеленіп тұрғанын байқаймыз [82,218]. Сондай-ақ, кейіпкерлерінің бір-бірімен кездескенінде қандай күйде болатынын да автор оқырманнан жасырмайды.

«← Мен... сізбен кездескеннен бері мүлде өзгердім. Ойлап тұрсам... мен бұрын әйтеуір ұрғашы жынысты пенде ғана екем. Сіз маған... өзімнің кім екенімді таныттыңыз. Мен әйел ретінде... бұрын көрмеген, бар деп білмеген қызыққа кенелдім. Махаббат... – үлкен сөз. Тән ләззаты. Ұят та болса... мен білмеймін, алдағы уақытта қалай өмір сүретінімді. – Сіз мені... бұздыңыз... – деді. – Жоқ, – деді сосын. – Сіз болмасаңыз мен дүниенің қуанышын көрмей

кетеді екем. Сол үшін рақмет... – деді», – деп әйелдің ойын ашық береді [82,222].

Мұхтар Мағауин осы әңгімесіндегі кейіпкерлерін ақыры болар іс болды деп бетімен жібермейді. Оны шығарманың мына жерінен байқаймыз: «...Өбіп қана қоймады, қаусыра құшақтап, мойнынан, құлағының түбінен қытықтай иіскелеп, ақыры омырауынан, әдемі иіндігінен құшырлана сүйді. Әлбетте, бұл екеуі көп аймаласа бермейтін. Бірден-ақ үлкен іске кірісер еді. Әйел қайтадан елти бастаған. Еркек те теріс емес. Сол кезде мобиль телефонның қоңырауы үн берді. Қоңырау емес, музыка. «Аидадағы» салтанатты марш. Тәуір хабар сияқты. Еркек қысқа қайырып, үнсіз тыңдады да, «Ал, бойжеткен, кеттім», – деген, ашық жүзбен» [82,222].

Автордың өз кейіпкерлерін жақсы білетінін де шығарманы оқу барысында көз жеткіземіз. Мысалы жиһаз, халат т.б. заттар ал деп берген еркектің ақшасын әйелдің жұмсамағанын авторлық баяндаумен береді. «Әйел ешқандай жиһаз алмады. Қажеті жоқ еді. Ал сәнді, жұқа бірдеңелерге батпаған. Есесіне, шалғайы төгілген қара ала халат алды. Өз ақшасына. Тұтас екі ай бойы әжептәуір қымтырылуына тура келген. Ал мол ақшаны... басқа бір жерлерге тықты» [82,223].

Ал Мұхтар Мағауиннің «Қасқыр – Бөрі» әңгімесі бірінші жақтан баяндалады. Автор тотемдік белгіміз деп санайтын «Көк бөрінің» қайдан шыққанын астарлап айтуы арқылы өз тарихымызды да беріп отырады. Кейінгі мыңжылдықтағы қасқырдың бөріге айналғанын өз көзіммен көрдім дейді біздің бірінші жақтан баяндаушы Мадияр атты кейіпкеріміз. Баяндаушы кейіпкер болғанымен оның арғы жағында жазушы тұратынын жоғарыды ескертіп өттік. Олай болатын болса кейіпкердің ойы мен пайымдаулары – автордың өзінің көзқарасы екені айтпасақта түсінікті жайт. Мұны: «Қазір ойлаймын. Бәлкім, арғы атамыз – Ғұн, Түріктің заманындағы Құрт, кейінгі Алтын Орда, Көк Орда кезіндегі Бөрі бүгінгі қазақ, ноғайдың тұсындағы қасқырдан мүлде басқа кейіпті махлұқ болған шығар? Сөз жоқ, басқаша болды.

Десе де... қасқыр дегеніміз – бөрі, бөрі дегеніміз – құрт... және керісінше. Барлығы бір ұғымның мәндес атауы. Ендеше, терісін сыпырмай-ақ әуелге кейпін тануға мүмкін бе? Терісін сыпырмай-ақ әуелгі қалыбына түсуі мүмкін бе?

Байыптап қарасаңыз, сыпырылған, біз атап жазбай-ақ, бұдан жүз, жүз елу жыл бұрын сыпырылған – тері емес. Сонда не? Сыртқы киімге қатыссыз, ішкі бірдеңе. Рух! Түгі-түсің – сыртында. Жан – кеудеде. Тек жүрек қана басқаша соғуы керек. Сонда кешегі қызыл бөрі, көк бөрінің бүгінгі ұрпағы өзінің әуелгі қалыбын таппақ. Табады деп сенейік. ...Ендеше, әңгімеміздің аты «Қасқыр» емес, «Бөрі» болсын», – деген үзіндіден байқаймыз [84,51].

Әңгімедегі кейіпкер сөзі мен автор сөзінің өзара бір-бірімен әрекеттесулері көркем мәтіннің эмоционалды әсерін күшейтіп, оқырманды ойландыруға жетелейтінінде көреміз. «Жаңа, үшінші мың жылдық қарсаңында Қазақ қайтадан ту көтерді. Арада жүз... жоқ, жүзіңіз тым көп, отыз... аздау, үлгермейміз, дұрысы – елу... арада елу жыл өтті... Қасқыр қайтадан бөрі атанды...» Бөрі атанды. Атанады. Иә. Атанады. Демек, келешек ісі. Біз бүйтіп

жазсақ, шындыққа негізделсе де, қиял, тұспал болып кетеді. Орайымызға келмейді.

Сондықтан, қасқырдың қайтадан бөріге айналғаны туралы менің немерем Бату жазады. Яғни, бұл әңгіменің роман-эпопеяға айналған толық нұсқасын енді елу жылдан соң оқисыз! Өзіңіз жетпесеңіз – уақа емес. Балаңыз қартайған, немереңіз марқайған, шөбереңіз таққа, шөпшегіңіз атқа мінген кезде дәл солай боларына сеніңіз.

Сенбесеңіз... Әуелгі әңгімені ортасынан аударып, кез келген жерінен ойып оқисыз» [84,52-53].

Автор «аузы қисық болсада бай баласы сөйлесін» дегенді «Менің атам – ферма бастығы, мен қой күзетуге шықпаймын», – деп кейіпкер сөзі арқылы берген [84,47]. Атасы мен әжесінің, Жүсіптің сөздерін де автор орынды қолданған. Шығармада шашау жоқ. Автордың күрделі ойларды беруде олардың негізгі мағынасын бірден ашпай, арасын үзіп, қайтадан жалғауы (поток сознания) сынды әдеби техникаларды еркін меңгергеніне әңгімені оқу барысында куә боламыз.

Қазақ әдебиетіндегі әйел жазушылардың ішіндегі өзінің жақсы туындыларымен көзге түсіп жүрген қаламгерлеріміздің бірі – Роза Мұқанова. Біз жоғарыда «Тұтқын» әңгімесінен постмодернистік ерекшеліктерді кездестірген болатынбыз. Енді осы аталмыш шығармадағы автор мен кейіпкер болмысына назар аударсақ. «Тұтқын» әңгімесіндегі бас кейіпкер ақыл-есінен адасқан суретші. Шығармада оның есімі Әумесер болып аталады. Ол да автордың қойған есімі. Әумесеріміздің қиялының арқасында әңгімедегі кейіпкерлеріміздің саны да көбейе түседі. Туындыда автор мен кейіпкер ойлары бір-бірімен астасып жатады. Мысалы өз ойымен әлек, жалғыз тұрған Әумесердің сөзі: «– Күн қандай әдемі бүгін. Қараңызшы, тіршілік атаулы Тәңірдің нұрына бөленіп, тамылжып тұр. Ерін күткен сұлу келіншек дәл осылай жасанар. Далаға шықпаса болмас», – деген үзіндіден автор сөзімен араласып кеткенін байқаймыз [85,121]. Әңгімеден автор мен кейіпкердің арасындағы диалогты да көреміз.

«Босағадан сүйретіліп шығып бара жатқан таз әйелдің сықпытына жаны ашыды, бірақ тоқтатпады. Жасанды шашын білегіне қыстыра салып, мынау жалғанда бұл да жалған күй кешкендей. Мұның өмір-бақиғы арман-мұңы, қуаныш-күйініші бәрі жалғандықтан тұрыпты. Сонда несіне өмір сүрген. Расымен-ақ, бәрі суретшінің айтқанындай ма?», – деген автордың ойына кейіпкер «– Иә... – Шын мұңайып, шын қуанатын түк жоқ бұ жалғанда. Бәрі өткінші», – деп жауап береді [85,125]. Кейіпкер қиялының шексіздігін автор оның «Отызыншы ғасырдың адамдары» атты картинасы арқылы береді. Автор Әумесердің қиялы арқылы әртиссымақтарды сынаса, оның (Әумесердің) өзінің әдемілікке ұмытылмайтындығын үстіндегі киімін суреттеу арқылы білдіреді. «Етек-жеңі жоқ кең жапқышты денесіне жапты. Әртүрлі ашық түспен боялған жапқыш осынша көңілді болар ма. Басындағы жұпыны телпекке тауыс құсының қанатын тікті. Тұмсығы біздиген, ертеректе сәнді болғанмен, кейінгі ұрпақ менсіне бермейтін көне аяқ киімді киді» [85,126].

