

Текенова У.Н.

**ПРОЗА ДИБАША КАИНЧИНА:
НОВЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ**



Горно-Алтайск, 2018

УДК 821.0
ББК 83.3(2Рос=Алт)
Т 305

Утверждено к печати Ученым Советом БНУ РА
«Научно-исследовательский институт алтаистики
им. С.С. Суразакова».

Автор и составитель:
кандидат филологических наук Текенова У.Н.
Ответственный редактор:
доктор филологических наук, профессор Киндикова Н.М.

Рецензенты:
кандидат филологических наук Дедина М.С.
кандидат филологических наук Киндикова А.В.

Текенова У.Н.

Т 305 Проза Дибаша Каинчина: новые аспекты изучения. Сборник научных трудов / БНУ РА «Научно-исследовательский институт алтаистики им. С.С. Суразакова» – Горно-Алтайск: ООО «Горно-Алтайская типография», 2018 – 160 с.

ISBN 978-5-903693-55-9

В данный двуязычный сборник вошли избранные научные, научно-популярные статьи, посвященные изучению прозы Д.Б. Каинчина. В новом аспекте исследованы творческие искания писателя в контексте произведений алтайских писателей. Автором издания изучены идейно-художественные особенности, мифопоэтика, язык рассказов и повестей прозаика.

Издание рассчитано на исследователей алтайской литературы и широкий круг читателей.

© БНУ РА «НИИ алтаистики
им. С.С. Суразакова», 2018
© Текенова У.Н., 2018



**Дибаш (Семен) Берукович Каинчин
(1938-2012)**

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
РАЗДЕЛ I. БИЧИИЧИНИНГ ЛИТЕРАТУРАЛЫК СҮР-ЈУРУГЫ	
1.1. Јыбаш Каинчиннинг чўмделгеzi	7
1.2. Ј. Б. Каинчиннинг чўмдемелдеринде јадын-јўрўмнинг ле кылык-јаннын курч сурактары	23
1.3. Јыбаш Каинчиннинг «Ой лў јўрўм» («Олўн, олўн, олўн...») деп кўнў куучынында автобиографиялык, тўўкилик ле философиялык ой кўргўзилгени	28
1.4. «...Эдиски, болгон ўнимнинг эдискези калгай Алтайга...»	34
РАЗДЕЛ II. СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ	
2.1. Идеино-художественные искания алтайских писателей конца ХХ–начала ХХI вв. (на примере произведений Б. Укачина и Д. Каинчина)	38
2.2. Психологизм и внутренний мир человека в рассказе «Яманка и Якшилар»	51
2.3. Жанровое своеобразие рассказа «Любовь коммуниста Ивана Гомзина»	63
2.4. Тема репрессированных в прозе Д. Каинчина	74
2.5. Философская проза Дибаша Каинчина	81
2.6. Поэтика драматических произведений	92
РАЗДЕЛ III. МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ПРОЗЕ Д. КАИНЧИНА	
3.1. Модель мира в повести «Пепел звезд»	97
3.2. Мифопоэтические образы в рассказе «На перевале»	113
3.3. Фольклорно-этнографический контекст в прозе Д. Каинчина (на примере одного рассказа)	120
3.4. Јыбаш-таайдын чўрчўктўрининг кееркедим анғылузы	124
РАЗДЕЛ IV. ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д. КАИНЧИНА	
4.1. О функциях собственных имен в произведениях Д. Каинчина	128
4.2. Осмысление концепта «аил»-«дом» в рассказах «Талкан» Д. Каинчина и «Наш дом глазами молодого человека» К. Телесова.....	138
4.3. Рассказ «Паутинка» Акутагава Рюноске в переводе Д. Каинчина.....	146
Поиски и находки литературоведа (Послесловие от редактора)	152
Указатель имен	154

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящий сборник включены избранные научные статьи кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника Научно-исследовательского института алтаистики имени С.С. Суразакова Ульяны Николаевны Текеновой, опубликованные за период с 2008 по 2018 гг. в научных журналах ВАК, разных научно-популярных изданиях, республиканской газете «Алтайдын Чолмоны», учебных пособиях ГАГУ.

Научные труды посвящены вопросам современного алтайского литературоведения. Замысел труда – показать эстетическое и социокультурное значение алтайской литературной классики в координатах многоуровневого опыта литератур народов России, выделить динамику художественности, соответствующей духовному состоянию времени в индивидуальных творческих воплощениях.

