

ӘДЕБИЕТТАНУДЫҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ RELEVANT ISSUES OF LITERATURE STUDY

Научная статья
УДК 82.091
<https://doi.org/10.31489/2024Ph2/138-154>

Получено: 16.06.2023 г.
Принято: 03.09.2023 г.

А. Мустояпова*

*Карагандинский университет имени академика Е.А. Букетова, Караганда, Казахстан
(E-mail: mustoyapova2017@gmail.com)*

Черты модернизма в романе Жусипбека Аймауытова «Акбилек»

Целью статьи является осуществление анализа романа Жусипбека Аймауытова «Акбилек» на предмет наличия в нем черт модернизма. «Акбилек» (1927) — один из первых в казахской литературе модернистских романов, который был создан в период появления подобных произведений в европейской и американской литературах. Именно этим обстоятельством обусловлен особый интерес к данному роману. Его значение сложно переоценить, если учесть тот факт, что развитие модернизма в казахской литературе первой трети XX века было искусственно прервано насаждением соцреализма, а также политическими репрессиями модернистских писателей и поэтов. В анализируемом романе рассмотрены такие черты модернистского романа, как полифонизм, мифологизм, своеобразие художественного времени и пространства, а также прием «потока сознания» и иные средства художественной образности. Автор обосновывает закономерность формирования модернистской поэтики в творчестве Ж. Аймауытова социально-историческим контекстом.

Ключевые слова: модернизм, модернистский роман, XX век, мифологизм, полифонизм, поток сознания.

Введение

Модернизм в казахской литературе и творчество Ж. Аймауытова становились предметом исследования ряда казахских ученых. Так, проблема модернизма в отечественном литературном процессе рассматривается в трудах А.С. Исмаковой, Ж.Ж. Жарылгапова, А.Ф. Утяева, А. Жумадил, М. Жумадил, Д. Амантая и других. А.С. Исмакова рассматривает жанровое и стилевое своеобразие казахской литературы XX века. А. Жумадил и М. Жумадил исследуют историко-литературный контекст эпохи, борьбу между модернизмом и соцреализмом. Ж.Ж. Жарылгапов и А.Ф. Утяев анализируют модернизм в рамках теоретического дискурса и обосновывают смену культурной парадигмы изменением в сознании человека, живущего в переломное время. Т.Х. Габитов рассматривает новаторские тенденции в рамках направления, сформированного реформистским либерально-демократическим движением и ориентированного на развитие национальной культуры.

Немало исследований посвящено творчеству Ж. Аймауытова. Так, Ш. Кусаинов анализирует рифмованную прозу писателя-модерниста, поэтические условности и ритмическую структуру текстов Ж. Аймауытова, его стремление выйти на рамки соцреализма.

А. Джакупова рассматривает дооктябрьский период творчества Ж. Аймауытова. А.С. Исмакова исследует новаторство Ж. Аймауытова в изображении героев и их рефлексии, в восприятии персонажами меняющейся окружающей действительности. М.Т. Кадралинова подчеркивает историзм ро-

* Автор-корреспондент. E-mail: mustoyapova2017@gmail.com

манов Ж. Аймауытова и отмечает особый подход писателя в изображении героев посредством их связи с природой, обществом, историей.

В данной статье рассмотрен один из ранних образцов казахского модернистского романа — «Акбилек» Жусипбека Аймауытова. Актуальность работы определяется значимостью проблемы историко-литературного развития казахского романа XX века в период освоения казахскими писателями европейских литературных традиций. В процессе модернизации, охватившем Казахскую степь, происходила кардинальная трансформация национальной литературы, что выразилось в освоении новых форм и приемов художественной изобразительности. Значимым является тот факт, что казахский модернизм сформировался в то же десятилетие, когда в европейской литературе стали появляться многие разновидности модернистского романа. Этот факт заслуживает внимания, поскольку в казахской литературе роман как жанр появился лишь в начале XX века. Данный историко-литературный контекст делает роман «Акбилек» особенно важным, ключевым, поскольку позволяет судить не только об уровне развития казахской литературы первой трети XX века, но и об актуальности художественного языка и изобразительных средств казахских писателей. Многие произведения первого поколения казахских модернистов были запрещены или уничтожены. Роман «Акбилек» был вновь издан в 1989 году на волне «возвращенной» литературы, спустя год после реабилитации его автора.

Методы исследования

В статье использованы историко-типологический и компаративистский подходы, а также контекстуальный анализ, которые дали возможность продемонстрировать влияние исторических событий на развитие и состояние литературного процесса. Кроме того, применен системный подход, обеспечивший возможность рассмотрения явлений в их целостности, что способствовало выявлению разнообразных связей множества составляющих, раскрывающих обозначенную научную проблему.

Материал исследования

Жусипбек Аймауытов (1889–1931) являлся одним из основоположников не только современной казахской литературы и литературной критики, но и теории перевода в казахской литературе. Ж. Аймауытов писал стихи, романы («Карткожа», «Акбилек»), повесть («Вина Куникей»), пьесы («Рабига», «Шернияз», «Карьеристь», «Канапия и Шарбану», «Защитник народа»), а также переводил произведения В. Гюго, А. Дюма, У. Шекспира, Д. Лондона, Р. Тагора, Н. Гоголя, А. Пушкина, Л. Толстого и других. Он был автором работ о литературе и литературной критике: «О поэзии Магжана» (1923), «Психология и искусствоведение» (1926), «О переводе» (1925).

Роман «Акбилек» представляет интерес не только благодаря художественному мастерству автора, но и изображением происшедших в 1920-ые годы изменений в казахском менталитете, ломки традиционного быта и морали, зарождения городской прослойки из числа вчерашних жителей аула. Не остались вне внимания автора и эпохальные исторические события. Немаловажно то, что Ж. Аймауытов является свидетелем, современником описываемых событий. Это придает произведению особую ценность, поскольку художественных свидетельств того времени сохранилось прискорбно мало вследствие конфискации личных архивов репрессированных казахских писателей, а также уничтожения их книг в частных и публичных библиотеках.

Роман «Акбилек» впервые был опубликован в нескольких номерах журнала «Равноправие женщин» (1927–1928). Это произошло в период разгара литературной борьбы, широкой полемики о путях развития литературы, активного насаждения соцреализма как главенствующего художественного метода. Ш. Кусаинов отмечает: «...казалось бы, Ж. Аймауытову было предопределено писать в стиле критического реализма, точнее, в рамках его примитивно-идеологического варианта — социалистического реализма. Но он изначально отказывается от безопасного и доходного в СССР статуса советского писателя и становится одним из первых в мире прозаиков, начавших творить в новаторском стиле, — модернизме» [1; 6].

Чтобы определить степень новаторства Ж. Аймауытова, следует напомнить о датах выхода в свет первых западных модернистских романов. Так, семитомный цикл романов Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» публиковался с 1913 по 1927 годы. Первая книга «В сторону Свана» (1913) не была принята широкой читательской аудиторией. Лишь после выхода в свет в 1919 году второго тома «Под сенью девушек в цвету» о М. Прусте заговорили как о новаторе. Первые 14 эпизодов романа Джеймса Джойса «Улисс», признанного энциклопедией модернизма, впервые были опубликованы в 1922 году.

ликованы в журнальном варианте в США с 1918 по 1920 годы, а полностью он вышел в Париже в 1922 году. На русском языке один эпизод (18-ый) «Улисса» был опубликован в 1925 году. Еще несколько эпизодов или отрывков из них были опубликованы в журналах в 1929, 1934–1936 годах. Роман Томаса Манна «Волшебная гора» увидел свет в 1924 году, а модернистские романы Уильяма Фолкнера были изданы гораздо позже: «Шум и ярость» (1929), «Свет в августе» (1935), «Авессалом, Авессалом!» (1936) и т.д.

Таким образом, даты и место выхода в свет первых мировых модернистских романов демонстрируют, что Ж. Аймауытов вряд ли мог быть знаком с данными произведениями, что снимает вопрос возможного влияния. Да и обстановка в стране не располагала к тому, чтобы проявлять особый интерес к выходящим на Западе литературным новинкам. Более того, Б. Мур-Гилберт в статье «Постколониальный модернизм» рассматривает вероятность возникновения модернистской литературы как реакцию на культурное доминирование в рамках процесса деколонизации. Размышляя об ирландских модернистах, Б. Мур-Гилберт отмечает, «новые способы письма являются отказом от реализма, их также можно интерпретировать как отрицание культурных форм и иерархий навязанной имперской цивилизации» [2; 553]. Таким образом, он говорит об «альтернативном модернизме» и допускает проявление протомодернистского мировоззрения и (пост)колониального письма до появления англо-американского модернизма [2; 555].

Новаторство Ж. Аймауытова обусловлено его творческой установкой на формирование новых для казахской литературы по форме и жанру художественных произведений. Более того, переживаемая им эпоха, полная стремительных перемен, заставляла создать новый образный язык и средства для изображения невиданных ранее социальных катаклизмов: революции, войны, массовые миграции, радикальная ломка традиционного образа жизни.

А. Утяев и Ж. Жарылгапов отмечают, что «модернисты рассматривали свою эпоху как период крупных исторических изменений и коренных перемен; ...изменение сознания и связь подобных ситуаций жизненных явлений... имели особое значение для модернистов» [3; 58].

Ж. Аймауытов не просто описывает события, свидетелями и участниками которых становятся его герои. Он выбирает определенный ракурс подачи материала, а именно фиксирует сознание, опыт личного переживания и осмысления героями исторических катаклизмов периода гражданской войны, установления советской власти, ломки привычного жизненного уклада.