Сонымен қатар, кейіпкеріне деген көпшілік көзқарасында автор ашық береді: «– Мен ғой, бұл... Мен көшеге шығып кеткем, – деп дауысын әндете көтере сөйлеп қол бұлғайды. Әлем-жәлем кейпі көктен түскендей. Тобыр аңтаң. Біресе тосырқайды, біресе соңынан еріп, қызықтап қалмайды. Жарылып жол берген қалың нөпірге әумесер тағы да қолын бұлғап: «Мен ғой, көшеге шығып кеткен. Бұл мен...» – деп мәз болады. Әлдекім мұның еркіндігіне қызыққан. Өмір-бақи тәртіпке жүктеліп қалған тағдырын бұза алмайтын бұғауға түскеніне жабыққан, жалыққан. Енді бірі «Апыр-ай, есімнен адастыра көрме. Сезімді тежейтін ақылымнан адастыра көрме. Ішімді игеретін күш бере гөр», – деп жалынып-жалбарынып тұр» [85,126].

Автор кейіпкерін қиялында еркін сөйлеткенімен, оны бостандыққа біржола жібермейді. Мұны Әумесердің қиялындағы үшінші әйелмен кезігуіндегі оқиғадан көре аламыз.

«– Жетті. Сен мойындамаған, жақтырмаған жалғыз жаратылыс – әйел, – Төніп келе жатқан монтиған, момын әйел қайраттанып алыпты.

– Жоқ! Жоқ! – деді Әумесер екі қолын төбесіне көтеріп. Денесін суық тер жауып кеткен. Иесіз босаға... Ешкім де көрінбейді. Бұл болса әбігер, жүрегі кеудесіне сыймай, еңтіге дем алады. Жанын қоярға жер таппай, қорқып, дір-дір етеді. Әумесер алғаш рет өз қиялынан өзі шошыды» [85,128].

Сондай-ақ «Әумесер соңғы рет ышқынып қалды. Өлерін сезді, ішіне сақтаған ақиқат сыры шыбын жанымен қазір бірге шығады. Айтып қалғаны жөн шығар. Өзегін ащы өксік кернеп кетті», – деген автор сөзінен кейіпкердің жанымен бірге шығатын ақиқат сырын айтуға мүмкіндік бергенін байқаймыз.

Бар құпиясы ашылған кейіпкерінің жай-күйін автор әңгімеде оның кешірім сұрауымен аяқтайды. «– Ендігім не? – деді күбірлеп. – Сезімім іздегенмен, санам ерік бермеді, өзімнен кеткен қателік. Жоғалтқанымды таба алмаспын. Тағдырыма жүк болған айыбымды кешіріңіздер. Мен күн сайын таңертең барлығыңыздан кешірім сұраймын. Кешірім етіңіздер, көңіліме медет болсын. Мен тұтқынмын кісенделген, – деді суретші ағыл-тегіл жылап отырып» [85,129].

Шығармалары постмодернизмге мейлінше жақын жазушымыз – Дидар Амантай. Оның романдары мен повестері, әңгімелері оқырмандарын бей-жай қалдырмайтынын анық. Себебі, көркем туындылары басқа жазушылардың шығармаларынан стильдік жағынан болсын, стилистикалық жағынан болсын ерекшеленіп тұрады. Сондай-ақ, Дидар Амантай шығармаларында автор мен кейіпкерлердің болмыстары бір-бірімен араласып кетеді. Кейде кейіпкер сөзі автор сөзімен беріледі немесе кейіпкер сөзінің жалғасы автордың ойында, автор сөзінің жауабы кейіпкердің іс-әрекетінде жатады. Мысалы «Мен Сізді сағынып жүрмін» атты повесіндегі автор мен кейіпкер мәселесіне назар аударсақ. Бұл повестегі кейіпкерлер әлемі күнгірт. Олардың аттары белгілі болғанымен немен айналысатындары беймәлім. Оқиға Мұқтар, Ғалиябану, Ербол, Нұрлан сынды кейіпкерлердің қатысуымен өрбейді. Дидар Амантайдың оқырмандарға көбіне түсініксіз болатыны ол екі адамның арасындағы диалогтарды күрт үзіп, екінші кейіпкердің сөзіне немес авторлық ойға бірден ден қояды. Оны да кілт үзіп өзі қалаған кезінде алдыңғы диалогтардың жалғасын береді. Мысалы жұма күні

атылып өлген Мұқтардың өлімін естіп Ғалиябану Ерболдың үйіне келеді. « – Мұқтар қайтыс болды, – деді Ғалиябану. – Білемін, деген ол» [89,128]. Үшінші жақтан баяндау арқылы Мұқтар қайтыс болмай тұрып онда Ерболдың барғанын айтады. « ... – Мұқтар аулада мылтық тазалап отыр екен. Қапелімде кіріп келіп, түнгі шам астында қару ұстаған досын көріп, қалт іркілген Ерболды танып:

- Төрлетіңіз, – деді де, он алтысын қайыра сүрте бастады. ... – Кетіңіз, сіздің көз алдыңызда мен өле алмаймын» [89,128]. Бұдан соң алдыңғы ой үзіліп Ғалиябану мен Ербол арасындағы диалог жалғасады. «Жылауын доғарып, есін шұғыл жиған Ғалиябану терезе жақтауына барып, тысқа байланып ұзақ қарап:

- Дүние сыртында не бар? – деп кері бұрылды.

- Ештеңе» [89,129]. Повестің осыдан кейінгі жалғасында автор – кейіпкер (Ербол) – кейіпкер (Ғалиябану) – автор сөздері бір-біріне ұласып кетеді. «Мұқтарға не істей алатын еді.

- Мылтықты бермеу қажет болды, бірақ ол қарбаласта, жасырған сандықтан алып кетіпті.

- Соңынан бардың емес пе?

- Иә.

Барған кезінде досы қаруын мұқият тазалап отырды» [89,129]. Осы сияқты үзінділер повесте көптеп кездеседі.

« - Тұрақтылық жоқ бізде, ой да, сезім де опасыз, - деді ол ширақ жүрген бойы Ерболға қарамай сөйлеп.

- Иә, пендешілік қиянаты толастаған ба, мүмкін, пешенесіне бұйырғаны сол бітіспес күрес, ұдайы арпалыс, үнемі айырылысу.

- Күтсін қасіретін бейбақ, қасіреті міндетті түрде келеді, алдамайтын жалғыз адал бауыры осы.

Зады, бекер, деп ойлады Ербол, көздегені – ажал. Көше бұрышынан кафе көрінді. Шаршады, енді өмірден түңіліп, мәңгілік ұйқыны аңсайды. Мәңгілік ұйқы бар ма.

Білмейді. Көңілінді ортайтып келе жатқан қайғыны қазір кім тыңдайды, даналық ешкімге қызықты емес, данышпан ойдың уақыты өткен, рухани азық жылуын тауысты, отты сөздің ыстығы басылды.

...Ұйқы дегеніміз – өмірдің жалғасы. Ғұмырдан кейін ұйқы жоқ, қаза – жарық сәуледен көз жазып қалатын су қараңғы өткел. Өлім артынан із басатын – топырақ иісті ештеңе. Ештеңеде ұйқы болмайды.

Ажал кірпік ілмейді. Тіршілікке қарсы, қара жерге туыс, бірақ ойы – сор, сорлының ойы – ештеңе [89,135-136]. Мұндағы кейіпкерлер арасындағы диалогтан автордың пайымдауларын көреміз.

Автор кейіпкерлерінің ойыларын бір-біріне қарама-қарсы қою арқылы да дүниенің әртүрлі екенін ұғындырмақ болады. Тазалықты, адалдықты аңсаған, соның жолында мерт болған Мұқтарға Ғалиябану образы кереғар. «Жиналу керек, деп шешті Ғалиябану, бүгін төркініне қонады, ертең – көре жатар. Ұяттан өлген ешкім жоқ, ардың азабы у татыса да тіршіліктің дәмін ешқашан бұза алмайды, ол әрқашан тәтті, бірақ, пейішті аңсаған баянсыз аласапыран тірлігі мейлінше ащы. Оған өмір сүру қажет, темірқазық ұстанымына қайшы жаңылыс басқан шалыс қадамын жылдам есінен шығарып, өзін алдап, сенімін

жұбатып, имансыздығын кешіріп, шеккен ұмытылмас күллі қасіреті мен қуанышын түгел жеңіл ұмытып, күнәға ұрынған кінәсы мүлдем бейнет кешпей – оған өмір сүру қажет», – деген үзіндіден автордың кейіпкеріне деген көзқарасын байқаймыз [89,134].

Жалпы, Дидар Амантайдың туындыларында кейіпкерлер авторлық ойды дамытып әкетеді немесе кейіпкерлер ойын автор өрбітіп, бірінің (автор-кейіпкер) ойына екіншісі (кейіпкер-автор) жауап беріп, қорытындылап отырады. Автор кейіпкерлерімен тең дәрежеде шығарманың ішінде жүреді.

Ендігі кезекте постмодернистік ерекшеліктерді жиі ұшыратқан Асқар Алтайдың «Түсік» әңгімесіндегі автор мен кейіпкер мәселесіне аз-кем үңілейік. «Түсік» әңгімесі үш бөлімнен тұратынын ескерттік. Әңгіме үшінші жақтан баяндалады. Оқиғаларды сабақтастыруда баяндаушы бейнесі шығармада жиі кездеседі. Дегенмен, мұнда Дидар Амантайдың шығармаларындағыдай кімнің сөйлеп жатқанының белгісіздігі сынды оқырмандарын шатастырушылық жоқ. Ал, авторлық көзқарас әңгімеде кездеседі. «Пендеге тән түлкі бұлаң тірлік кешкені рас. Түсікке айналмай тұрып жалғанды жалпағынан басты ғой, шіркін! Шіркіннің шылауына кім ілінбеді, шаңына кім ілесе алды?.. Құба күндер, құла түндер сынаптай сырғыды.