Книга посвящается 80-летию народного писателя Республики Алтай Дибаша (Семена) Беруковича Каинчина (1938-2012), с именем которого связана история алтайской литературы второй половины XX и начала XXI вв.

Первый раздел книги открывает «Литературный портрет писателя» на алтайском языке. Автор включил 4 статьи, где читатель познакомится с такими категориями, как автобиографическое, историческое и философское время в мемуарной повести «Время и Жизнь» Д. Каинчина.

Раздел «Социально-философская проблематика произведений» представлен 6-ю статьями. Данный раздел является самым большим и основным исследованием автора, где содержатся труды об идейно-художественных исканиях писателя, впервые затрагиваются вопросы психологизма в прозе Д. Каинчина, отмечаются философские особенности рассказа «Изгородь» и повести «Пепел звезд»; жанровое своеобразие рассказа «Любовь коммуниста Ивана Гомзина», поэтика драматических произведений.

В разделе «Мифопоэтические традиции» наблюдается осмысление писателем фольклорных и литературных традиций: подробно исследована мифопоэтическая модель мира в повести «Пепел звезд»; прослеживается функционирование мифологем в рассказе «На перевале».

Четвертый раздел «Языковые особенности произведений Д. Каинчина» посвящен исследованию богатейшего языка рассказов и повестей писателя.

В данной книге автор объединил в единую систему разнообразный спектр существующих в науке исследовательских направлений и точек зрения по обозначенным проблемам и попытался выработать соответствующий методологический аппарат для анализа произведений писа-

теля, позволяющий раскрыть национальные особенности в самобытной прозе Дибаша Каинчина.

В некоторые ранее опубликованные статьи автором внесены редакторские поправки.

Выражаю благодарность семье писателя за предоставление материалов и рукописей из личного архива Д.Б. Каинчина, администрации Усть-Канского района (аймака) за оказанную финансовую поддержку при издании книги, ООО «Горно-Алтайская типография», сотрудникам НИИ алтаистики им. С.С. Суразакова, рецензентам и ответственному редактору за помощь при подготовке к публикации научных трудов.

От автора





РАЗДЕЛ I. БИЧИИЧИННИҢ ЛИТЕРАТУРАЛЫК СҮР-ЈУРУТЫ

ЈЫБАШ КАИНЧИННИҢ ЧҮМДЕЛГЕЗИ*

Эмдиги өйдө кажы ла бичиичиге, онын чүмдемелдерине ле једимдерине билимчилердин ле ширтеечилердин јилбүлери астабай јат. Јыбаш КаинчинниҢ чүмделгези аңылу ајаруда. Ол керегинде Л.П. Якимованын, К.Ф. АнтошинниҢ, С.С. Каташтын, З.С. Казагачеванын, Р.А. Палкинанын, Н.М. Киндикованын, Э.П. Чининанын, Т.П. Шанинанын ла онон до өскөлөринин иштеринен көрөдис.

Јыбаш Бөрүкөвич (Семен) КаинчинниҢ јайаан јүрүми јуунын кийинде өзүп чыдаган алтай бичиичилердийинен тын аңыланбай јат. Бичиичи Экинур јуртта 1938 јылда кичү изү айдын 25-чи күнинде чыккан. Јаш тужы Ада-Төрөл учун Улу јуунын өйине келишкен. Јуунын кийинде Горно-Алтайскта үредүчилер белетеер училищеде үренип, онон черүге барып јат. Черүнен јанган кийинде төрөл јуртында культуранын ишчизи болуп иштеген.

Бу өйлөрдө Јыбаш Бөрүкөвич бичиичи кижинин ижине тартылып, баштапкы ла катап бойын прозада ченеп баштаган. Бу айалганы «Өлөн, өлөн, өлөн» (2008) деп адалган автобиографиялык повесть керелейт. Је очерктер ле куучындар бичииринен озо литературага јолды ол поэзия ажыра тапкан.

Јыбаш Бөрүкөвичтин бир канча үлгерлери «Алтай үлгерлик XIX-XXI чч.» (2006) антологияда кепке базылып чыккан. Москвада А.М. Горькийдин адыла адалган Литературный институттын заочный бөлүгине үредүге кирерде (1965-1971), Јыбаш Бөрүкөвич бир канча јайаан иштердин (үлгерлер, куучындар, очерктер) авторы болгон.