Ж. Жарылгапов пишет: «Модернизм во времена глубочайших противоречий в обществе, когда духовный и культурный упадок, кризисы в сознании берут верх, проявляется в поиске новых ценностей как ответная реакция на происходящее. В казахской прозе он появился в начале XX века» [4; 244].

Автор использует различный ритмический рисунок в зависимости от объекта и субъекта изображения, темы, внутреннего состояния героя. Ритм романа передается посредством синтаксиса, краткими или развернутыми предложениями, фрагментарностью мыслью или развернутыми фразами. Ритм наделен свойством композиционного объединения и организации текста.

В виртуозном владении Ж. Аймауытовым ритмом Ш. Кусаинов видит не столько новаторство, сколько следование писателей традиционному свойству казахской устной литературы: «Опираясь на сочетание в крупных казахских устных произведениях поэзии и прозы, Ж. Аймауытов начинает роман «Акбилек» с рифмованной прозы и постоянно прибегает к поэтической условности и ритмической структуре текста» [1; 6].

Ритм зависит от событий и места, он же подчеркивает течение времени и даже масштабы расширения или сужения пространства.

В романе «Акбилек» можно обнаружить черты реализма (изображение жизни в городе), натурализма (описание родов), символизма (образы природы, символ города и аула, борьба змеи и жаворонка), импрессионизма (передача впечатлений, переживание героями происходящего, необъективное изложение событий). Используя традиционную, известную на момент написания произведения классификацию жанровых типов романа, «Акбилек» можно было бы определить как социально-психологический роман. Однако его жанровая природа гораздо сложнее. Это касается способов презентации персонажей, показа действительности, передачи конфликта, полифонизм романа, использование мифа, значение времени и пространства. Автора не интересует типизация образов и явлений, напротив, он уделяет внимание сознанию индивидуальному, отличному от большинства. Роман далек от натуралистического изображения действительности, несмотря на часто фотографически точные и даже физиологические описания.

Несмотря на использование приемов символизации, ему тесно в рамках символизма. Кроме того, в романе нет так называемого положительного героя, и главным являются не испытания, выпавшие на долю главной героини и формирующие ее, а ее рефлексия, переживание данного момента. Автор воздерживается от собственной оценки, вынесения своего суждения о персонажах или происходящих эпохальных событиях. Ему важно, чтобы читатель знакомился с персонажами без посредника, сам определял свое отношение к героям, разбирался в сути проблемы и конфликта, выбирал то, что ему, читателю, видится главным в повествовании. Этот прием — «без посредника» — во многом обеспечен изображением «потока сознания» персонажей.

Результаты и обсуждение

Использование Ж. Аймауытовым приема «потока сознания» для изображения героев закономерно и обусловлено тем фактом, что в период трансформации общества, изменения привычного уклада жизни во время социальных катаклизмов люди теряют прежние ориентиры, которые позволяют им оценивать действительность и свое место в ней. В это время нет ничего установившегося, жизнь, события, люди стремительно меняются, и, следовательно, зафиксировать некую устойчивую ситуацию, портрет эпохи, цельные образы персонажей не представляется возможным. Иными словами, цельность героя в период социальной ломки невозможна.

Персонажи под воздействием меняющейся действительности находятся в процессе постоянной трансформации, и именно изображение потока сознания героев позволяет охватить их бытие. А. Утяев и Ж. Жарылгапов отмечают: «... в модернистской эстетике любые изменения принимались как социальная катастрофа ... при которой нововведения разрушают устоявшийся порядок... Люди покидают свои привычные места и ищут новую жизнь. Эти перемены коренным образом меняют социальный и эмпирический опыт, чувства и мировоззрение людей» [3; 56]. Авторская установка на изображение человека заключалась в исследовании не того, кем он является и что собой представляет, а того, как он себя осознает, как он воспринимает мир вокруг. И решение этой задачи требовало от художника создания особого, новаторского, художественного языка. Это свойство модернистской литературы отмечает Ф. Джеймсон, говоря как об общеизвестном факте о том, что «направленность литературного модернизма — с его публичным вторжением и разрушением традиционных культурных институтов, в частности социального «контракта» между писателем и читателем — имела одним из важных структурных последствий трансформацию культурного текста в автореферентный дискурс, содержание которого заключается в постоянном исследовании его собственного вероятного состояния» [5; 292].

«Поток сознания», и как художественный приём, и как тип повествования, позволял создавать подвижную картину мира, а также фиксировать проявления сознания героя. Предметом изображения становились мысли, переживания, страхи, сомнения, фантазии, воспоминания героя.

Персонажи предстают не как социальные типы, а как носители индивидуального сознания. И автор фиксирует свое внимание на точке зрения, оценках героя. Дж. Матц отмечает: «Перемены современности также заставляют писателей сомневаться в своих суждениях и чувствах, что делает сомнение, возможно, доминирующим настроением модернистской литературы. Мир постоянно меняется, в нем не может быть ничего определенного... Еще одна особенность эпистемологии модернистского романа заключается в том, что истина и смысл меняются в зависимости от точки зрения. Разные люди видят вещи по-разному, и поэтому современный роман имеет тенденцию варьировать свои перспективы... Истина стала «субъективной»: относительные перспективы исключали объективные стили видения и высказывания, развенчивая веру в то, что признание или суждение могут быть свободны от предвзятости, мотива или ошибки. Этот сдвиг от объективного к субъективному произошел, в первую очередь, в результате отказа от научного повествования от третьего лица» [6; 218, 219].

И вместо объективного повествования читатель получает взгляд на мир отдельного человека, видит действительность его глазами. Так, Мукаш презентует себя: «Чуть-чуть научился говорить и по-русски. Поболтался так запросто среди русских и стал себе казаться кем-то важным, грудь так и выпирала вперед. Все что ни делал, представлялось правильным. Находил язык и с нужными русскими, и с нужными казаками. Научился всему, что они умели, — и врать складно, и слушок пустить, и припрятать для себя, что плохо лежало, и схитрить да вокруг пальца обвести. Стал не хуже любого из них, потому как много чего повидал да уразумел... Теперь я нигде не пропал бы. Начнется свара, драка, не мне битым быть... Хожу и думаю: а не записаться ли и мне в большевики да винтовочку в руки...» [7; 21]. Подобный ракурс давал субъективную картину мира, и в то же время позволял мак-

симально приблизиться к внутреннему миру человека. М.Т. Кадралинова отмечает: «Все объективные качества героя, его социальное положение, его типичность, его душевный облик и внешность у Аймауытова становятся объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания... Человек в романе исследуется во всех драматических связях с природой, обществом, историей» [8; 105].

«Поток сознания», представляющий обращенный к себе внутренний монолог, становится средством раскрытия внутреннего мира героя, его переживаний. Он может вмещать несколько потоков мыслей, перемежающихся, перебивающих друг друга. И чем импульсивнее, обрывистее поток сознания, тем выше момент эмоционального напряжения персонажа.

При создании потока сознания героя значима роль сенсорного впечатления. Оно отражает информацию, получаемую посредством органов чувств: слух, зрение, осязание, вкус, обоняние. В тексте сенсорное впечатление передается фрагментарно, является своеобразным отдаленным фоном сознания: «Создатель, ай! Скоро ли заря?! В какой-то момент показалось, что из лесу доносится завывание. Так жутко. В ближайшем распахнутом и скрючившемся ведьмой коше завозились какие-то тени. Акбилек приходилось за аулом у отар слышать волчий вой: тот же звук. Быть не может, ай! Неужели волки?.. Что мне делать? Перестань, не решатся волки, откуда им знать, есть ли в кошках люди, и русские с ружьями такие страшные — побоятся... Косяк двери коша тихо скрипнул. Вроде кто-то показался. Но беззвучно. У страха глаза велики, но все равно не видно ни зги. Встать бы — не получается... Завывания вроде стали стихать. Положив свою дубину на землю, Акбилек чуть перевела дух, но, оказалось, рано успокаиваться. Донесся всплеск воды со стороны родника... Кто это?.. Человек? Зверь?..» [7; 46]. Отметим, что слова автора нередко сливаются с потоком сознания персонажа, не подвергаясь маркировке.

Использование автором приема «потока сознания» позволяло фиксировать не только законченные, оформленные мысли, которые могут быть артикулированы в слове, но и передавать ассоциативность мышления, демонстрировать влияние на мысли внешних впечатлений, когда услышанное, увиденное отражалось в потоке сознания и направляло его в определенное русло: «...она усталилась на медный помятый кувшин у очага, закопченный треножник и измаранную поварешку. Бедная поварешка! Я, как и ты, испоганена, обслюнявлена, и слезы снова полились из глаз» [7; 23]. Подобные описания позволяют автору соединять внешнюю и внутреннюю перспективы повествования.

Кроме этого, поток сознания в качестве обязательного составляющего элемента содержит внутренний анализ, который заключается в оценке, интерпретации происходящего и их отражения в мыслях персонажа.

Следует отметить, что Ж. Аймауытов передает в потоке сознания не только мысли, переживания персонажа, но и его подсознательное, которое ранее не было предметом изображения в тексте. Это подсознательное включает и ассоциативно связанные явления, и обрывки всплывающих в памяти воспоминаний, и возникающие из подсознания образы, что определяется как довербальный уровень сознания человека. Как правило, они связаны с жизненным опытом человека, сильными впечатлениями, его страхами, комплексами.