Жігітшілік жолында жұмақ кешті. Қыз-қырқын ырғын еді. Ырғында ырып жүрді. «Жаңа қазақ» атанған жайы бар емес пе?! Бұрын да тарлық көрмеген тағдыры барлықта бұрлығып-ақ қалды. Тіпті, тілі таңдайына жабысып, ісіп-кеуіп булығып та қалатын. Соның бәрі – Санабикенің арқасы, Санабике ағаларының арқасы... Құдай бұған Санабикені жар қылғанына тәуба! Мың да бір алғыс!» [91,126]. Автор Бибол мен Санабикенің арасындағы әңгіме мен Балкенже мен Бибол арасындағы диалогты қарама-қарсы қояды. Әйелімен арадағы жағдай жан-жал болса, ашынасының жанында басқа сипат алады.

Кейіпкер сөзіне авторлық реплика, түсінік беріп отыруда А.Алтайдың әңгімесінде кездеседі. Кейіпкерлеріне деген автордың ұнамды не ұнамсыз ықыласы да осы арқылы анықталады. « - Әй, Бибол! Бибол! – деп Балкенже әрі өкіне, әрі мұны аяй сөйледі. Даусында діріл бар, бірақ қатқыл қайрат та бар. – Сені азамат қой, нағыз сері жігіт қой деп сеніп қалып едім. Жүндей түтілген е... жұмсақ па едің... Әй-әй-ай! – «Ез» деген сөзбен жерге тығып жібергенге қимай, Балкенже «жұмсақ» деп жұқартты» [91,129].

Автор ұрыққа (түсікке) айналған пенденің « – О, құдіреті күшті Тәңірім! Мендей түсік пендеге қуат бере гөр!? Тозақтай жанып, мұздай суынған құрсақ анама сабыр бере гөр!? Мен бір талайсыз бейбақпын... Екі бірдей сүйгенім бар еді. Сол екеуі құрсағының біріне өзім түсіппін. Мұндай да сұмдық болар ма, жаратқан ием?! Әлде өзіңнің құдіретіңмен, әлде сайтанның сұм ісімен осы күйге душар болыппын... О, құтқарушы, Тәңірім! Қайсысының ғана құрсағына тап болдым? Қайсысы мені сылып тастағалы тұр? Жаппар ием, жар бола гөр! Жар бола гөр, жазықсыз жан иесіне!», – деп жаратқанға жалбарына, жалына түскеніне өз көзқарасын жасырып қалмайды. «Түсіктің тәні күйіп, жаны ышқынды. Бірақ шыдап бақты шикет. Шыдамасқа шара қайсы?! Жатырдай жабық дүниенің ішінде бұл қандай азап-мазаққа шыдауға бар. Шыбын жан жарық дүниеге шығу үшін бар тозаққа төзуге құмбыл. Тек, арам бездей сылып

тастамаса болғаны... Ал арам безден адам баласы безбегенде қайтеді?! Арам безді езбегенде қайтеді?! Безеді де, езеді де [91,131].

Автордың ұрыққа (түсікке) айналған кейіпкерінің тілге келуінің өзін ирониямен береді. «Жаңа ғана шала тәнді, шала жанды шата бой жазды. Жарының сөзінен аса алмас жасық жаны жадырағандай күйге енді. Тәңіріге разылықпен түсік тілге келді» [91,132]. Ирониядан автордың кейіпкеріне деген көңілі толмаушылығын байқаймыз.

Жалпы, постмодернистік прозалық мәтіндерде автор мен кейіпкер категорияларының бір-бірімен тығыз байланыста болатынын көреміз. Автор кейіпкерлерінің сөзімен де, олардың ойын баяндау арқылы да әңгімедегі негізгі ойға жетелейді. Постмодернистік шығармаларда дәстүрлі әдебиеттегідей жағымды немесе жағымсыз кейіпкерлер болмайды. Автор оқырманға баға беруге және өзінің түсінігінше қорытынды шығаруға мүмкіндік береді.

Шығармаға өзек болатын өмір құбылыстарын сұрыптап алып, оған идеялық бағыт беріп, бейнелі күш дарытатын, шығарманың идеялық мазмұнын қалыптастыратын жазушының өз бейнесі – автор бейнесі болатын болса, автордың ойы кейіпкер бейнесімен ашыла түседі. Оны жоғарыда келтірілген көркем шығармалардағы автордың кейіпкерлерге деген көзқарасынан-ақ байқаймыз.

Қорыта келгенде, қазіргі қазақ әдебиетінде әлемдік әдеби үдерістегі постмодернизм ағымының теориясымен жазылған туындылардың бар екендігін байқаймыз. Атап айтқанда ұлттық әдебиеттің көрнекті өкілдері М.Мағауиннің, А.Алтайдың, Р.Мұқанованың, Д.Амантайдың жекелеген шығармаларынан постмодернизмнің элементтерін көптеп кездестіреміз.

Бұдан шығатын қорытынды – әлемдік көркем ой дамуының соңғы кезеңінде пайда болған мәдени-эстетикалық, танымдық құбылыстардан қазақ әдебиеті мүлдем сырт тұрмауы себепті, үлкен мән иелене алмаса да модернизммен қатар постмодернистік құбылыстар да ұлттық прозамызда орын тебе бастады. Әлемдік рухани-мәдени үдеріс қалыптастырған құндылықтарға ортақтасу арқылы ұлттық әдебиеттен модернизмді постмодернистік поэтикамен ұштастыра бастаушылық ұмтылыстарды танимыз. Әрине, қазақ прозасындағы постмодернизм дәстүрлі поэтикалық құрылымдарды ығыстырып шығарған аса қуатты ағымға айналып үлгерген жоқ. Алайда ол құбылыстың бар екенін, рухани ықпалын үдете беруі мүмкін екенін жоққа шығаруға болмайды. Қазақ әдебиетіндегі постмодернистік ағымдардың табиғаты мен оның ұлттық рухани кеңістігіміздегі орны – өз зерттеушісін күтіп тұрған, болашақта жан-жақты тексерілуі тиіс іргелі мәселелердің бірі.

Қорытынды

Қорыта айтқанда, постмодернизм ұғымы ХХ ғасырдың соңындағы мәдениеттің әр түрлі салаларында көпмағыналылығымен байланысты термин болып қалыптасты. Бұл термин де басқа терминдер сияқты өзіндік пайда болу, даму және қолданылу тарихына ие. Постмодерн (постмодернизм) «жаңадан кейінгі жаңа» немесе «қазіргіден кейінгі жаңа» деп аударылып жүр. Демек, постмодерн дәуірі модерн дәуірінен кейін пайда болды. Ал «modern» сөзі «жаңа кезең» деген мағынаны білдіреді. Оның екі мәндік мағынасы бар: біріншісі жаңа кезең «қазіргі кезең талабына сай», екіншісі, модернге, яғни модернизмге көшу. Өз кезегінде «модерн» терминімен мәдени құбылыстардың ауқымды тобы белгіленді. Тар мағынада, «модерн» ұғымы деп ХІХ ғ. – ХХ ғ. басындағы көркем-әдебиеттік қозғалыс айтылды. Ал кең мағынада «модерн» ұғымы Жаңа заман (Modernity) деп аталған белгілі бір дәуірге сәйкес келген тарихи кезеңді айқындады. Сондай-ақ бұл дәуір Антикалық және Ортағасыр дәуірінен кейінгі уақытта келді. Осы екі дәуірдің жиынтығы «Pre-modernity» (предмодерн) деп аталады. Белгілі әдебиет теоретигі М.Н.Эпштейн осы «модерн» деген екі үлкен айырмашылығы бар ұғымды ажыратып береді. Біріншісі модернділік орта ғасырдан бастау алып, («modernity» немесе орыс терминологиясымен сәйкес «жаңа уақыт») қайта өрлеу (ренессанс) дәуірінен басталып, ХХ ғасырдың ортасына дейін жалғасқан, жарты мыңжылдықты қамтыған бүкіл әлем тарихындағы үлкен дәуір болса. Екіншісі, модернизм («modernism») – модерн дәуірін аяқтайтын жарты ғасыр өмір сүрген ХІХ ғасырдың аяғына дейін жалғасқан немесе бірінші дүниежүзілік соғыстан 1950–1960 жылдарға дейін созылған, белгілі бір мәдени кезең – деп атап көрсетеді. Сондықтан да диплом жұмысында «модерн» дәуірінен кейін өмірге келген «постмодерн» дәуірінің туу тарихы туралы кездесетін көптеген пікірталастарды зерделеп өттік. Бүгінгі таңда дүниежүзілік әдебиеттануда, философияда, лингвистикада, мәдениетте және жалпы өнер атаулыда өзекті мәселе болып отырған «постмодернизм» ұғымы әдебиетке қашан енді және әлемде «постмодернистік» көзқарас қашан пайда болды?, «постмодернизм» термині пайда болған кезде «модерн» мен «постмодерн» дәуірлерін бөлетін хронологиялық шекара қайда деген сауалдарға жауап берудің өзі қиындық тудыруда.

Зерттеушілердің көпшілігі «модерн» дәуірінің өткен күнге айналғанын, ал «постмодерн» өзінің құқығына қашан ие болғанын нақты белгілей алмай жүр. Ал, осыны анықтауды қажет ететін сұрақтарға жауаптардың көптігін және жүйесіз нұсқаларын жиі кездестіреміз. Тіпті, постмодерн дәуірі мен постмодернизм кезеңін сөз етпей тұрып, модерн дәуірімен бірге модернизм идеялары да аяқталды ма? деген маңызды сауалдарға жауап беруде Еуропаның әдебиетті зерттеуші ғалымдарының ой-пікірлері де бір тоқтамға келмеген. Сондықтан да біз жұмысымыздың алғашқы бөлімінде «постмодерн» дәуірі мен «постмодернизм» кезеңінің қысқаша тарихын зерделедік.