Литературный институтты једимдү божоткон кийинде оны 1972 јылда Бичиичилердин бирлигинин членине алгандар. Бичиичинин бастыра јүрүми, салымы чүмдемел иштеринде јаркынду изин артыргыскан.

Јыбаш Бөрүкөвич бүгүн одустан ажыра прозалык бичиктердин авторы. Олордын тоозында куучындар, повестьтер, роман, пьеса, көчүриштер, чөрчөктөр, очерктер ле статьялар. Бичиичинин чүмдемелдери Москванын, Новосибирсктин, Барнаулдын, ТаллинниҢ, Биш-

* См. Јыбаш КаинчинниҢ чүмделгези // Алтай литературанын түүкизи – Горно-Алтайск, 2-чи бөлүк. 2008. – С.158-171.

кектин, Горно-Алтайсктын бичик чыгарар басмаларында, көп тоолу литературный журналдарда ла альманахтарда кепке базылып чыккан. «Чеден» деп куучын «Современная литература народов России» (2003) деп антологияга кирген.

Бичиичи «Знак Почета» орденле кайралдаткан, Алтай комсомолынын ла «Дружба народов» журналдын лауреады, Россия культуранын нерелү ишчизи ле «Алтай Республиканын эл бичиичизи». 2006 жылда Ыбаш Каинчин Ада-Төрөл лө национальный культурага, искусствого ло литературага јетирген тузалу ижи учун улу орус бичиичинин, Нобелевский премиянын лауреадынын Михаил Шолоховтын 100 жажына учурлалган алтын медальла кайралдаткан. Ыбаш Бөрүкөвич Каинчин Алтай Республикада эмдиги өйдин литературазында энг јаркынду бичиичилеринин бирүзи.

Шинжүчилердин ле ширтечилердин иштеринде бичиичинин прозазында јүрүмге онын текшилитературалык учурлу јангы көрүмдери ле олордын табылган айалгазы шүўжилет.

«Сөстин јурукчызы» (2002) деп адалган статьялардын јуунтызында Ыбаш Каинчиннин јайаандык ижин баалаган Сибирьдин ле Туулу Алтайдын кезик јарлу шинжүчилеринин иштери кирген. Анда бичиичинин литературный материалла иштегенде тузаланып турган эп-аргаларынын байлыгы, калыктын јанжыгуларына, оос поэзиязына эрчимдү тайанып турганы темдектелген. Көнү куучындаарында, сюжеттин өзүп барганын, сүр-кеберлердин кылык-јанын, тилдин кееркедим эп-аргаларын, марын ла персонажтардын эрмек-куучынын көргүскенде оос поэзиянын учуры терен болгоны иле.

Фольклорды тузаланганда, бичиичинин чүмдемелдеринде ол бир канча ууламјылу: геройдын кылык-јангына јартамал эдери, онын кубулталу ич-санааларын көргүзери («Адалар јолы» – Саадак, Кодыр, «Баш ла болзын...» – Таркраш ло о.ө.), анайда ок чүмдемелдин тургузылган аайына керектү темдек («Јылдыстар когы» ла о.ө.). Мынан көргөндө, Ыбаш Каинчиннин прозазы байлык фольклорно-мифологический этноэстетикалык төзөлгөлү. Онын чүмдемелдеринде алтайлардын кудайла колбулу айлаткыш көрүми танылу. Жанрлар бүдүрер элементтер – соојндар, кеп-куучындар, көрө түштер, мүргүлдер, алкыштар ла онон до өскөлөри – калыктын јанжыгуларынын ла оос поэзиянын литературала бек колбулу болгонын керелейт. Мынан улам Ыбаш Каинчиннин чүмдемелдеринин ич өйинин учурлу төзөгөзи ле телкеми аңыланат. Бу ончозы онын чүмделгезинде аңылу кееркедим кебер ле чүмдү сөстин төзөлгөзи болуп туру.

Јыбаш Каинчин – төрөл элинин салымы керегинде терен сананган бичиичи. Онын ажарузында кижинин көгүс-санаазы, онын көгүс-байлыгы. Литературовед Р.А. Палкинанын темдектегениле, бичиичи «терен су-алтай чүмдемелдер» жайап жат.