А в голове засыпающей Акбилек мысли бьются, пульсируют, сменяя друг друга: «Мягкие шаги отца в той комнате слышались ей как конский топот на льду. Вот он укладывается, покашливает... Все слышно — и как звенят монисты этой женщины, как струится вода из кувшина... Закрылась одеялом с головой — лишь бы не слышать, все равно все звуки достигали ее ушек... Что там эта баба делает с отцом? Зачем тебе знать? Почему тебя это интересует? Да потому, что я сама уже не девушка и, наверное, знаю, что там делается. Неужели и старики на такое способны? Отец всегда был ей отцом и никем иным. Представить не могла, что он, как все прочие мужчины... Отец, ужас, ай! представился как похотливый самец, не стыдящийся ничего, никого... Принялась гнать эти картинки, но на их место пришли другие. Те, которые... в них она то в объятьях Черноуса... то Бекболата... чувствовала глубокое отвлечение к самой себе, металась в постели, не представляя, как она жить-то будет такой. Не понимая до конца причин возбуждения в ней женского начала, она задыхалась, сердце колотилось... измучилась до потери сознания, покуда окончательно не провалилась не то в сон, не то в обморок» [7; 173].

Изображение «потоков сознаний» сведенных случаем русского офицера Черноуса и Акбилек, которые, говоря на разных языках, не понимают друг друга и потому не могут общаться, демонстрирует, насколько они далеки друг от друга. Эта существующая между ними пропасть до конца героями даже не осознается, но она открывается читателю, который «слышит» их потоки сознания.

Полифонизм романа «Акбилек» — результат творческой установки Ж. Аймауытова. Он обращается к читателю с вопросом о том, кому доверить повествование о событиях: самому автору или действующим героям. В начале романа автор обращается к читателям с вопросом, рассказать ли историю ему самому или предоставить слово героям. И он выбирает последнее.

Многоголосие полифонического романа строится на представленности голосов главных и второстепенных персонажей. Из их индивидуальных голосов, наделенных свойственной им лексикой, кругом тем и т.д., складывается, на первый взгляд, фрагментарная картина, лишенная привычной целостности, создаваемой авторским повествованием. Однако полифонизм позволяет создать разнообразный, многоголосый мир, который предстает в восприятии и изложении нескольких героев.

Уже в самом начале романа, вводя в действие персонажей, автор, как отмечает А.С. Исмакова, «дает возможность выговориться всем участникам ночной драмы: это раненый Бекболат, пытавшийся отбить свою невесту Акбилек; это голос убегающего за кордон русского офицера, объясняющего самому себе, почему все это произошло; голос самой Акбилек, попавшей в руки столь безжалостных солдат; голос Мукаша, с легкой руки которого все это и свершилось» [9; 193, 194].

Повествование от лица автора сменяется монологами-исповедями, потоками сознания нескольких персонажей. Автор дает не только разные «точки зрения», но и создает полифонию, полное звучание которой обеспечено каждым голосом; без любого из них история не зазвучала бы полно.

Личные истории персонажей развиваются на широком фоне истории страны. Черноус размышляет о судьбе империи: «Кто мог бы поручиться, что попавшее им в руки оружие не обернется против нас, если мы вдруг покажемся им врагами? В таком случае под угрозой могла оказаться целостность Российской империи. Вполне возможно, что с оружием в руках они со всеми своими землями, скотом могли взбунтоваться и оказаться под властью другого государства. Нельзя же всерьез думать, что они могут жить самостоятельно. Значит, им следует подчиниться нам, русским» [7; 16, 17].

Сознание персонажа окрашивает мир в свойственные его восприятию цвета и оттенки. Каждый видит мир сквозь призму своего сознания, жизненного опыта, уровня образования, моральных императивов, и большой объективный мир растворяется в их субъективном мире, который не менее велик и важен. Молодой коммунист Акбала выступает на собрании, его речь полна лозунгов, пропагандистских штампов и призывов к борьбе: «Да, власть сегодня принадлежит батракам, беднякам. Класс наемных рабочих давно уже одолел класс богачей, взял под свой контроль землю, фабрики, заводы, имущество богачей... Но власть в руках богачей, и они скрывают от нас слезы угнетенных масс... Они богатеют, высасывая кровь у трудового народа, отнимая у них последнее, жиреют, эксплуатируя труд людей... почему наши бедняцкие массы, став классом, не в состоянии противостоять богачам?... Если точнее сказать, то у нас не было пролетариата, а если и был, то немногочисленный, теперь же готов появиться, потому что строится своя промышленность. Горнорабочие были у нас и раньше... Да, теперь пришло время власти бедняков... Надо ли будить в них классовую солидарность, классовую ненависть? Надо...» [7; 108–110].

Изображение потоков сознания героев становится средством их характеристики. Поток сознания Мамырбая показывает его круг интересов, касающийся вопросов семьи, богатства: «И хотя старший сын оправдывал все его надежды, аксакал не считал нужным особенно восторгаться им... какой толк от того, что Толеген городской житель и все такое... ну, выучился грамоте, должность занимает, но ведь обрусел, зазнался, пожалуй, и лета не прожил среди своих. По десять месяцев не появляется. Неправильно это. Скопленное и приумноженное добро и скот на него не производит никакого впечатления. Разве для отца это не большое огорчение? Вот так возьмет и без отцовского благословения и женится на какой-нибудь городской девице без рода и племени. Доходили до него слухи, что сынок его путается с какой-то ногойкой из России... Для аксакала Мамырбая ногаи — что в сердце нож; никак не мог забыть, как когда-то торговец мелким товаром ногой Насыр надул его с лошадкой рыжей масти» [7; 131].

Одиночка Мукаш находит свой метод выживания в это переломное время: «А я сам по себе. У меня винтовка. И десятерым меня не одолеть. Стрелять я научился у русских, пулю в пулю посылаю. Днем я осторожен, неприметен. А ночами свое беру... Что мне бояться? Хотя и страх есть, с самого начала не надо было мне лезть в эту политику. Ни к чему мне было записываться в ячейку, ввязываться в поиск врагов всяких с винтовкой наперевес. Нет, я смерти не боюсь, ее не миновать... Да, когда-то я считался удальцом, хватом и цену имел свою в обществе. С седла как бы не свалиться...» [7; 29].

Смена ракурсов дает возможность автору создать не статичный, а подвижный мир, интерпретация событий которого может меняться в зависимости от того, через чье сознание читатель видит его. Размышления русского офицера-белогвардейца, который при отступлении оказывается на Алтае, передают его представления о роли Российской империи в жизни колонизированных народов: «И если бы мы не стояли на защите своих родных рубежей, если бы не наша, русских, военная мощь, разве жили бы в здравии и благополучии темные казахи? Да они должны быть благодарны нам уже только за то, что укрылись под державной рукой в российских границах. А какая от них была польза государству? Разве что с одного хозяйства налогов выплачивали четыре рубля да снабжали продуктовые склады?» [7; 16]. Ни здесь, ни далее автор не комментирует его взгляды, не пытается создать на страницах романа дискуссию. Для него важно дать высказаться персонажам и, тем самым, дать читателю их портреты.

Голоса героев сливаются и создают богатую симфонию, где звучание, тема, мотив каждого из них важен и незаменим в «оркестре». Но главную тему ведет Акбилек. Сначала это жалобная тема, но постепенно она набирает силу и полноту: «С той минуты, как она увидела дядюшку Амира, а затем и отца, женщин аула, она словно онемела, связать и двух слов не может, все пряталась по углам. Через пару дней научилась все же у тетюшек траурным песнопениям, царапала свое лицо и не бегала от всех. Прежнее поведение представилось ей уже ребячеством, несуразной глупостью. Правда, мысленно успокаивала себя: “Разве непонятно было людям в тот первый день, как я по-настоящему сгорала от стыда, ведь не сдуру же пряталась от каждого лучика света, молчала, как немая?”» [7; 125]. Ш. Кусаинов отмечает, что «Ж. Аймауытов использует и такой новаторский прием, как деперсонализация прямой речи. В диалогах героев появляются фразы без явного обозначения конкретной персоны, возможно, их произносит сам автор» [1; 6].

Важно отметить, что Ж. Аймауытов виртуозно использует сочетание изображения потока сознания (Акбилек ощущает себя запятнанной, порочной, она старается стать незаметной), и показ того, как в этот момент ее видят другие, оценивают ее, делают заключения о ее состоянии и о случившемся с ней.

Субъективные повествования нескольких персонажей, сосредоточенных на событиях своей личной жизни, собственных переживаниях, позволяют составить в восприятии читателя его собственное представление о происходящих событиях.

Богатая палитра голосов позволяет автору избежать морализаторства, навязывания читателю своей точки зрения или отношения к героям. Для него нет правильного или неправильного взгляда на мир, нет положительных или отрицательных персонажей, а есть многообразный мир, в котором каждый человек видит то, что откликается в нем, что представляется важным ему. *А.Я. Эсалнек отмечает:* «Своеобразие и превосходство полифонического романа... определяются тем, что в нем обнаруживается способность художественно изобразить чужое сознание как чужое, самостоятельное, возможность показать героя как свободного, независимого от чужой воли и недоступного «завершению» со стороны автора» [10; 16].

Голос самого автора звучит реже, словно он избегает риска навязать читателю свое видение мира, его трактовку и оценку. Он не «перебивает» их голоса и позволяет им вести свою партию, включенную в общую оркестровку романа.