Постмодернизм дәуірінің қалыптасуы қарапайым процесс болғаны анық және де модерн дәуірінің постмодернге көшуі белгілі бір хронологиялық

оқиғамен нақты белгіленген жоқ. «Постмодернизм» терминінің қашан пайда болғандығы туралы хронологиялық белгісіздік постмодернизм ұғымын түсіндіруге және оның анықтамасын анықтауға қиындық туғызады. Сондай-ақ постмодернизм бірыңғай, біртұтас теория емес. Оны біз философия саласының өзінде постмодернизмнің көптеген идеялық ағымдарды қамтитынынан-ақ көре аламыз. Постмодернизмнің нұсқаларының санының көптігі бұл құбылыстың пайда болуы туралы тұжырым жасауға қиындықтар әкелетінін байқадық.

«Постмодерн» терминін пайдаланатын көптеген теориялар, әр уақытта мәдени бөліктерде дамыды, сондықтан да «модерн», «модернизм», «модернизация», «модернити» терминдерінің түрлі түсінігіне, сонымен қатар «пост» қосымшасын (приставка) өзіне негізделді. Бұдан «постмодернизм» сөзіне енетін түрлі мағына және оны қолданудың түрлі салалары шықты. Жалпы постмодернизм басында өнер феномені ретінде туып, ең алдымен әдеби ағым ретінде мойындалды. XX ғасырдың екінші жартысындағы жетпісінші-сексенінші жылдар аралығында сәулеттік, философиялық т.б. ғылым салаларымен өнер атаулының маңызды бағыттарының біріне айналды.

Сонымен бірге постмодернизм постструктурализм және деконструктивизм теорияларымен тығыз байланысты екендігі белгілі. 1970-80 жылдар аралығында постструктурализм мен постмодернизм арасындағы жалпы дүниетанымдық және әдіснамалық параллельдер айқындалды. Бастапқыда өнер мен әдебиет теориясы ретінде рәсімделген, түрлі неоавангардтық ағымдар тәжірибесін игеруге және оларды жалпы идеялық-эстетикалық қорытындыға келтіруге тырысқан постмодернизм сексенінші жылдардың екінші жартысынан бастап постструктурализмге тепе-тең құбылыс ретінде ойластырыла бастады. Кейбір зерттеулерде осы терминдер синонимдік ұғымдар ретінде сипатталады.

Ал жұмысымыздың үшінші бөлімінде постмодернизм ағымының қазақ әдебиетіне әсерін сөз еттік. Әлемдік рухани-мәдени құбылыс үнемі даму үстінде болатын үдеріс екенін жоғарыда атап көрсеткенбіз. Бұл барлық халықтардың әдеби-мәдени өмірінде болатын жай. Қандай жағдай болмасын ұлттық әдебиетімізді дүниежүзілік заңдылықтардан бөліп қарай алмаймыз. Олай дейтініміз жаһандық сипат алған әдеби құбылыстардың (модернизм және постмодернизм т.б.) қазақ әдебиетіне де енгенін әдеби шығармалардан көреміз. XX ғасырдың екінші жартысында әдебиеттің өзекті мәселелері модернизм төңірегінде болғаны бәрімізге белгілі. Ал қазіргі кезеңде қазақ әдебиетін зерттейтін ғылымда постмодернизмді зерттеу басталды десек артық айтқандық емес. Бір мәселе күмәнсіз, ол модернизмнің де, сондай-ақ постмодернизмнің де теориялық және идеологиялық негіздері өз уақытының сұраныстарына жауап беріп қана қоймай, оны түбегейлі өзгерткен ағымдар болып табылады. XX ғасырдың басында қазақ қоғамында ұлт-азаттық кезеңі болғаны тарихтан белгілі. Бұл қозғалыс тек саяси – қоғамдық мәселелерге ғана емес, сондай-ақ мәдени – рухани құбылыстарға да өз әсерін тигізгені шындық. Қазақ қоғамының ояну кезеңі болған бұл жылдарда көптеген өзекті мәселелер алдыңғы қатарға шықты. Қоғамдағы қайшылықтардың тереңдеп, шешімі күрделенген, рухани мәдениет құлдырап, санадағы дағдарыстар белең алып кеткен уақытта осыған қарсы реакция және жаңа ізденістердің нәтижесінде XX

ғасырда әлемдік әдебиетте үстемдік еткен модернизм ағымының ықпалы қазақ әдебиетінде де байқалды.

Қазақ әдебиетіндегі постмодернизм жазушыларымыз бен ақындарымыз тарапынан өзінің жаңашылдық сипатын жоғалта бастады. Ал ғалымдарымыз тарапынан постмодернизм әдебиетінің шындық болмыспен арақатынасын, танымдық мүмкіндігін зерделеу, зерттеу төл әдебиетімізде басы ашық мәселе күйінде қалып отырғаны шындық. Дәстүрлі әдебиеттің тілі оқырманға түсінікті болатын. Ал, постмодернизмде шын мәнісінде әдеттен тыс, оғаш жайттар жетіп артылады. Сондықтан оқырманға қаламгерлеріміз эрудит, полиглот, кейбірде философ пен мәдениеттанушы болып та көрінуі мүмкін. Постмодерндік әдебиеттің басты принципі өмірге ұқсастықты жою, тек пен жанрлардың шекарасын тас-талқан етіп, әдістердің синкретизмін орнықтырып, себеп-салдар байланысынан қол үзіп, логикалық байланысты жоққа шығару болып табылады.

Қазіргі қазақ әдебиетінің көркемдік эстетикалық жүйесі гиперболизация-лауды, метафоралық трансформацияны, аллегория жүйесін, контрастылық ойынды, абсурд формасын, гротеск, фантастиканы, философиялық-образдық қатарды күрделендіруді белсенді қолдануға көшкен. Жазушыларымыздың мұндай еркіндікке ие болулары әдеби ойынның барлық деңгейде: оймен, сюжетпен, идеялармен, аксиологиялық санаттармен жан-жақты араласуын туындатады. Әдебиеттің танымдық, коммуникативтік, тәлім-тәрбиелік, адамгершілік-этикалық, эстетикалық функциялары бұрын болып көрмеген өзгеріске ұшырап отыр. Дәстүрлі әдебиетте қаламгер оқырманға әлем келбеті мен адамзат туралы ұғымды сіңіруге талпыныс жасаса, енді бұл әдіс-тәсілдер ескіріп, автор оқырмандарына түрлі ситуацияда өзінің интеллектуалды ойынын таныта бастады. Әлем өзгеріске ұшырап, ақиқат қажетті емес, шындық анықталмайтын әдеби дәуірге аяқ басты. Ғалымдар қазақ әдебиетінің жай-күйін екі қырынан қарастырылуын меңзеп отыр. Оның бірі – реалистік дәстүрден бас тартушылық болса, екінші жағынан, осы көркемдік жүйенің кең ауқымды мәдени құндылықтарын саралап, төл әдебиетімізге енгізудің үрдісін зерделеу болып табылады. Бұл жұмыста қазіргі қазақ әдебиетіндегі өзіндік қолтаңбаларымен көрініп жүрген М.Мағауин, А.Алтай, Д.Амантай, Р.Мұқанова т.б. қаламгерлеріміздің жекелеген шығармаларындағы постмодернизм ағымының элементтерін зерделедік.

Сонымен, қорыта айтқанда, зерттеу жұмысымызда осы мәселелерді қарастырып, өз әлімізше сарапқа салдық.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі

- 1 Исмақова А.С. Асыл сөздің теориясы. – Алматы: Танбалы, 2009. -376 б.
- 2 Пантин В.И. Ритм общественного развития и переход к постмодерну // Вопр.философии. 1998. № 7.
- 3 Bradbury M., McFarlane J. Modernism, 1890-1930. – Harmondsworth, 1976.
- 4 Tomlinson J. Globalization and Culture. – Cambridge, Polity Press, 1999.
- 5 Berman M. All That is Solid Melts Into Air. – New York, - 1982.
- 6 Эпштейн М.Н., Постмодерн в русской литературе: Учеб. пособие для вузов. – Москва: Высш. шк., 2005. – С.495
- 7 Хабермас Ю. Будущее человеческой природы. Пер с нем. – Москва: Издательство «Весь Мир», 2002. – С.144
- 8 Jameson F. Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism. – Duke University Press, 2001.
- 9 Шәріп А. Қазақ поэзиясы және ұлттық идея. -Алматы: Ғылым,2001.-345 б.
- 10 Тілешев Е. Суреткер және көркемдік әдіс. -Алматы: Арқас, 2005. -221 б.
- 11 Әдебиеттану.Терминдер сөздігі (Құрастырғандар: З.Ахметов, Т.Шаңбаев). –Алматы: Ана тілі, 1998.-384 б.
- 12 Қабдолов З. Сөз өнері. –Алматы: Санат, 2007.-360 б.
- 13 Қаратаев М. Эпостан эпопеяға. – Алматы: Жазушы, 1987. -444 б.
- 14 Ысмайылов Е. Сын және шығарма. – Алматы: ҚМКӘБ. 1960. -377 б.
- 15 Смағұлов Ж. Ұлттық әдебиеттану әлемі. Монография. – Қарағанды: Болашақ-Баспа, 2005.- 317 б.
- 16 Ысмайылов Е. Ақын және революция. –Алматы: 1983. -270 б.
- 17 Жарылғапов Ж. Қазақ прозасы: ағымдар мен әдістер. – Қарағанды: Гласир, 2009. – 400 б.
- 18 Майлин Б. Повестер мен әңгімелері. – Алматы: Жазушы, 1977. -262 б.
- 19 Dick Hebdinge. Hiding in the Light: On Images and Things. London and New York, 1988. – P.181
- 20 Бодрийяр Ж. От фрагмента к фрагменту. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
- 21 Jameson F. Postmodernism and Consumer Society. Foster, H., ed. The Anti-Aesthetic, 1998.
- 22 Barker Ch. Cultural Studies. Theory and Practice. – London, SAGE Publications, 2006.
- 23 Schuurman F.J. Postmodernism. ed. Beyond the Impass: Development Theory in the 1990 s. Zed Books, 1993.
- 24 Durham M.G., Kellner, D., eds. Media and Cultural Studies. Key Works. – Oxford, Blackwell Publishing, 2006.
- 25 Hassan I. L Toward a Concept of Postmodernism. Docherty, Th., ed. Postmodernism. A Reader. 1993.
- 26 Docherty Th. Postmodernism. A Reader. New York, Harvester Whearshief, 1993.