Бичиичинин чүмдемелдеринде жүрүмнин учурын ондооры ла эл-жоннын көгүс-байлыгын орныктырары төс жерде туруп жат. Калыктын жанжыгуларынын ла кееркедим ийденин турумкайын көргүзүп, Јыбаш Каинчин алтай эл-жоннын су-алтай көрүминин аңылузын көдүрөт. Онын чүмделгезинде өс калыктын культуразында жаан учурлу роман, повестьтер ле куучындар бар: «Үч-Сүмер алдында (1986), «Үстибисте Үч-Сүмер» (2003), «Јылдыстар когы» (1994), «Чеден» (1994), «Аба јыштын балазы», «Баш ла болзын...» (1994), «Кийнимде – калыгым» (2007) ла о.ө.

Бичиичиге жангыс ла өткөн ойдин түүкилик сурактары амыр бербей турган эмес, анайда ок калыгынын келер өйдөги салымы база токынатпайт. Јыбаш Каинчин төрөл албатызынын жүрүмдик жолын ла бастыра Россиянын салымын жангы көрүмле көрөт. Өрөги адалган чүмдемелдерде автор текшијондык учурлу үргүлјик байлыктардын терен төзөлгөзине тайанарына ажару эдип жат. Текши көргөндө, мындый ууламјы өскө дө укту калыктардын литератураларында база туштайт.

Јыбаш Каинчиннин калганчы эки онјылдыктарда бичиген чүмдемелдеринде улустын кылык-жангыла, јадын-јүрүмиле колбулу курч сурактарга жаан ажару эдилген. Анчада ла геройдын өрө көдүрилгени ле јабыс түшкени кубулталу көргүзилген: Сабу («Талкан»), Садак ла Кодыр («Адалар јолы»), Таркраш («Баш ла болзын...»), Каалга («Чеден»), Моронот («Аба јыштын балазы»), Тит ле Шабурак («Тит Тырышкиннин жанганы») ла о.ө. Анайда ок, калыктын чүм-жандарына ла жанжыгуларына, оос поэзиязына жангырта көрүмле баштанып, элден ле озо кижинин кылык-жангын јартаарына ажару эдилет. Бу амадуга јединерге бичиичи «Чеден», «Аба јыштын балазы», «Баш ла болзын...», «Тит Тырышкиннин жанганы» деп куучындар, «Үстибисте Үч-Сүмер» деп роман ла өскө дө чүмдемелдер бичиген. Кезик чүмдемелдерде сүр-кеберлердин, сюжеттердин фольклорно-мифологиялык төзөлгөзи алтай албатынын јадын-јүрүмин, ич-көрүмин ачарында жаан учурлу. Темдектезе, мөш агаштын сүр-темдеги («Адалар јолы», «Аба јыштын балазы» ла о.ө.), Байлу Тыттын сүр-темдеги («Баш ла болзын...», «Байлу тыт – качан да тирү»), «Көзибисте Көк-Кайа») ла о.ө.

Оос поэзиянын кеберлерин – табышкактардын марын, кеп сөстөр лө укаа сөстөрдү, калыктын чүмдү лексиказын, эрмек-куучынынын

синтаксический бүдүмин, су-алтай тилдин күрмелгезин чүмдемелдеринде тузаланганы бичиичинин жаан једими.

«Алтай јурттын бүткүл јуругын» [1, С.18] көргүскен чүмдемелдердин тоозында Јыбаш Каинчиннин «Јаңыс јердин улузы» (1969), «Деремне» (1970), «Аттарыс јаңыс чакыда» (1976), «Койчылар» (1976), «Ол јараттан» (1980), «Айлыбыс јаңыс өзөктө» (1984), «Ұч-Сүмер алдында» (1986, 2003) деп роман ла онон до өскө бичиктери кирет.

Повестьтерде ле куучындарда көдүрилген сурактар ла сүр-кеберлер ажыра автор јурт јердин улузынын јадын-јүрүмин, бүдүрген ижи-тожын јаркынду көргүзет. Бичиичи јурт јердин темазы ажыра калыгынын өткөн лө келер өйдөги салымы керегинде айдат. Јурт јердин улузынын салымында төрөл тили, кудај јаны, јанжыгулары ла чүм-јандары, көгүс-байлыгы јоголоры јанынан чочыду бар. Автор оморды сүр-кеберлер ле омордын сезимдери ажыра ачат. Темдектезе, эрте өйлөрдө чүмдеген чүмдемелдеринин төс геройлоры Сабу Иванович («Талкан») эмезе Моронот («Аба јыштын балазы»), Таркраш («Баш ла болзын...»), Каалга («Чеден») ло онон до өскөлөри.