Сложность использования приема «потока сознания» заключалась не только в том, чтобы дать каждому герою свой голос (лексика, синтаксис, круг тем, ассоциативный образный ряд), но и создать психологически убедительный портрет. Это требовало от автора не только знания и понимания изображаемых им типажей, но и мастерство в передаче функционирования индивидуального сознания, то есть переживаний, эмоций, осознаваемых и нередко неосознаваемых психических импульсов, еще неоформленные в мысль, а лишь намеченные фрагменты мысли. Кроме того, автор передает движение, смену душевных состояний, динамику воплощенного сознания, определенную экспрессию и саморефлексию.

Так, автор передает импульсивность, повышенную экспрессивность потока сознания Акбилек: «Неужели нет среди них таких, кто, скрепя сердце, позволил ей, постыдно вымолившей себе жизнь, ступить на чистую землю родных отрогов? Напрасно она, напрасно выжила, ведь кто она теперь, если не облизанная псом посудинка, ясно самой себе: падшая и телом и душой... Как она сейчас своими грешно исцелованными губами прикоснется к святому лицу своего отца? Гнева Божьего не страшась, войдет в благословенный, как мечеть, отчий дом?... Что ж ты об этом раньше не думала! Стоило вспомнить! Предала порхавшую душу свою, святые, ау! Что теперь думают обо мне? Поздно, да

разве найдется хотя бы один человек, кто верил, что я вернусь все такой же чистой, как прежде? Кто знает, так, наверное. Никто и не задумается, что им моя душа...» [7; 125].

Трансформация героев показана через движение, изменение их сознания. М.Т. Кадралинова подчеркивает: «Идея, как её понимал Аймауытов, — это живое событие, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний. Художник никогда не излагает в монологической форме готовых идей, он показывает их психологическое становление в одном индивидуальном сознании» [8; 104].

Автор показывает воплощенное сознание Мамырбая, данное в динамике разворачивающихся мыслей и эмоций: «Нашлась. Появилась перед ним лохматая, зачуханная, с затасканным, побитым видом; в голове аксакала замельтешили мысли: не она, не она! растлили! развратили! нагулялась! Неправильной стала... Нет прежнего невинного ребенка, чистый платочек смят, обсморкан, прожжен, не девочка, а полубаба. Скрязливый старик был еще отсебятник, даже девство своей дочери считал своей собственностью. По его представлениям, дочь его должна была и в замужестве остаться непорочной. Теперь Акбилек не его дитя... Чья — непонятно. Да она ли это? Нет, перед ним — не Акбилек. Даже теперь и не совсем казашка... Обокрали, разорили, подсунули какую-то девку. Так и ответил бы тем, кто сразу стал перемигиваться, мол, видели порченную русскими дочку Мамырбая? — не моя эта дочь!» [7; 132, 133]. Поток сознания Мамырбая дан в динамике: спор самим с собой, развитие мысли от понимания положения дочери до предпочтения ее смерти, от стыда к жалости, от гнева к презрению.

Психологическое состояние героев передается Ж. Аймауытовым не только посредством внутренней речи, но и путем изображения невербальных средств. Избалованная, живущая в достатке Акбилек после случившегося с ней готова была довольствоваться малым: «Акбилек неловко пристроилась рядышком с дервишем на какую-то подстилку, валявшуюся на полу» [7; 63].

Вернувшись после похищения домой, она «скорчится... бесцельно кружит по степи». Отношение отца к вернувшейся дочери изменилось. Раньше он лелеял ее: «Прежде только стоит дочери отойти, тут же беспокоился: «А где Акбилек?» Подзовет ее к себе и что-то спросит... поцелует ее в лоб: «Дорогая, укутай поясицу, пуговичку застегни, кругом сквозняки», — и больше ему ничего не надо, сидит довольный» [7; 127]. Теперь же «Отец и прежде был не склонен к долгим разговорам, теперь же замолк совсем... Ни слова ласкового, ни взгляда, ничего не осталось... он нарочно избегает ее, и ее с ним присутствие в одной комнате тяготит его» [7; 127]. Спустя пять лет, когда замужняя Акбилек навещает родной дом, его поведение меняется: «...аксакал встрепенулся и суетливо принялся мотаться по комнатам» [7; 225], Акбилек, до конца не простившая отца, «стояла печальная, не поднимая глаз» [7; 226].

Свойство модернистского романа — особое изображение и интерпретация времени, его свойств и его течения. Ж. Аймауытов намеревался запечатлеть то сложное время, когда происходила социальная трансформация: менялось общество и люди, мораль и ценности, образ жизни и традиции. Он сосредоточен на изображении времени, общества и человека. В программной статье «О поэзии Магжана» он пишет о том, что поле человека привязано к своему времени, месту и обществу. И поэтому писатель сосредоточен на изображении переломного времени: «Первый бурный период революции оказал тяжелое влияние на казахскую жизнь. Казахская степь была фронтом войны, где белые бежали, а красные преследовали. Во время гражданской войны страна сильно пострадала, и ко всему прочему появилась «разверстка». Были добавлены оригинальные ополченцы, агенты и другие. В 21-м году был великий голод, нищета, отсутствие торговли — все это продолжалось и стало великим бременем для казахского народа...» [11].

Организация времени и пространства в структуре текста является значимым фактором поэтики произведения, его структурообразующим принципом. Время и пространство становятся инструментом анализа художественной реальности, средством изображения героев и их восприятия мира.

Концептуальная картина мира находит выражение во взаимодействии универсальных, авторских и индивидуальных (героев) представлений. Наибольшей подвижностью обладают авторские и персонажные представления о времени и пространстве, поскольку они субъективны, вариативны, наполнены оценочностью, обусловлены личным опытом жизни, эмоционально окрашены состоянием героя. Так, время воспринимается Акбилек по-разному: оно сжимается (во время нападения на аул), замедляется (на горе во время ее пленения), останавливается (когда она остается одна в горах), стремительно бежит (в городе).

В романе «Акбилек» представлено объективное историческое время, субъективное время, переживаемое героями, циклическое, мифологическое и другие типы времени, которые вступают в своеобразную связь, образуя романное время. Время историческое представлено через упоминание событий (гражданская война, период новой экономической политики и др.), и им обусловлено время индивидуальное, переживаемое героями.

Поскольку в романе Ж. Аймауытова одним из композиционных элементов является прием «точки зрения», то становится важным способ ее воплощения посредством пространственно-временных характеристик, точнее, восприятия времени разными персонажами. Для одних героев время измеряется эпохой (Черноус, Акбала), для других — текущими событиями (Мукаш, Мамырбай).

Время становится способом характеристики персонажей, изображения их в динамике на протяжении длительного времени, но с перерывами, которые могут длиться годы. Это дает автору необходимую перспективу. Он показывает героев, перемещающихся из одного в другой временной период. Этот ракурс, в гораздо большей степени, чем традиционная характеристика персонажей, позволяет показать их трансформацию. Перемены, произошедшие с ними, в их мыслях и восприятии жизни демонстрируют движение времени: «Голодные годы. На день приходилось полфунта черного хлеба и жидкий супчик с картошкой. Вечером — кружка кипятка. Сдохнуть от голода было проще, чем уразуметь лекцию. Сколько юных созданий исчезло, заболело! Были среди них и действительно умершие. К концу зимы и Акбилек дошла до полного истощения. Весной с двумя-тремя сокурсниками вернулась в Семипалатинск. Акбилек удивлялась, как она смогла выжить в Оренбурге...» [7; 199].

Наконец, время романа выражено в столкновении старого и нового, патриархальности и модерна, традиционной жизни и советской действительности. Некоторая фрагментарность романа — сознательный прием, позволяющий показать пульсацию времени, течение которого мы обнаруживаем в тех разительных переменах, которые происходят с главной героиней. Не осталось прежней целостности жизни, она нарушена, расколота, фрагментирована. Особое внимание к презентации времени и пространства в модернистском романе обусловлена тем, что предметом изображения и осмысления становится эпоха перемен: «Модернистский роман часто нехронологичен, с экспериментами в репрезентации времени, такими как внезапные скачки, временные сопоставления или «пространственность времени», по выражению Джозефа Франка (в котором множество различных моментов времени представлены с эффектом одновременности), или исследованиями длительности (создание большое количество действий происходит в пределах небольшого объема текста или растягивается на небольшое количество действий на большом текстовом пространстве)» [12].

Пространственная организация романа «Акбилек» многопланова. Это широкое географическое пространство (Алтай, Курчум, река Бухтарма, озеро Маркаколь), пространство гор и степи, пространство города (Семипалатинск, Оренбург) и аула, пространство дома и общежития. В романе представлены образцы пространства земного и космического, замкнутого и открытого, реального и воображаемого.

М.М. Бахтин отмечает: «Задача заключается в том, чтобы вещную среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить, то есть раскрыть в ней потенциальное слово и тон, превратить ее в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности. В сущности, всякий серьезный и глубокий самоотчет-исповедь, автобиография, чистая лирика и т.п. ...» [13; 207]. Это в полной мере удается Ж. Аймауытову. Он использует образы пространства как средства передачи эмоций, самоощущения героя.

Пространство наполнено символикой и обусловленной временем семантикой. Так, аул был символом прежней жизни, времени, когда жизнь была мирной, а семья была состоятельной. Город становится символом нового времени, новой жизни и новых возможностей. Пространство города характеризуется особым ритмом, в котором он живет и который передается глаголами движения, упоминанием достижений технического прогресса.