- 27 Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория. – Москва: Издание Р. Элинина, 2000. – С.368
- 28 Новейший философский словарь. Постмодернизм. Главный научный редактор и составитель А.А.Грицанов – Мн: Современный литератор, 2007. – С.816
- 29 Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. – С.1040
- 30 Әбіл-Серік Әбілқасымұлы Әліәкбар. Тамұққа түскен сәуленің әдеби жарқылы. – google.kz
- 31 Курицин В. Русский литературный постмодернизм. – google.kz
- 32 Kumar K. From Post-Industrial to Post-Modern Society. New Theories of the Contemporary World. Oxford (UK) – Cambridge (USA), 1995.
- 33 Зыбайлов Л.К., Шапинский В.А. Постмодернизм. – Москва: Прометей, 1993. – С.186
- 34 Қанарбаева Қ. Қазақ әдебиетіндегі модернизм. – Алматы: Экономика, 2010. – 330 б.
- 35 Sollers Ph. The Novel and its Experience of Limits. // Federman, R., ed. Surfiction. – Chicago, Swallow Pres, 1975.
- 36 Russel Ch. The Context of the Concept. // Garvin, H.R. ed. Bucknell Reviews Romanticism, Modernism, Postmodernism. – Associated University of Notre Dame Presses.1980.
- 37 McHale B. Postmodernist Fiction. – London, Methuen, 1987.
- 38 Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – Москва: Политиздат, 1990.
- 39 Борхес Х.Л. Үш томдық шығармалары. т-2. – Полярис, 1997.
- 40 Постмодернизм:энциклопедия / сост. А.А.Грицанов. М.А.Можайко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – С.1038
- 41 Нысанбаев Ә., Т.Әбжанов, А.Хамидов, Г.Соловьева. Батыс философиясы. Оқу құралы. – Алматы: Жазушы, 2009. – 480 б.
- 42 Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – Москва: Интрада. 1998. – С.255
- 43 Майтанов Б. Қазіргі қазақ прозасындағы модернистік және постмодернистік ағымдар. // «Қазақ әдебиеті» газеті, 2004. №43. – Б.8-9.
- 44 Есембеков Т. Драматизм и казахская проза.– Алматы: Ғылым, 1997. – 231 с.
- 45 Исмакова А.С. Казахская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль (начало XX века и современность). – Алматы: Ғылым, 1998. – 394 с.
- 46 Жарылғапов Ж. 70-80-жылдар қазақ прозасындағы адам концепциясы. Фил. ғыл. канд. ғылыми дәр. алу үшін дайынд. дисс. Қарағанды, 2000. – 153 б.
- 47 Бөпежанова Ә. Өнер – жеке тәжірибе. // «Алтын Орда», 2003.01. №2.
- 48 Кекілбаев Ә. Сергек әдебиет – сертіне адал. //Жалын, 1989, №6. – Б. 21-26.
- 49 Борев Ю. Эстетика. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 2004. – 704 с.
- 50 Мағауин М. Екі томды таңдамалы шығармалар. Т.2. – Алматы: Жазушы, 1990. – 448 б.

- 51 Hildesheimer W. Erlanger Rede uber das absurde Theater. «Akzente», 1960, №6.
- 52 Әбдіков Т. Таңдамалы: Роман және повестер. – Алматы: Жазушы, 1991. – 512 б.
- 53 Майтанов Б. Қазақ прозасындағы замандас бейнесі. – Алматы: Ғылым, 1982. – 148 б.
- 54 Ишанова А. Типология литературной игры. От барокко до постмодернизма. – Астана: Изд. Евразийского нац. унив-та им. Л. Гумилева, 2005. – 170 с.
- 55 Сүлейменов А. Бесін. (Хикаялар). – Алматы: Жазушы, 1970. – 152 б.
- 56 Сахарова Т.А. От философии существования к структурализму. – Москва: Наука, 1974. – 394 с.
- 57 Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – Москва: Интрада – ИНИОН, 1999. – 319 с.
- 58 Аймұхамбетова Ж. Оралхан Бөкей прозасындағы мифологизм мәселесі. Филология ғыл. канд-ы ғылыми дәр. алу үшін дайынд. дисс-я. Астана, 1999. – 126 б.
- 59 Ғалиева А. Қазіргі қазақ романы құрылымындағы мифопоэтикалық пішіндер. Филология ғыл. канд-ы ғылыми дәр. алу үшін дайынд. диссертацияның авторефераты. Алматы, 2006. – 26 б.
- 60 Будур Н., Панкеев И. К читателю. // Мифы и легенды народов мира. – Москва: «ОЛМА-ПРЕСС», 2000. – С. 3-26.
- 61 Лотман Ю.М, Минц З.Г, Мелитинский Е.М. Литература и мифы. // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т.2. – Москва: «Большая Российская энциклопедия», 1998. – С. 58-65.
- 62 Бейбытова К. Неомифологизм современной казахской литературы // Вестн. Евразийского ун-та. 2002. -№ 3-4. – С. 22-26.
- 63 Жаксылықов А. Образы, мотивы и идеи с религиозной содержательностью в казахской литературе. Типология. Эстетика. Генезис. – Алматы: Қазақ университеті, 1999. – 520 с.
- 64 Кекілбаев Ә. Екі томдық таңдамалы шығармалар. – Алматы: Жазушы, 1989. – 400 б.
- 65 Қазақ әдебиетінің тарихы. Он томдық. 9-том. – Алматы: ҚАЗАқпарат., 2005. – 998 б.
- 66 Алтаева Г. Казахская анималистическая повесть 1960-70-х годов (генезис, образность, повествовательные формы). Автореферат дисс-ии на соиск. уч. степени канд. филол. Наук. Алматы, 2004. – 30 с.
- 67 Затонский Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма. – Москва: «Высшая школа», 1965. – 115 с.
- 68 Вайнштейн О.Б. Постмодернизм: история или язык? // Вопр. философии. 1993. №3.
- 69 Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.:Апетейя, 2000. – 346 с.; Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. – Москва: Intrada, 2001. – 348 с.; Постмодернизм: энциклопедия / сост. А.А. Грицанов, М.А. Можайко. –

Минск: Интерпрессервис: Книжный дом, 2001. 1038 с.; Харт К. Постмодернизм. – Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2006. – 263 с. т.б.

70 Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – Москва: Флинта: Наука, 2002. – 608 с.

71 Елеукенова Г. К вопросу о постмодернизме в казахской литературе 1950-1980-х годов XX века. // Әдебиеттанудың өзекті мәселелері: Академик Серік Қирабаевтың 75 жылдығына арналған жинақ. – Алматы: «Комплекс» баспасы, 2002. – Б. 195-201.

72 Әлемдік мәдениеттану ой-санасы. Он томдық. 9-том. Постмодернизм жөнінде бірер сөз. – Алматы: Жазушы, 2010. – 560 б.

73 Қасқабасов С. Постмодернизмнің белгілері бізде де бар. // // «Қазақ әдебиеті» газеті, 2009. №13. – Б.4

74 Ысқақұлы Д. Мәдени, әдеби дамудың кейбір мәселелері. – google.kz

75 Майтанов Б., Мәдібай Қ. Басты назар бүгінгі әдебиетте. // «Қазақ әдебиеті» газеті, 2009. №16-17. – Б.12

76 Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб.пособие/ Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, С.Н.Бройтман и др. / Под. ред. Л.В.Чернец. – Москва: Высш.шк., 1999. – С.556

77 Адилова А.С. Қазіргі қазақ көркем мәтіндеріндегі цитация құбылысы немесе мәтін ішіндегі мәтін: Монография. – Қарағанды: ҚарМУ баспасы, 2012. – 262 б.

78 Елеукенова Г. К вопросу о постмодернизме в казахской литературе 1950-1980-х годов XX века. // Әдебиеттанудың өзекті мәселелері: Академик Серік Қирабаевтың 75 жылдығына арналған жинақ. – Алматы: «Комплекс» баспасы, 2002. – Б. 195-201.

69 Жарылғапов Ж. Постмодернизм қандай құбылыс? // «Қасым» республикалық әдеби-қоғамдық журнал, 2012. №3 (5). – Б.159-161.

80 Нұрғали Р. Жеті томдық шығармалар жинағы. 2-том. «Сөз өнерінің эстетикасы». – Астана: Фолиант, 2005. – 472 б.

81 Герольд Бельгер. Мұрат пен Марат: екі жарты – бір бүтін. // «Жұлдыз» Қазақстан жазушыларының әдеби-әлеуметтік журналы, 2010. № 2. – Б.104-108.

82 Мағауин М. Шақан-Шері. Роман, хикаят, әңгімелер. – Алматы: Атамұра, 2005. – 288 б.

83 Пелевин В. Священная книга оборотня. – Москва: Эксмо, 2010. – С.414

84 Мағауин М. Тазының өлімі. Хикаят, әңгімелер. – Алматы: Атамұра, 2004.– 256 б.