Бичиичинин чүмделгезинде көчүриштер аңылу јерде туруп јат. Автор чүмдемелдерин бойы көчүрип баштаганы једимдү. Бичиичи кызыла кожо көчүрген повесть «Јылдыстар когы» – «Пепел звезд» (2006), јуунты «Лунная соната» (2004) ла онон до өскө чүмдемелдери калганчы өйлөрдө текши јарлу боло берди. Көчүречи Јыбаш Каинчин бойынын ижиле јаңыс ла алтай прозанын өзүмине эмес, анайда ок алтай литературада көчүриш ишке јаан үлүзин јетирген. Алтай тилге өскө национальнй бичиичилердин чүмдемелдерин көчүрип, кепке базып чыгарганы бийик баалалган ла онын јайаандык ижинин бир бөлүги болот. Темдектезе, М. Шолохов «Доннын куучындары», Акутагава Рюноске «Јөргөмөштин учугы», Ч. Айтматов «Јакшы болзын, Гюльсары», С. Сахавет «Бозого ары јанында телекеј», В. Шукшин «Тын эр», «Бөрүлер», А. Кончиц «Васька ла трактор», телекејдин калыктарынын чөрчөктөри ле онон до өскөлөри.

Орус тилдү кычыраачыларга бичиичинин чүмдемелдери көчүриштер ажыра јеткен. Јыбаш Каинчиннин јолдыктай көчүриштерине тайанып, өскө тилдү көчүречилер көчүрген чүмдемелдер Горно-Алтайскта, Барнаулда, Новосибирскте, Таллинде ле онон до өскө јерлерде кепке базылып чыккан.

3. Казагачева бойынын ајарузын кееркедим эп-аргаларга эдип, «кижи ле эрјине аттын сүр-кеберлери бирлик көргүзилген кееркедим эп-арганы» анылайт [2, с. 18-19]. Билимчинин темдектегениле, Јыбаш Каинчиннин тилинин аңылузы – онын алтай литературнй тилдин

ээжилерине токтобой, тирү су-алтай эрмек-куучын кийдирип турганында.

Кепештин («Айгырдын бажы»), Кактанчынын («Кактанчы»), Таайдын («Таай»), Јонјолой лө Күлтенин («Чөймөшкө лө Күлте»), Шагайчы ла Јонјолойдын («Бышкандап ји!») сүр-кеберлери ажыра автор шоодылган ла јүрүмдик кокыр-каткынын болужыла јадын-јүрүмнин башка-башка јандарын көргүзип јат. Јыбаш Каинчин адалган геройлордын кокыр-каткылу керектери ажыра олордын табыгырын, ачка-јутка алдырбазын, эпчилин көргүзип, кезик учуралдарда олордын эткен керектерине көрүп, геройлордын тенегине ле ач болгонына каткырат. Бу ончозы бичиичинин чүмдемелдеринин поэтиказында каткынын айалгазы (смеховая стихия) бар болгонын темдектейт. Ол калыктын кылык-јангынын ла јадын-јүрүмнинин байлыгын үйенен үйеге алып јүрген эп-арга болот. Анайда ок, бичиичи ле онын јажы јаанай берген геройлоры јалакай күүндү кокыр-каткы ла шоодылган ажыра эмдиги өйдин једикпестерин ле јастыраларын көргүзөт.

Балдарга учурлалган чүмдемелдерден аңылу јерде **«Кызычак ла Кураанак»** (1984) деп куучын турат. Бичиичинин тузаланган төс кееркедим эп-аргалары – түндештирү ле олицетворение. Төс геройлор – Күзелеш деп атту кызычак ла Кураанак. Олордон башка аңыланып турган јаркынду персонажтардын тоозында Каргаа, Карган Пөтүк, Јоон боро кушкаш, Койчы, Адазы ла о.ө. Куучында өдүп турган бастыра керектердин керечизи – јүс јаштан ажып калган Каргаа. Кызычактын төрөл јуртынын төзөлгөннен бери бастыра јолы карган куштын көрүмиле јуралат.

Куучында автор кичинек баланын ла јаан кижинин көрүмин башка-башка эрмек-куучыннын эп-аргаларын тузаланып, өдүп турган керектерге баланын көзиле көрдирет. Анчада ла јаан улустын көрүми, јүрүмдик ченемели тындулардын ла куштардын персонажтары ажыра көргүзилгени јилбилү. Кезикте бичиичи бир ле эпизодты башка-башка јанынан көргүзөт: Карган Каргаанын, Јоон боро кушкаштын, Пөтүктин эмезе јаан кижинин көрүми. Карган Јоон боро кушкаштын сүр-кебери ажыра автор ченемелдү јаан улус јеткерлү айалгаларда «өштүнен» канайда аргаданарын једимдү ачат.