Течет время, меняется пространство. Уходя от прошлого, прежней жизни, героиня переходит в другое пространство. Принимая новое время, она оказывается в новом пространстве — пространстве города, который стал символом модерна, новой жизни, с ним связаны надежды на будущее: «Два берега иртышских в городах и селах вольных. Народа всякого довольно. В середине самой мира Иртыша — Семь палат — Семей, Семипалатинск, город знаний и искусств, ейей! Поднялся вековым шанраком город, и к нему причаливают, прокашливаясь дымно, пароходы с товарами и паровозы катятся с машинами. Доходы! Семей — мозг губернии. В Семее вы найдете решение всех своих проблем. В нем всем уютно и хлеб найдется всем. Семей — сердце губернии. Семей шевельнется — задвигается

весь народ губернский. Семей улыбнется — вся степь засмеется» [7; 187]. Аул, где жизнь словно замерла, не меняется, уходит на периферию, маргинализируется.

Автор использует прием персонификации пространства: «Страхнул Алтай с морщинистых чресл своих...», «темная ночь с кровавыми глазами и чудовищными клыками», «открылись врата зари, райские да красные», «родное плоское лицо степи», «лес горный тот, та поляна, то тенистое местечко, те катящиеся камни — все свидетели ее унижения», «Иртыш-река между ними ворочается, как верблюдица на боку», «Снежная зима — мрачная колдунья, придавила все живое и голосила в волчьем вое... Зима словно мстит человеку, за что? Бог знает! Дрожи, как перед самым страшным врагом» [7].

Пространство способно внушать чувство опасности «Позади нее — безлюдные горы, горы, полные чудовищ: медведей, волков, албасты, кабанов с одним глазом во лбу. Впереди — узкая тропинка, и на ней хватает зверья: никто не даст гарантий, что ночные клыки не встретят ее на предстоящей дороге...» [7; 49]. Или, напротив, дарить надежду на спасение: «...Акбилек выбралась на самый краешек каменной ловушки, увидела туманное степное пространство. Обрадовалась, словно оказалась у родного порога. И пришла в такое восхищение — дай крылья, взлетит!...» [7; 49].

Восприятие пространства меняется в зависимости от состояния героини. В дни одиночества и тревоги любимая ею степь становится враждебной: «Вздыбленная, безлюдная долина. Переплетенье бледных трав, заросли диких цветов, бугры, насыпи, красная супесь, заросшие провалы. Серые мыши, пестрые сороки, зайцы русаки, жаворонки — кроме них и не увидеть никого. Люди, кто может показаться, ау! Безлюдная степь схожа с ожогом... Эй, оголенная безграничная пустошь!» [7; 52].

Период жесткого противостояния Акбилек и мачехи происходит в «замкнутом стиснутом пространстве зимних дней», когда «замерла под саваном белым голая степь. Не пройтись, не встать, не спеть. То над ней пронесется со свистом буран, то поскрипывает пронизывающий до костей мороз, то бродит белесый туман, покачивая бахромой... Неохотно, с визгливым стоном открываются двери. Распахнулась дверная створка, и тут же в дом вкатятся две арбы стужи. Жалобно выходят из коровника телочки, мордашкам черным не по вкусу льда иголки» [7; 178, 179]. Это картина соответствует описанию внутреннего состояния Акбилек.

Спустя пять лет, когда жизнь Акбилек наполняется новым содержанием (она получает образование, выходит замуж), меняется и пространство, которое ее окружает, оно наполнено яркими красками и шумом, полнотой жизни и радостью: «Летом лес, расстелив перед собой луговой ковер, а над собой, раскрыв небесный голубой шатер, заманчив так, что, бросив все, к нему на лодках и стар и млад стремится... По острову бежит дорога, по краям — деревья, разнотравье. Плетенье паутинок кустам надглавье. А вдоль дороги бродят фигуры, зачарованные арабской вязью цветов. Туда, туда из зарослей глухих и тихих уголков. Там, под деревьями, в тени устроились компании. Истинное столпотворение! Среди них татарки с корзинами, полными мясных пирожков — парамиш и с горделивыми самоварами, к ним халва, кишмиш; казахи у кипящих на огне казанов кромсают бараньи туши, утоляя жажду кумысом... Все представлено там: и песни мелодии, и забавные призы, и красавицы, и борцы, и любовь, и пиво, водка, карты, потасовки — из носа кровь, игры и смех, шум и гам» [7; 187, 188].

Пространство Алтая становится самостоятельным образом романа. Неслучайно с его описания начинается и завершается роман, внося в роман тему вечности, неизменности времени и пространства, на фоне которых жизнь человека — миг: «Усть-Камня край. На правом берегу Бухтармы явил себя на целый белый свет Алтай (здесь и далее курсив мой. — А.М.). Там, где срывается с южных алтайских высот, струясь в парении, Иртыш, затаился пленивший осень округ Куршим, *первозданная тишь*. Алтайский Куршим — гнездовье найманов, с времен незапамятных свито, сидят они в нем густо, родовито. Зима на Куршима цепкая, с неба — не снежинка, а пушистый ком, а лето пронесется быстрым горным ветерком. Чуть потеплеет, снег подтает, ручьем побежит, тут же всякая скотина блажит, ластится к сосновому *праицуру Алтаю*, бережно топоча его возрождающую и оберегающую грудь, верно баю. Вознес к своей главе *старец Алтай* свою ладонь и хранит на ней пьянящее озеро Маркаколь — не тронь! — с медовым вкусом, с тайнами небесными и небесным ликом... Свежа и сладка вода Маркаколя. Напитаются ее водой и травушкой божьи вымистые тварины, бея при дойке бабы бедра из охватистых сосков и полня кожаные ведра — не молоко, а благодать...» [7; 7, 8].

Так начинался роман, когда Акбилек была юна и счастлива, окружена любовью и заботой родных. Она пережила многие невзгоды и вновь обрела себя. А многовековая природа оставалась неизменной, словно ничего не происходило вокруг. Ничто не нарушает природу и время, подчиненное своему циклу.

В конце романа героиня, завершив очередной цикл своей жизни, возвращается в прежнее состояние гармонии с собой и миром: «Вода Маркаколя сладка, как мед. Напитаются ее водой и травушкой божьи вымистые тварины, и истекает из охватистых сосков — не молоко, а благодать... И здесь она — Акбилек Мамырбайдина — дочь Маркаколя, мать сына, женщина» [7; 229].

Отличительной чертой модернистского романа, который характеризуется поиском новых форм художественной изобразительности, становится не только по-новому осмысляемые категории времени и пространства, но и творческая переработка мифа. Обращение к мифам неслучайно. Ж. Ж. Жарылгапов отмечает: «Современное литературоведение отмечает универсальность применения мифа в структуре литературных произведений, поскольку он может проявляться не только в сюжетах и образах, но и воспроизводиться на уровне сентенций, аллюзий и реминисценций. Казахская проза периода независимости сочетает в себе различные мифы: от архаичных (древнегреческий, древнеримский, древнеегипетский) до современных модификаций — неомифов, представляющих структуры знаний из разных областей науки. Характерной чертой мифологического дискурса в литературе является сочетание мифов (сюжетов, образов, мотивов) из разных культур, литератур и религий, что представляет большую ценность для литературы, поскольку расширяет временные и пространственные рамки произведений, дает толчок развитию новых жанровых модификаций, стилизаций и сюжетных линий, устройств и позволяет сделать изображения более объемными и интересными для читателей» [14].

Внимание к мифу было обусловлено ломкой прежнего мышления и представления о мире, смелой ценностной парадигмы, переосмыслением пути человеческой цивилизации.

Ж. Аймауытов использует сказочные мотивы, мифологические образы и сюжеты для придания устойчивости стремительно меняющемуся времени и мироощущению еще не до конца осмысленной эпохи модерна. В мифах обнаруживались образы, темы, сюжеты, которые позволяли расширить рамки повествования, придать семантическую глубину актуальным проблемам. В монографии «Поэтика мифа» Е.М. Мелетинский отмечает, что для азиатских писателей «мифологические традиции еще являются живой подпочвой национального сознания и даже многократное повторение тех же мифологических мотивов символизирует, в первую очередь, стойкость национальных традиций, национальной жизненной модели. И у них мифологизм влечет выход за чисто социальные рамки, но социально-исторический план продолжает жить рядом и в особых отношениях «дополнительности» с мифологическим» [15; 298].

Ж. Аймауытов расширяет границы своего романа, используя возможности мифа, и создает второй план повествования. То, что не было вербально оформлено, возможно, до конца не осознано героями, а также то, что не стало предметом авторского комментирования, было раскрыто им посредством языка мифа или сказки.

В романе использовано несколько образов, которые отсылают к мифу, фольклору, древним верованиям. Это придает дополнительный смысл сюжетной составляющей и усложняет структуру художественного произведения.

Перед тем, как Акбилек возвращается из плена домой, она проходит символическое очищение огнем. Битва с волками, в которой нежная, тихая Акбилек превращается в воительницу, отстаивающую свою жизнь, заканчивается ее победой благодаря огню: «И чем ярче разгоралось пламя, тем тусклее становился огонь в волчьих глазах. Прежде смерти огня не умрешь. Погаснет пламя, и жизни Акбилек суждено будет угаснуть. И как здесь не шаманить самой? «Взлетай, мой огонь, взлетай! Разгорайся, мазда, разгорайся, дай огня, дай! Трусливые звери, немое вражье! Вот огонь, вот ружье! Прочь, не приближайтесь ко мне! Вам гореть в огне! Обожгу, опалю!» — скакала и выкрикивала в полубезумии до самого рассвета Акбилек: «мазда-мазда» и спаслась» [7; 48]. «Шаманить самой», «скакала и выкрикивала в полубезумии» — это придает действиям Акбилек характер языческого ритуала. Это уже не просто борьба с волками посредством огня. Упоминание зороастрийского божества (Ахуры) Мазды, чьим символом является огонь, языческая вера в силу огня словно выносят Акбилек из рамок реального времени и пространства. Она, действительно, была вне него, пока находилась в плену. Чтобы оставить там все произошедшее с ней, ей требовалось символическое очищение и возвращение.