85 Мұқанова Р. Көп томдық шығармалар жинағы. 1-том. Әңгімелер мен драмалық хикаяттар. – Алматы: Қазығұрт, 2007. – 304 б.

86 Әсемқұлов Т. Қазіргі қазақ прозасының бағыт-бағдары. – otuken.kz

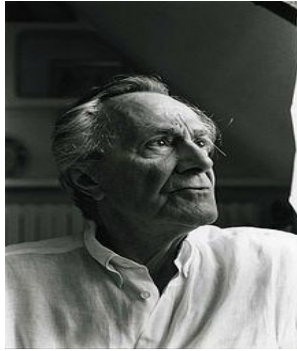
87 Сафронова Л.В. Автор и герой в постмодернистской прозе. Автореферат. – Алматы, 2007. – С.44

88 Амантай Д. Махамбет философиясы. 2-том. Алматы, 2013.– 360 б.

89 Амантай Д. Қарқаралы басында: роман, повесть, әңгімелер, эсселер, өлеңдер. 1-том. – Алматы, 2010.– 396 б.

- 90 Амантай Д. Көзіңнен айналдым. // «Орталық Қазақстан» газеті, 2012. Қараша. – Б.6
- 91 Алтай А. Казино. Абсурд әлем новеллалары. – Алматы: Атамұра, 2008. – 368 б.
- 92 Қоспағарова Ә. Қызыл орамал. – Алматы: Жалын, 2012. – 160 б.
- 93 В.М.Жирмунский. Введение в литературоведение. Курс лекций. – Москва: Высш.шк., 2004. – С.408
- 94 Хализев В.Е. Теория литературы. – Москва: Высш.шк., 2002. – С.437
- 95 Майтанов Б. «Абай жолы»: тәуелсіздік идеясы және «еркіндік» архетипі. // Кітапта: Тәуелсіздік идеясы және көркем мәдениет. – Алматы, 2011. Б.– 150-160
- 96 Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / Сост. С.Бочаров и В.Кожин. Москва: Худож.лит., 1986. – С.543
- 97 Сманов Б. Кейіпкер бейнесін талдау. – Алматы: Рауан, 1990. – 88 б.

Жан-Франсуа Лиотар



Жан-Франсуа Лиотар 1924 жылы 10 тамызда Версаль қаласында дүниеге келген. 1998 жылы 21 сәуірде Францияның астанасы Парижде қайтыс болды. XX ғасырдың көрнекті ойшылы, философ-постмодернист және әдебиет зерттеушісі.

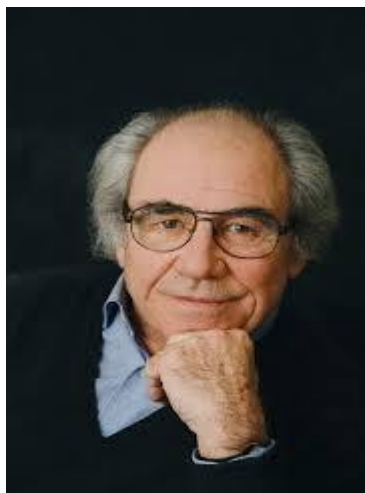
Жан-Франсуа Лиотар Сорбонда философия бойынша білім алған. 1950 жылы шығыс Алжирде философиядан дәріс берген.

1954 жылы Лиотар француздардың «Социализм или варварство» атты саяси ұйымына мүше болған. Бұл ұйым оның шығармашылығының дамуына көп әсер еткен. Сондықтан да ол Константиңде сабақ бере жүріп, көптеген алға қойған жоспарларын жүзеге асырған.

1970-1987 жылдар аралығында ол «Париж VIII» университетінде сабақ беріп, кейін «профессор» атағын алған. Одан кейінгі он жылда әлемнің көптеген елдерінің университеттерінде: Калифорнияда, Ирвинде, Берклида, Йельский университетінде, сондай-ақ АҚШ-ғы Сан-Диего, Канадада және Бразилиядағы Сан-Паулода дәріс оқыды. Париждегі Халықаралық философия ұжымының кеңесшісі және негізін салушы болды.

1998 жылы «Постмодернизм және БАҚ теориясы» конференциясына дайындалып жатқан кезінде, күтпеген жерден асқынған аққан ауруымен ауырып, дүние салды. Жан-Франсуа Лиотар «постмодернизм» ұғымын жан-жақты зерттеп, көптеген іргелі еңбектер қалдырды. Ол Париждегі «Пер-Лашез» зиратында жерленген.

Жан Бодрийяр



Жан Бодрийяр - француз әлеуметтанушысы, философ-постмодернист және мәдениеттанушы, фотограф. 1929 жылы 27 маусымда Франциядағы Реймс қаласында қызметкер отбасында дүниеге келген.

Филологиялық білім алып, германтану маманы ретінде өзінің ғылыми жолын бастаған. Йель университетінде дәріс берген.

Еретеректегі жұмысы Фридрих Ницше мен Мартин Лютерға арналған. Әсіресе оны Фридрих Гельдерлиннің шығармашылығы қызықтырды. Оның алғашқы жұмысы әдеби-сынға арналған. Бұл эссе 1962-1963 жылдары «Les Temps modernes» солшылдар журналында басылып шықты. Сол жылдары Бодрийяр суретшілікпен де айналысады. (1963 өзінің сурет альбомын шығарды).

1960 жылы Бодрийяр, Петер Вайс и Бертольд Брехт сияқты француз жазушыларының шығармаларын аударды.

1960 жылдың соңында Бодрийяр солшылдардың «Utopie» және «Traverses» журналдарымен тығыз байланыс жасады.

Жан Бодрийярдың әлеуметтік көзқарасын көрсететін алғашқы еңбектері «Система вещей» (1968) және «Общество потребления» (1970) шықты. 1972 жылы Бодрийярдың саяси экономиканың реформалық әдісін сынаған «К критике политической экономии знака» кітабы жарыққа шықты.

Жан Бодрийярдың «Зеркало производства» (1973) деп аталатын жұмысы марксизмге қарсы буржуазиялық көзқараспен жазылған. «Символический обмен и смерть» (1976) жұмысында Марсея Мостың концепциясы мен Жоржа Батаның эстетикасын қолдана отырып, бір орталықта тұрған өнімді емес, айырбастау мен таратуды, капитализмнің генезисінен капитализмге дейінгі әлеуметтік қарым-қатынасты суреттейді.

1970 жылы Бодрийяр АҚШ, Латын Америка, және Батыс Еуропа елдерін көп аралайды. Осы саяхаттың нәтижесінде автордың көп оқылатын жұмыстарының бірі «Америка» (1986) кітабы жазылады.

1970 жылдардың ортасында ол бұқаралық ақпарат және қарым-қатынастың жаңа құралдарын зерттеуге назар аударды. Оның 1991 жылы 4 қаңтарда «Libération» газетінде Парсы шығанағындағы соғысқа қатысты

атақты мақаласы «Войны в Заливе не будет» басылып шықты. Бұл басылымның келесі сериясында да осы тақырып қозғалды. 28 ақпанда Жан Бодрийярдың мақаласы «Война в Заливе на самом деле происходит?» деген атпен шықты.

2007 жылы 6 наурызда Париж қаласында дүниеден өтті.

Репозиторий Қарғу



1930 жылдың 15 шілдесінде Эль Биарь (Алжир) қаласында дүниеге келген. Париждегі жоғарғы мектепте оқыған. 1964 жылдан бастап философиядан сабақ бере бастаған.

1949 жылы Дерриданың отбасы Францияға көшіп барып, Сорбоннада сабақ беріп, кейіннен Париждегі әлеуметтік ғылымдардың жоғарғы мектебінде оқытушы болып қызмет істейді.

Әлем жұрты Жак Дерриданы «деконструктивизмнің» негізін қалаушы философтардың бірі ретінде таниды.

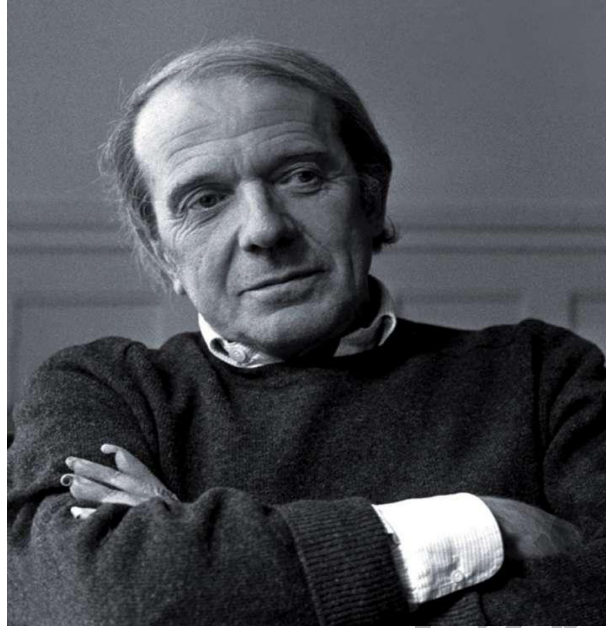
Оның зерттеу еңбектерінің ішіндегі көзге көрінерлік туындылары 1967 жылы шыққан үш кітабы. Олар: «Голос и феномен», «Письмо и различие» және «Грамматология». 1968-1974 жылдары Джонс Хопкинстің университетінде тұрғылықты сабақ берсе, 1974 жылдан кейін Йель университетінде сабақ берді.

Францияда Жак Деррида заңсыз иммигранттарды қорғауға ат салысты, ал 1995 жылы Лионель Жоспеннің президенттік таңдауындағы әлеуметтік сайлау алды кандидаттық штабына кірді.

Деррида француз ойшылдары және жазушыларымен тығыз қарым-қатынаста болды, ол Талмудуға арнап бірнеше томдық эссе жазған революционер философ-моралист Эмануэль Левинаспен диалог жүргізген.

Францияның керемет философтарының бірі Ж.Деррида 9 қазанда 2004 жылы 74 жасында Парижде қайтыс болды.

Жиль Делез



Жиль Делез – философ, постструктуралист. Париж қаласында орта жағдайлы отбасында 1925 жылы 18 қарашада дүниеге келген және өзінің өмірінің жартысынан көбін сол қалада өткізген.

1972 жылы психоаналитик Феликс Гваттаримен бірігіп аты әйгілі «Анти - Эдип» трактатын жазған. Жиль Делез бен Гваттари философиялық лексикон қорына «ризома», «шизоанализ», «тело без органов» (мүшесіз дене) терминдерін енгізген.

Ол бастауыш сыныпты екінші дүниежүзілік соғыс кезінде оқыды. Сонымен қатар бір жыл «Генрих IV» лицейінде әдебиеттану және гуманитарлы ғылымдар бойынша білім алды. 1944 жылы Жиль Делез Сорбоннаға оқуға барады. Оның ұстаздары сол кездегі философия, тарихтың белгілі мамандары: Жорж Кангийем, Фердинанд Алкве, Жан Ипполит, Морис де Гандийяк болды. Сонымен қатар оны Жан Поль Сартрдың еңбектері де қызықтырды. Ол 1948 жылы аталмыш университетті «философия» мамандығы бойынша тәмәмдады.

Жиль Делез 1957 жылға дейін Францияның әртүрлі лицейлерінде сабақ берді. Содан кейін ол Сорбонндағы философия тарихы кафедрасына ассистент болып орналасады.

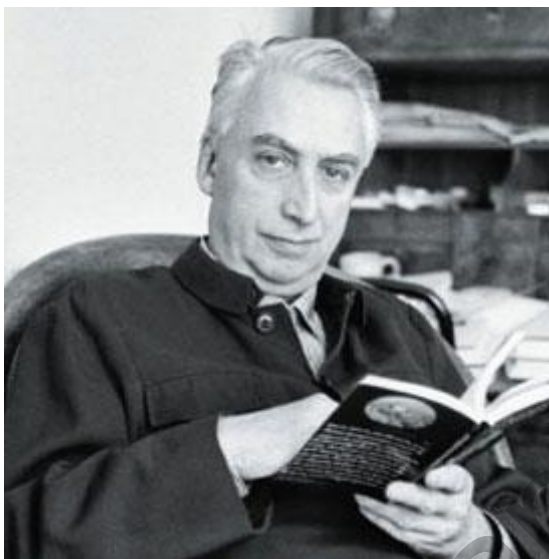
1953 жылы ол «Эмпиризм и субъективность» деген алғашқы монографиясын жарыққа шығарды. 1960 жылдан 1964 жылға дейін Ұлттық ғылыми зерттеу орталығында жұмыс істеді. Осы уақытта «Ницше и философия» (1962) жұмысын шығарады. 1964 жылдан 1969 жылға дейін Жиль Делез Лион университетінде философиядан дәріс оқыды. 1968 жылы «Различие и повтор» (Гандийяктің басқаруымен) және қосалқы «Спиноза и проблема выражения» (Алквеннің басқаруымен) атты докторлық диссертациясын қорғайды.

1969 жылы Жиль Делез «Париж ҮІІІ - Винсент-Сен-Дени» университетінде профессор атағын алады. Жиль Делез бұл университетте зейнеткерлікке шыққанға (1987) дейін жұмыс істейді.

1995 жылы 4 қарашада қайтыс болды.

Репозиторий қарғу

Ролан Барт



Ролан Барт – француз, философ-постструктуралист және семиотик. 1915 жылы 12 қарашада Нормандияның Шербур қаласында дүниеге келген.

Оның әкесі Луи Барт – теңіз офицеры. Роланның жас кезінде қаза тапқан. Содан соң анасы Генриетта, апайы және әжесі Францияның оңтүстік-батысында Байонн қаласына кетеді. Сол жерде әлемнің мәдениетімен танысып, өзінің талантты апайының жетекшілігімен фортопианоны үйренеді.

1935-1939 жылдар аралығында Сорбон қаласында оқиды. Оның мансап жолы жеңіл туберкулез ауруымен ауырғандықтан тоқтап қалады. Көп уақытын емделу орындарында өткізуге тура келеді. Соғысқа да қатыса алмайды. Жастық шағында саясатқа және театрға ерекше қызыққан. 1948-1950 жылдары Бухаресте сабақ береді.

1960 жылы АҚШ және Жапонияға саяхат жасап, дәріс оқиды. Осы уақытта өзінің атақты «Смерть автора» (Автор өлімі) мақаласын шығарады. Бұл мақала оның философиялық көзқарасын танытады. 1971 жылы Женева университетнің профессоры қызметін атқарады.

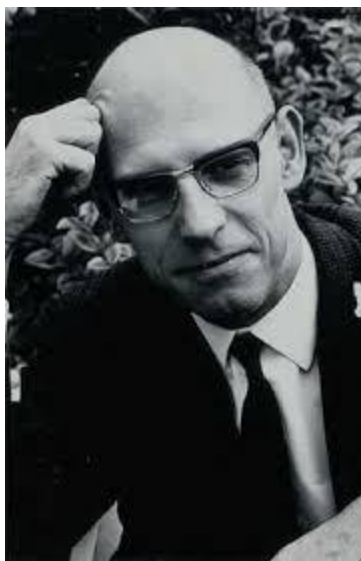
1977 жылы Коллеж де Франс әдебиет семиологиясына арналған арнайы кафедра ашуға ұсыныс жасады. Структурализиді зерттеп жүрген кезінде Ролан Барт «Система моды», «Основы семиологии» және «Мифологии» еңбектерін жазады.

Ал 1970 жылдан бастап «постструктурализмді» зерттеуді қолға алды.

1977 жылы Р.Барт «Фрагменты речи влюбленного» атты көркем шығармасы мен филологиялық зерттеуін жарыққа шығарды. Мұнда ол эротикалық сезімді талдайды, психологиялық маңыздылыққа және сүйіспеншілікке сәттерге көңіл бөледі.

1980 ол семиотиктер мен мәдениеттанушылар арасында ең танымал болған өзінің соңғы үлкен еңбегі «Camera lucida» (Светлая комната) жариялады. Р.Барт 1980 жылы 27 наурызда жол апатына түсіп, Сальпетриер ауруханасында көз жұмды.

Мишель Фуко



Мишель Поль Фуко – француз философы, мәдениет теоритигі және тарихшы. 1926 жылы 15 қазанда Пуатье қаласында ауқатты отбасында дүниеге келген.

Францияда бірінші болып психоанализ кафедрасын құрған, Лилль қаласындағы Жоғарғы мектепте және университетте психологиядан оқытушы болды. Франция, Польша, ФРГ және Швециядағы мәдениетану орталықтарында жұмыс істеген. Ең танымал антипсихиатр өкілдерінің бірі. М.Фуконың ғылыми еңбектерінде әлеумет, медицина, түрме, ессіздік мәселелері зерттеу нысаны болды. Осы ойлары оны ХХ ғасырдағы көрнекті ойшылдарының бірі етті.

1945-1946 - IV Генрих лицейіне дайындық кезінде Ницше, Маркс және Фрейдтің шығармашылығымен танысты.

1946-1951 – М. Фуко Жоғары мектепте оқыды. Гегел, Хайдеггер және Сартрдың еңбектерін оқиды.

1952-1955 – М.Фуко Жоғары мектепте философия және психологиядан сабақ берді.

1955-1958 – Швецияның Уппасла қаласында француз әдебиетінен кіші оқытушы болды.

1959 – Француздың Гамбург институтында директор.

1962 – Клермон-Ферран қаласының университетінде философ профессор.

1965 – М.Фуко білім министрі Кристиана Фуш және премьер-министр Жоржа Помпид жетекшілігімен университет реформасын жүйелеуге қатысады. 1967 жылы реформа қабылданады.

1966 - «Слова и вещи» кітабы басылып шықты.

1976 - «Истории сексуальности» бірінші томы жарыққа шықты.

1984 - «Истории сексуальности» кітабының екінші томы шықты.

Соңғы екі жылда Фуко ауруының асқынуынан жиі қиналды. 1984 жылы 25 маусымда ол ЖҚТБ-дан (СПИД) көз жұмды.

1986 – Философтың жариялаған шығармаларын және мұраларын үйрену үшін «Центр Мишеля Фуко» Ассосациясы құрылды.

Репозиторий қарғу

Фредрик Джеймисон



Фредрик Джеймисон – америка әдебиетінің сыншысы және марксизм теоретигі. Дьюк университетінің профессоры, салыстырмалы әдебиеттанушы және роман зерттеушісі. 1934 жылы 14 сәуірде Огайо штатындағы Кливленд қаласында дүниеге келді.

1954 жылы, Гаверфорд Колледжін аяқтаған соң, Франция және Германияда оқып, жаңа туған структурализм мен континенттік философияның қазіргі бағыттары бойынша білімін толықтырды. Одан кейін АҚШ-қа қайтып келіп, Йель университетінде Эрих Ауэрбахтың жетекшілігімен докторлық диссертациясын қорғаған.