После очищения огнем она ищет дорогу домой: «Алтай... тонко прочертил на свинцовом небе в таявшем лунном свете черты солнечной сказочной красавицы Кунекей... И лишь открылись врата зари, райские да красные, Акбилек, пугливо оглядываясь назад, пошла» [7; 48]. Она еще пугливо ози-

рается, но ей уже светит солнце. Упомянутый фольклорный образ Кунекей — дочь солнца (или дочь хана, живущего на огненной горе, там, где солнце).

Затем Акбилек спускается с гор в степь и встречается дуану, дервиша, странствующего отшельника, человека не от мира сего, порицателя, того, кто является связующим звеном между мирами живых и мертвых.

Дуана становится проводником к людям, в мир людей: «Е-е, дитя мое... потерялась?... возьму с собой, пригляжу за тобой, приведу домой». Дуана уводит от грозящей ей смерти к новой жизни. Итак, героиня символически умерла и воскресла, вернулась в мир. И этот мотив подчеркивает то, что ее, вернувшуюся и возродившуюся, в родном ауле встречают стенаниями, плачем, как над умершей. Вот и то ли сама Акбилек оплакивает себя, то ли это слова автора: «Потеряла ключик к завтрашнему, казалось бы, неминуемому счастью, опрокинулся и откатился прочь от тебя золотой котел, разлилось золотое масло. Юное девичье сердце перестало биться — обуглилось. Весенний бутон твой, не успев распуститься, завял, стал трухой. Светлая душа твоя покрыта пеплом. Плачь, исцелись слезкой! Смой слезами тоску! Море наплачь! Пусть штормит то море! Пусть вздымаются соленые волны! Пусть обидевшие тебя канут в них, и каждая капля в наплаканном тобой море пусть станет им ядом» [7; 72].

Это сродни ритуалу замужества, когда невеста символически умирает (ее провожают с плачем) и словно вновь воскрешает в новом качестве, в новом мире (семье мужа). В казахской мифологии выход замуж символизирует смерть и воскрешение в новой жизни, новой семье, новом статусе. В случае с Акбилек — потеря невинности. Она вернулась в аул, «воскресла» в новом качестве.

Образ дуаны был неслучаен. Уркия видит сон, который подтверждает замысел автора: «Снилось мне, что наш аул поднялся перекочевывать. И видится мне, что мы с тобой вдвоем отстали от коша, заблудились. Прошли мы перевал, и перед нами в пустоте меж двух гор как на ладони Бога стоит скала. А на вершине той скалы сидит черный беркут, вдруг он сорвался и прямо на нас летит, подлетел и унес тебя... Подбегаю, смотрю, а ты превратилась во взъерошенного белого птенчика. Беркута нет. Сидишь на утесе и тарачишь глаза. Не знаю, откуда он взялся, но вижу: появился за тобой тот дуана Искандер, о котором ты рассказывала. Берет птенца на руки и идет дальше. Я говорю ему: “Дуана, ау! Отдай мне птенца!” Он отдает. Я прижала к себе рукой птенца и иду...» [7; 139, 140]. Дуана возвращает Акбилек к жизни и тем самым он спасает зачатого ею ребенка.

Сына, которого родила Акбилек, приемная мать Уркия назвала в честь дуаны — Искандером, подчеркивая то значение, которое он сыграл в жизни Акбилек. И это был не просто случайный путник, приведший ее в аул, а проводник, который вернул ее к жизни.

Таким образом, упомянутый архетипический образ дуаны создает дополнительный содержательный уровень, обогащает образ героини за счет дополнительного прочтения ее, придает символическое наполнение происходящему.

Новое рождение Акбилек позже вновь упомянуто в романе. Она сама понимает это лишь годы спустя: «Здесь, у самых вершин Алтая, Акбилек как никогда до этого часа осознала, что и убийство мамы, и насилие над ней самой, и травля мачехи, и часы во мгле *на краю могилы* в лачуге старой Черепушки остались там — далеко внизу — и больше никогда ее не беспокоят. Она вынесла свое сердце *за семь небес* и в космосе *обмыла его в золотой чаше*, вновь родилась — чистая, иная» [7; 224].

Семь небес — это семь слоев неба или семь этапов создания вселенной, то есть рождение мира, рождение нового. Кроме того, сакральная цифра семь (каз. *жеті*) у тюрков связана с семантикой завершенности, целостности, а также цикл, связующий жизнь и смерть, предков и потомков.

Так, отсылка к мифу позволила Ж. Аймауытову расширить семантический план романа, психологически углубить образ главной героини и, в то же время, избежать авторского вмешательства для объяснения всего трагизма случившегося в ней.

Говоря о самобытности творчества Ж. Аймауытова, его самостоятельном открытии новых, модернистских, приемов художественной изобразительности, следует привести слова Е.М. Мелетинского, который обнаруживает модернистские явления, независимые от влияния западноевропейского модернизма 1920–1930-х годов. Так, он пишет о модернизме «...у латиноамериканских или афроазиатских писателей, соединивших элементы модернистской поэтики мифологизирования (почти всегда сопряженных с элементами психоанализа, чаще юнгианского) с неоромантическим обращением к национальному фольклору и национальной истории, даже с политической революционной проблематикой. Мифологизм в романе XX в. функционирует в весьма широком ареале, несводимом к западноевропейскому модернизму 20–30-х годов в узком смысле этого термина. Это заставляет нас и

при исследовании корней феномена мифологизирования в XX веке признать их сложность и комплексность и особо учесть такие моменты, как стремление по той или иной причине связать настоящее с прошлым в единый поток ради или обнаружения их единой метафизической природы (Джойс), или ради опоры на традиции европейской гуманистической мысли и классической морали (Т. Манн), или во имя сохранения и возрождения национальных форм мысли и творчества (латиноамериканские и афро-азиатские писатели)» [15; 370, 371]. Е.М. Мелетинский подразумевал латиноамериканские и афро-азиатские модернистские романы, образцы которого были представлены во второй половине XX века. Однако Ж. Аймауытов еще в 19120-ые годы обнаружил потенциальные изобразительные возможности фольклора, древних верований, истории, народных обычаев, обращение к которым позволяло расширять границы художественного мира, сознания героев, времени и пространства. Эти тенденции свойственны казахской литературе XX века, о чем свидетельствует Ж.Ж. Жарылгапов: «Миф привносит в современную казахскую литературу глубокую этнопсихологию, переосмысление исторических и культурных процессов и философскую направленность. Помимо идеологических и тематических изменений, мифологема также стимулировала развитие современной казахской прозы с точки зрения жанра и стиля. Разрабатываются новые жанровые модификации, основанные на фольклорных и мифопоэтических традициях, создаются неомифы, композиция и образы становятся многослойными» [14].

Конфликт, который переживают герои романа, внутренний. Автор почти не показывает противостояния героев со средой, столкновение идей, борьбу персонажей между собой. Драматизм заключается в том конфликте, который они переживают внутри себя, в поиске себя в условиях новой жизни, даже новых ценностей. А.С. Исмакова отмечает: «Перед нами другая плоскость — мир разрушенных ценностей и выработка новых, пока еще неясно каких... Эти эпохальные события пропущены через восприятие Акбилек и Карткожи, отсюда необыкновенный лирический психологизм этой прозы: личные ощущения разных ситуаций, личные беды и частные рефлексии. Им не до громких лозунгов и патриотических деклараций! Им бы жизнь осмыслить...» [9; 221].

Герои спорят сами с собой, пытаются убедить себя в своей правоте, в правильности своих поступков и сделанного ими выбора.

Мукаш, отдавший Акбилек белогвардейцам, понимает всю подлость своего поступка, но пытается убедить себя, что в этом нет его вины, что его руками Бог творил справедливость: «Ладно. Что сделано, то сделано, ничего не исправишь... И спорить не о чем... А если подумать, что, богачи такого не заслужили? Разве сами они не грабят людей?... По заслугам им! Кто знает, может, и меня против них вел какой-нибудь замысел Бога... И потом, белые, готовые от голодухи друг друга сожрать, и без меня напали бы на аул» [7; 28]. Мукаш так и не сделал своего выбора, он плыл по течению, сообразуясь с ежеминутной выгодой.

В Мамырбае борются его жалость и непреодолимая неприязнь к вернувшейся дочери: «Иногда аксакал садился в стороне и задумывался надолго, время от времени жалея дочь: «В чем она виновата, несчастная?» Вроде и понимает, что не вправе ее винить, а как вспомнит все, что произошло, так какая-то сила отталкивает его от Акбилек, не позволяет даже приблизиться к ней. Вдруг мысль: «А что если избавиться от нее поскорей как-нибудь?» Но как? Что-то тот же жених не спешит за ней, а то сунул бы ее ему в лапы и конец. Впрочем, тут торопиться не стоит, опять дети малолетние окажутся без присмотра. Вначале надо жениться на какой-нибудь подходящей бабе, а потом уж озаботиться окончательно судьбой Акбилек, это будет правильно. Таков был последний плод глубоких, долгих дум-раздумий аксакала» [7; 133]. Мамырбай смог побороть себя, «простить» дочь и отослал ее к старшему сыну, с глаз долой. Он смирился с новой жизнью, вновь принял дочь лишь после того, как узнал, насколько благополучно сложилась судьба его старших детей.

Русский офицер Черноус, человек образованный, пытается найти оправдание проводимой империей колониальной политике: «Возможно, они обижены на нас из-за земель. Земля принадлежит казне. Естественно, что если случалась нехватка пахотных угодий, нам приходилось передавать крестьянам ту, которую они считали своей. Ее у них с избытком. Казахи все думают, что вправе, как и прежде, кочевать по всей степи, как им вздумается. Но кроме них на свете есть и другие народы; им ведь также надо как-то кормиться. Посему не злись, если излишки земли переданы другим. Тебе стоит тоже сеять и убирать урожай, строить города и жить в них. Тогда никому не будет тесно на этой земле. Но этого казахи понимать не желают» [7; 17]. Он пытается объяснить то насилие, которое принесла гражданская война в казахскую степь, какими-то объективными причинами: «Пожалуй, казахи вправе обвинить нас и грабеже, и в похищении девицы, да и в смерти человека; есть, признаться,

в них все основания думать о нас, как о бандитах. Как им, отгороженным горами и не имеющим ни малейшего представления о том, что творится в мире, живущим подобно диким зверям, уяснить наши цели и понять нас» [7; 15]. Вину он возлагает на казахов: «Неприязнь казахов к нам объяснима лишь невежеством, присущим им... Если мы и убивали казахов, то так складывалось в угаре боя, в безумном противостоянии...» [7; 18]. Осознал ли Черноус ошибочность своих представлений или сохранил их, автор не показывает. Этот русский офицер, боровшийся за сохранение империи, становится служащим в советском учреждении. Был ли это его сознательный выбор одной из противоборствующих сторон или он просто подстроился под сложившиеся обстоятельства, для читателя остается неясным.

Лишь Акбилек совершает экзистенциальный выбор. Объективные обстоятельства вынудили ее принять решение, не позволили оставить все так, как сложилось помимо ее воли, или отдаться воле случая. Но важно, что выбор был сложным и осознанным. Она, понимая, что прежняя жизнь невозможна, делает выбор в пользу новой жизни. Она не остается в положении жертвы и изгоя, не пытается бороться с предубеждением родных, а уходит в другую действительность, выбрав себя и истинное для нее, обновленной, существование.

Способность Акбилек на выбор была обусловлена внутренней силой, заложенной в ней изначально. Слабая, нежная Акбилек, надломленная пленением, уже делает выбор. Это зреющее в Акбилек решение автор символически передает через сцену борьбы змеи и жаворонка: «Ужасная змея, впившись пронизывающим насквозь взглядом в птичку, облизывается вилочкой языка, лежит и ждет, пока она сама не прыгнет ей в пасть. Акбилек стало жаль жаворонка. Взяла и шестом своим влепила точно по отточенной злодейской головке. Прямо вбила ее в землю, узкое тело отчаянно задергалось. Бедненькая пташка чуть пришла в себя: шевельнулась, покрутилась по земле, встряхнулась, словно сбрасывала с себя нечто цепкое, взмахнула шумно крыльями и взлетела пушинкой в небо... Случай с жаворонком словно снял с нее усталость, зашагала бодрей, сердце билось сильно, отдаваясь ровным пульсом. Радовалась всё, что спасла жаворонка от верной гибели. И своей храбрости убить змею. Это добрый знак. Пташка такая беззащитная, за что же ей погибать?» [7; 52, 53].

Е.М. Мелетинский отмечает важность тотемических образов: «Тотемические классификации возможны благодаря известному «метафоризму» мифопоэтической мысли, способной представлять социальные категории и отношения посредством «образов» из окружающей природной среды и обратнo «зашифровывать» природные отношения социальными» [15; 232].

Змея олицетворяет низ мира, а птица — его верх. Поединок становится зашифрованным символом, в котором обнаруживается «метафоризм» мифопоэтической мысли: Акбилек оставляет мысль о смерти и решает вернуться в жизнь. Она делает выбор. В пользу нового существования, принятия себя иной. Старая жизнь ее вытолкнула, перечеркнула прежнюю Акбилек. И она приняла новую действительность, потому что внутренне была готова к ней.

Е.М. Мелетинский пишет: «В 50–60-х годах поэтика мифологизирования проникает в литературы «третьего мира» — латиноамериканские и некоторые афро-азиатские. Нет сомнения в известном влиянии западноевропейского модернизма на эти литературы, но, как известно, всякое влияние должно иметь местные внутренние основания, если это не совсем мимолетная мода. Мифологизм в западноевропейском романе XX в. ...не опирается на фольклорные традиции, в то время как в латиноамериканских и афро-азиатских романах архаические фольклорные традиции и фольклорно-мифологическое сознание... может существовать рядом с модернистским интеллектуализмом чисто европейского типа. Такая многослойность является результатом «ускоренного» развития культуры этих народов в XX в., особенно в послевоенный период» [15; 365]. Позволим себе возразить и подчеркнуть, что отмеченное Е.М. Мелетинским явление обнаруживается задолго до 1950–1960-х годов. В частности, Ж. Аймауытов использовал поэтику мифологизирования в 1920-ые годы. Говорить о несомненном влиянии западноевропейского модернизма или отсутствия такового на Ж. Аймауытова не представляется возможным, поскольку, во-первых, не сохранилось свидетельств самого автора и его оценки европейского литературного процесса. Во-вторых, он создавал свои модернистские романы в середине 1920-х годов, когда выходящие в свет в это же десятилетие первые европейские и американские модернистские романы не были доступны в переводе в Советском Союзе. В-третьих, безусловно, возникновение модернистской литературы было обусловлено стремительно меняющимся миром, разрушением прежнего образа жизни, ценностей и др. Установление нового миропорядка сопровождалось хаосом, растерянностью, попытками обрести почву под ногами. К. Морли отмечает, что «одной из определяющих характеристик модернизма, несомненно, является то, что... он открыл текст для отчетливо демократической какофонии конкурирующих голосов. Модернисты, как и их

наследники-постмодернисты, часто разрывались между историей и будущим, вечно оглядываясь назад, на классическое прошлое, но также и устремляясь вперед, создавая для себя новую идентичность и новую цивилизацию из руин прошлого» [16; 287]. Новый мир, формирующий новую идентичность, требовал осознания, рефлексии. Модернистская литература в казахской литературе первой трети XX века была не «мимолетной модой» и даже не следствием влияния, а потребностью понять новую действительность, для изображения которой не годились прежние художественные средства, стилистические приемы, жанры.

Выводы

Модернизм романа Ж. Аймауытова «Акбилек» обусловлен определенным историческим и социальным контекстом, в условиях меняющейся реальности, ломки прежних форм существования общества, нивелировки традиционных ценностей и морали. Необходимость осознания, объяснения нового мира, еще не осознанного, находящегося в состоянии трансформации, формирования, а также ощущения человека в нем потребовало нового художественного языка, особых изобразительных средств.

Автор сосредоточен не на изображении эпохальных событий, а на том, как данные явления преломляются в судьбе и в жизневосприятии отдельных персонажей. Отсюда кажущаяся фрагментарность общей картины происходящего, которая, однако, складывается в целое созданного автором мира. Само время и характер происходящего обеспечивают стремительную смену событий, внешние и внутренние конфликты, а также проблему экзистенциального выбора, перед которым оказываются герои.

Значимую роль играют пронизывающие роман вариации мотивов и тем, лейтмотивов, выполняющие композиционную функцию. Следует учесть и значение полифонизма, который выражен в широкой панораме действительности, созданной Ж. Аймауытовым посредством переплетения, связи множества эпизодов, судеб и голосов разных персонажей. Средством погружения во внутренний мир героев становится не только поток их сознания, но и сны, дневниковые записи, письма, доверительные беседы-исповеди, также составляющие конструкцию романного целого.

Необходимость осознать меняющуюся, непонятную и еще не установившуюся действительность обусловило решение автора отказаться от собственных оценок и интерпретаций и передать повествование персонажам.

Каждый из героев наделен индивидуальным, узнаваемым свойством по-своему говорить, думать, интересоваться определенным кругом проблем. Лексика, образность, тематика, круг интересов, возникающие в мозгу ассоциации отражают разный жизненный опыт, побудительные мотивы героев. Каждый из них имеет свой индивидуальный стиль, главным приемом выражения которого становится «поток сознания».

Композицию романа отличает наличие нескольких кульминационных моментов, развязывающих очередные сюжетные узлы и передающих течение жизни, которая не заканчивается на преодолении того или иного отрезка жизненного пути, конфликта или осуществленным экзистенциальным выбором.

Закономерно обращение Ж. Аймауытова к образному языку мифа, фольклору. Осознание реальности, связь которой с историей народа разрушалась, требовало от автора расширения картины мира посредством символического языка мифа.