Ол негізінен мәдениеттанудағы «постмодернизмді» және капитализмнің қазіргі мәдениетке әсерін зерттейді. Ф.Джеймисонның негізгі танымал еңбектері:

«Сартр: источники стиля» (1961)

«Марксизм и форма; диалектические теории литературы 20 в.» (1971)

«Тюрьма языка: критическая оценка структурализма и русского формализма» (1972)

«Мифы агрессии: Уиндхэм Левис, модернист как фашист» (1979)

«Политическое бессознательное: нарратив как социально-символический акт» (1981)

«Идеологии теории: эссе 1971—1986» (1988)

«Поздний марксизм: Адорно, или Жизнеспособность диалектики» (1990)

«Меты очевидного» (1990)

«Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (1991)

«Геополитическая эстетика: кино и пространство в системе мира» (1992)

«Источники времени» (1994)

«Брехт и метод» (1998)

«Культурный поворот: Избранные труды по постмодернизму, 1983—1998» (1998)

Юлия Кристева



Юлия Кристева 1941 жылы 24 маусымда Болгариядағы Сливен қаласында дүниеге келген. Француз тілі мен әдебиетін зерттеуші, психоаналитик, жазушы, семиотик, философ.

1960 жылдары Францияға кетіп қалады. Тель Кель тобының жетекшісі, француз сыншысы және жазушы Соллерса Филипке тұрмысқа шығады. Постструктурализмнің өкілі Р. Барттың оқушысы, М. М. Бахтиннің идеяларын таратып, насихаттаушы.

Интертекстуалдық мәтінінің негізін салушы. «Семиотика» (1969), «Революция поэтического языка» (1974), «Полилог» (1977) атты еңбектердің және атақты «Разрушение поэтики» (1967) мақаласының авторы.

Одан басқа, Юлия Кристева феминист и публицист ретінде қоғамда белсенді қызмет атқарған.

Бірнеше романдардың авторы. «Смерть в Византии» романы орыс тіліне аударылған. Осы роман оны бір жағынан көрнекті жазушы етсе, екінші жағынан, У. Эконың «семиотикалық» романының жалғастырушысы етіп көрсетті. Көркем шығармада терең ойшылдығымен көрінеді.

Бұл романнан Ю. Кристеваның философиялық концепциясын байқаймыз. «Жын екеш жында өлді, қалғаны апиын мен кокаин және нашақорлар мен бұқаралық ақпарат дәуірі» (Кристева 2007:129).

Филолог Т.Амирян өз диссертациясында, Ю.Кристеваның «Смерть в Византии» романын, бір уақытта бірнеше жанрды көрсететін, әртүрлі теориялық концепцияны шебер интеграциялай білгендігін талдап көрсетеді.

Қолданылған терминдер:

Авангардизм - қалыптасқан қағидалар мен дәстүрлерден алшақтай отырып, көркем мәдениетті жаңғыртпақ болған мәдени ағым.

Автор өлімі – өз бойына біздің заманымыздың көркемдік ойлау жүйесіндегі, мәдениеттегі, гуманитарлық ойдағы дағдарыстың көрінісі.

Аллюзия - мәтінде еркін түрде вербалданатын экстралингвистикалық фактор.

Анархия - жекелеген адамдар немесе топтардың басшылыққа бағынбауы және соның салдарынан туған тәртіпсіздік.

Андеграунд – бейресми, астыртын мәдениет.

Гиперреалистер – әсіре шыншылдар

Гипертекст - бір сөйлемнің бірнеше не болмаса бір бетті алуы, яғни күрделі лексика.

Деконструкция - француз ойшылы Ж.Деррида ұсынған ұғым, постструктурализм заманының сыни-философиялық ұстанымы.

Детерменизм – табиғатта, қоғамда және психикалық құбылыстарда болатын жалпы өзара байланыстылығының себептерін, себептігінің заңдылығын зерттейтін ілім.

Дивергенция - екі не одан көп тіл құбылыстарының бір-бірінен ажырасуы.

Дискурс - сөйлесу арқылы берілетін ойдың әлеуметтік астарына талдау беретін ұғым. Структуралистер ғылыми айналымға қосқан бұл ұғым философияда, әлеуметтануда, семиотикада мәдениеттануда, когнитивтік талдауларда қолданылады.

Иерархия – бүтін, тұтас нәрсенің бөлім, бөлшектерінің жоғарыдан төмен орналасу тәртібі.

Имманенттік – бір дененің ішінде орналасқан заттың, құбылыстың немесе процестің іштей өзіне тән қасиеті.

Имплицит – жасырын сөзбен берілген ишара ақпарат.

Интерпретация – нақты тілде ұсынылған кейбір синтаксистік аяқталған мәтіннің мағынасына түсініктеме беру.

Интертекст - өзге тілдердің лексикасынан жиналған ортақ лексика, бір шығармадағы сюжеттің, екінші бір басқа шығармада болуы.

Иррационализм – (лат. irrationalis – ақылсыз, санасы, ақыл жетпейтін) философиядағы ағым, танымда ақыл күшін мойындамайды, оған тіпті шек қояды, сонымен болмыстың мәніне ақылдың жетпейтінін уағыздайды.

Квази – жалған, алдамшы, өтірік, нағыз емес деген мағынаны білдіретін сөз алды қосымшасы.

Коллаж – бейнелеу өнеріндегі техникалық әдіс, кубизм, футуризм суретшілерінің шығармашылық ізденісі кезінде пайда болған бейнелеу өнерінің бір тәсілі.

Метатекст (метамәтін)- постмодернистік шығармаларға тән дүние. Ол тақырыпты ғана ашпайды, сонымен қатар авторлық сөзге көңіл аударатын мәтін.

Мәтін эротикасы – мәтіндік (жалпы белгілік) шындықтың қалыптаспаған қалыптарын көрсету үшін қолданылатын постмодернистік философияның метафорасы

Обскурантизм – білімге, ғылымға қарсылық

Онтология – субъекті мен оның әрекетінен тәуелсіз өмір сүретін, болмыс туралы философия.

Пародия – белгілі бір шығарманы немесе оның авторын, әдеби ағымды, тұтас бір жанрды соған еліктей сынап-сықақайтын әдебиет, театр, музыка және эстрада жанры.

Пастиш – әлде бір шығармашылыққа немесе жеке бір стильге еліктеу.

Плюрализм – дүниенің негізгі бір-бірімен байланыссыз, белгілі бір бастамасы жоқ, рухани мәндерден тұрады дейтін ілім.

Полифония – монологтың диалогқа, кейіпкерлердің көп дауыстылыққа ұласуы

Поп-арт – көпшілік өнер. XX ғасырдың елуінші жылдарының ортасында пайда болған ағылшын-американдық өнердің бір бағыты. «Өнер тілі іс жүзінде қолдануға пайдалы болуы керек».

Постструктурализм – структурализмді ығыстырып, оның көптеген кемшіліктерін сынай отырып дамыған ағым.

Рационализм – (лат. ratio - ақыл) танымның негізін ақыл деп санайтын философиялық ағым. Ол танымның басты қаруы, сонымен бірге ақиқаттың өлшемі. Болмыстың, танымның, моральдің де негізі ақылы.

Релятивизм – дүниедегі барлық заттар мен құбылыстар өзара тек салыстырмалы қарым-қатынаста болады деген методологиялық қағида.

Реминисценция - басқа бір мәтінге цитация қағидатымен дәл, еш өзгеріссіз немесе трансформацияланып енгізілу.

Садомазохизм – жыныстық бұзылу.

Сана ағымы (поток сознания) – жаңалық пен жағдайлардың үзіліссіз дамуы, әсерлердің, еске алулардың, ішкі ой-толғаныстардың тізбектеліп, бірінің артынан бірінің келуі.

Сибарит – жылы-жұмсақ, жайлы өмірді ұнату.

Симулякр – ол ақиқатты жасырмайды, шындықтың жоқ екендігін жасыратын ақиқат (Ж.Бодриар).

Скептицизм – объективтік шындықты танып-білу мүмкіндігіне сенбейтін, күдікке орын беретін философиялық концепция.

Структурализм - мәдениетті жете түсінудің нақты-ғылыми және философиялық әдіснамасы, методологиясы. Алғашқыда лингвистикада, әдебиеттануда, антропологияда қалыптасты (XX ғ. бірінші жартысында), кейін мәдениеттің басқа салаларына да ауысты.

Темпоральды – кез келген нысанның оқиғалық күрделілігін сипаттайтын бастапқы қасиет.

Трансцендентті – тәжірибеден тыс жатқан, ақылмен, санамен түсініп білуге болмайтын идеалистік ағым.

Утопия - бұл терминді ең алғаш ағылшындық ойшыл-гуманист Томас Мор қолданды. Ол өзінің бірде-бір кемшілігі, қайшылығы жоқ қоғамын орнатпақшы болды. Ол қоғамды «утопия» деп атады.

Фикция – ойдан шығарылған зат немесе құбылыс.

Хаос – әлемнің алғашқы бейберекетсіздігі.

Хронотоп (мекеншақ) – уақыт пен кеңістік белгілерінің нақтылы бір бүгіннің табиғатына лайық бірлікте көрінуі.

Цитата - белгілі бір мәтіннен алынған үзіндінің дәл, еш өзгеріссіз сол қалпында берілуі.

Шизофрения – бұл клиникалық ауру, ал постмодернизм зерттеушілері бұны тілдегі бейберекетсіздік деп қарастырады

Шлок, китч – немісше халтура, талғамсыздық, арзанқолдылық.

Эклектика – әртүрлі, карама-қайшы көзқарастардың, теориялық алғышарттардың, саяси бағалардың тоғысуы.

Эксплицит – мәтіннің тілдік құрылымында ашық көрінетін бірліктер.

Эпистемиология – философия ғылымының саласы, танымның мәнін, ерекшелігін, әдіс құрылымын, деңгейін, басқа таным формалармен байланысын зерттейтін ғылыми таным теориясы.