Список литературы

- 1 Кусаинова Ш. Расстрелянный роман // Ж. Аймауытов. Акбилек: роман; пер. с каз. Ш. Кусаинова. — Алматы: Раритет, 2007. — С. 5, 6.
- 2 Moor-Gilbert B. Postcolonial Modernism / B. Moor-Gilbert; Edited by David Bradshaw and Kevin J.H. Dettmar // A companion to Modernist Literature and Culture. — 2006. — Blackwell Publishing. — P. 551–557.
- 3 Утяев А.Ф. Модернизм хақындағы теориялық дискурстар // А.Ф. Утяев, Ж.Ж. Жарылғапов // Қарағанды университетінің хабаршысы. Филология сериясы. — 2018. — № 31(89). — Б. 54–59.
- 4 Жарылғапов Ж.Ж. Қазақ прозасы: ағымдар мен әдістер: моногр. / Ж.Ж. Жарылғапов. — Қарағанды, 2009. — «Гласир» ЖШС. — 284 б.
- 5 Jameson F. Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions [Electronic resource] / F. Jameson. — London, New York: Verso, 2005. — 431 p. — Access mode: <https://files.libcom.org/files/fredric-jameson-archaeologies-of-the-future-the-desire-called-utopia-and-other-science-fictions.pdf>

- 6 Matz J. The Novel. A companion to Modernist Literature and Culture / J. Matz; Edited by David Bradshaw and Kevin J.H. Dettmar. — Blackwell Publishing, 2006. — P. 215–226.
- 7 Аймауытов Ж. Ақбілек: Роман / Ж. Аймауытов; пер. с каз. Ш. Кусаинова. — Алматы: Паритет, 2007. — 232 с.
- 8 Кадралинова М.Т. Идея как предмет художественного изображения: Ж. Аймауытов / М.Т. Кадралинова // Вестн. Казах. гос. ун-та. Сер. филол. — 2003. — № 5. — С. 103–107.
- 9 Исмакова А.С. Казахская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль (начало XX века и современность) / А.С. Исмакова. — Алматы: Ғылым, 1998. — 394 с.
- 10 Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ романного текста / А.Я. Эсалнек. — М.: Флинта; Наука, 2004. — 184 с.
- 11 Аймауытов Ж. О поэзии Магжана Жумабаева (доклад, прочитанный перед студентами Ташкентского университета в 1923 г.). Собрание сочинений: [В 5-и т.]. — Т. 5 / Ж. Аймауытов. — Алматы: Ғылым, 1999. — С.110–290.
- 12 Margaret Drabble (Ed.). The Oxford Companion to English Literature Sixth edition [Electronic resource]. — Oxford university press. — 2000. Access mode: //http://elcat.pnpu.edu.ua/docs/The_Oxford.pdf
- 13 Бахтин М.М. К методологии литературоведения / М.М. Бахтин // В кн.: Контекст–1974. Лит.-теорет. исслед. — М.: Наука, 1975. — С. 203–212.
- 14 Zharylgapov Zh. Myth and Mythological Discourse in Literary Studies [Electronic resource] / Zh. Zharylgapov, B. Syzykova, A. Kaiyrbekova, A. Babashov, K. Shakirova // Bakhtiniana Revista de Estudos do Discurso. — 2023. — 18 (04). — Access mode: <https://www.scielo.br/bak/a/6XFckvwSYk85TCrxHNLqy4H/?lang=en>
- 15 Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. — М.: Наука, 2000. — 407 с.
- 16 Morley C. Modern American Literature / C. Morley. — Edinburgh University Press, 2012. — 324 p.

А.Т. Мұстояпова

Жүсіпбек Аймауытовтың «Ақбілек» романындағы модернизм сипаты

Мақаланың мақсаты Жүсіпбек Аймауытовтың «Ақбілек» романындағы модернизм ерекшеліктерін талдау. «Ақбілек» (1927) — қазақ әдебиетіндегі алғашқы модернистік романдардың бірі, ол еуропалық және американдық әдебиеттерде осындай шығармалар пайда болған кезеңде жазылған. Дәл осы жағдай осы романға деген ерекше қызығушылықты тудырады. Егер социалистік реализмді орнату мен саяси қуғын-сүргіннің салдарынан қазақ әдебиетіндегі модернизмнің дамуын XX-шы ғасырдың 20-30-жылдарында жасанды түрде жою фактісін ескеретін болсақ, бұл романның маңыздылығына баға беру қиындық тудырады. Талданған романда модернистік романның полифонизм, мифологизм, көркемдік уақыт пен кеңістіктің бірегейлігі, сондай-ақ «сана ағынын» қабылдау және көркем бейнелеудің басқа құралдары сияқты ерекшеліктері қарастырылған. Автор Ж. Аймауытов шығармашылығындағы модернистік поэтиканың қалыптасу үлгісін қоғамдық-тарихи контекспен негіздейді.

Кілт сөздер: модернизм, модернистік роман, XX ғасыр, мифологизм, полифонизм, сана ағымы.

A.T. Mustoyapova

Features of modernism in Zhusipbek Aimauytov's novel “Akibilek”

The purpose of this article is to analyze Zhusipbek Aimauytov's novel “Akibilek” for the presence of modernist features in it. “Akibilek” (1927) is one of the first modernist novels in Kazakh literature, which was created during the period of the appearance of such works in European and American literature. This is the reason for the special interest in this novel. Its importance is difficult to overestimate, given the fact that the development of modernism in Kazakh literature in the first third of the twentieth century was artificially interrupted by the imposition of socialist realism, as well as political repression of modernist writers and poets. The analyzed novel examines such features of the modernist novel as polyphonism, mythologism, the originality of artistic time and space, as well as the reception of the “stream of consciousness” and other means of artistic depiction. The author substantiates the regularity of the formation of modernist poetics in the works of J. Aimauytov by socio-historical context.

Keywords: modernism, modernist novel, XX century, mythologism, polyphonism, stream of consciousness.

References

- 1 Kusainova, Sh. (2007). Rasstrelianni roman [The shot novel]. Zh. Aimauytov. Akibilek: A novel (Sh. Kusainova, Trans). Almaty: Paritet, 5, 6 [in Russian].

- 2 Moor-Gilbert, B. (2006). Postcolonial Modernism. *A companion to Modernist Literature and Culture*. David Bradshaw & Kevin J.H. Dettmar (Eds.). Blackwell Publishing. P. 551–557.
- 3 Utyaev, A.F., Zharylgapov, Zh.Zh. (2018). Modernizm khaqyndagy teoriialyq diskurstar [Theoretical discourses about modernism]. *Qaragandy universitetinin khabarshysy. Filologia seriiasy — Bulletin of the Karaganda University. Philology Series*, 31(89), 54–59 [in Kazakh].
- 4 Zharylgapov, Zh.Zh. (2009). Qazaq prozasy: agymdar men adister [Kazakh prose: currents and methods]. Karagandy: “Glasyr” ZhShS [in Kazakh].
- 5 Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London, New York: Verso, 431 p. Retrieved from <https://files.libcom.org/files/fredric-jameson-archaeologies-of-the-future-the-desire-called-utopia-and-other-science-fictions.pdf>.
- 6 Matz, J. (2006). *The Novel. A companion to Modernist Literature and Culture*. David Bradshaw & Kevin J.H. (Eds.). Dettmar. Blackwell Publishing. P. 215–226.
- 7 Aimauytov, Zh. (2007). *Akbilek* [Akbilek: Novel]. (Sh. Kusainov, Trans.). Almaty: Raritet [in Russian].
- 8 Kadralinova, M.T. (2003). Ideia kak predmet khudozhestvennogo izobrazheniia: Zh. Aimauytov [The idea as the subject of an artistic image: (J. Aimauytov)]. *Vestnik Kazakhskogo universiteta. Seriiia filologicheskaiia — Bulletin of the Kazakh State University. Philology Series*, 5, 103–107 [in Russian].
- 9 Ismakova, A.S. (1998). *Kazakhskaiia khudozhestvennaia proza. Poetika, zhanr, stil (nachalo XX veka i sovremennost)* [Kazakh fiction. Poetics, genre, style (early twentieth century and modernity)]. Almaty: Gylym [in Russian].
- 10 Esalnek, A.Ya. (2004). *Osnovy literaturovedeniia. Analiz romannogo teksta* [The basics of literary criticism. Analysis of the novel text]. Moscow: Flinta; Nauka [in Russian].
- 11 Aymauytov, Zh. (1999). O poezii Magzhana Zhumabaeva (doklad, pročitannyi pered studentami Tashkentskogo universiteta v 1923 godu) [About the poetry of Magzhan Zhumabayev (a report read to students of Tashkent University in 1923)]. (Vol. 1–5). Vol. 5. Almaty: Gylym [in Russian].
- 12 Margaret Drabble (Ed.). (2000). *The Oxford Companion to English Literature* Sixth edition. Oxford university press. Retrieved from http://elcat.pnpu.edu.ua/docs/The_Oxford.pdf
- 13 Bakhtin, M.M. (1975). K metodologii literaturovedeniia [On the methodology of literary criticism]. V knige: Kontekst–1974. *Literaturno-teoreticheskie issledovaniia* [Towards the methodology of literary criticism]. Moscow: Nauka [in Russian].
- 14 Zharylgapov, Zh., Syzdykova, B., Kaiyrbekova, A. Babashov, A., & Shakirova K. (2023). Myth and Mythological Discourse in Literary Studies. *Bakhtiniana Revista de Estudos do Discurso*, 18 (04). Retrieved from <https://www.scielo.br/j/bak/a/6XFckvwSYk85TCrxHLQy4H/?lang=en>
- 15 Meletinsky, E.M. (2000). *Poetika mifa* [The poetics of myth]. Moscow: Nauka [in Russian].
- 16 Morley, C. (2012). *Modern American Literature*. Edinburgh University Press. 324 p.

Information about the author

Mustoyapova, Ainash — PhD in philology, Associate Professor, Department of Russian Language and Literature, Karaganda Buketov University, Karaganda, Kazakhstan. E-mail: mustoyapova2017@gmail.com.