Јыбаш Каинчин јүрүмди чындык журап, алтай улус малды курсак-тамакту болорго азырап турганын кичинек балага канайда јартап берерин Койчы келиннин сүр-кебери ажыра көргүзөт. Үй кичи јаанап келген Кураанакты өскө койго толып берет. Мынан улам баланын адазын кызына Кураанакты «этке сойор» деп јартамал куучыннан айрып салат.

«**Көзибисте Көк-Кайа**» (1989) деп куучында кижиликтин бастыра салымы ла түүкизи кыймыгы жок Көк-Кайанын көрүмиле ачылат. Ар-бүткен ле кижилер бирлик деп шүүлтени автор Кижилер ле Кайаны удурлаштыра тургузып, Көөрөм-Уулдын сүр-кебери экиленгени (көлөткө) ажыра көргүзөт.

Кырды ажып брааткан күннин чогына кырга удур, күрежерге тургандый бөкөйип алып, кайага чыгарга базып брааткан иит кижинин көлөткөзү сүрекей жаан баатырды көрүнөт. Же Көк-Кайага там ла жууктаган сайын ол (көлөткө) кичинеерип, учында там ла кичинектеп, кайанын алдында билдирбей барат. Бичиичи көлөткөнүн (күскүлөнгөнү) болушыла кижилер бойын тууразынан көрөр айалга төзөйт.

Өткөн чакта репрессияга учурагандардын салымы көп укту литературалардын бичиичилерин илбиркеткен. Ол, темдектеп алза, «Көстөриме туулар көрүнзин» деп повесть (1988), «Айдын сонатазы», «Ссылный Евсей Боровиковтын калганчы ижемјизи» (2004) деп чүмдемелдер.

Прозаик калыктын салымына кинчек ле шыра экелген өткөн керектерди улустун кылык-жангы, өскө талалардын ар-бүткенинин айалгазы, геройлордын күүн-санаалары ажыра көргүзөт. Адалган чүмдемелдердин төзөгөзүндө кижилер ле жангын ийде-күчинин удурлажузы турат. Ол геройдын салымы кандый болорула башкарынып, оны күч айалгаларга кийдирет: торо ло соок, кинчек ле өлүмнүн жолу.

«**Көстөриме туулар көрүнзин**» (1989) деп повестьтин төс геройы – Мызыл деп тегин ле бичик-билик билбес алтай келин. Чүмдемелде өткөн лө тургуза өйлөр колыныжып калган. Анчада ла жүрүмдик материал ла оны көргүскөн кееркедим эп-аргалар алтай литературанын түүкизинде солун. Мынан көргөндө, алтай литературада жангыдан көрүм жангы кеберлер некеп турганы јарт. Повестьтеги өдүп турган керектердин јери – Орто Азия. Казахстаннын чөлдөри айдуга учураган улустарды аткара јер болгон. Же Мызылдын санаазында јаантайын төрөл Алтай: јаш ла иит тужы, јуртаган јурты. Бүгүнги күнде мыны ончозын Мызылдан айрып салгандар. Ол – албатынын өштүзи. Келиннин алдында јаан талдаш туруп јат – балдарыла кожо Казахстанда артаган ба эмезе бу учы-түби јок чөллө айлына јанатан ба?

Эмчек јаш балалу Мызылды, онын өбөгөгин Төпсананы ла база көп улусты албатынын өштүзи деп актуга бурулап, озо баштап Кызыл-Өзөккө айдап экелгендер. Онон канча күннин туркунына поездтин вагондорында тыктап, бери экелип, ээн чөлгө төгүп ийгендер. Мызылдын билези ле база кожо келген үч кижилер, байла, олардын колхозына үстинен төмөн келген планды бүдүрөтөн бир бөлүк улус болгылаган. А бүткүл

Алтайдан олардын тоозы канча кире болды не? Казахстаннын чөлине кыш башталып турарда экелген. Улус жерди түрген казып, кыштайтан жер-туралар тудуп аргаданган. Көп улус уур-күчтерге чыдабай божогон. Төс геройлорды олардын иштенкей, уур-күчтерден жалтанбас болгоны ла кылык-жангынын турумкайы аргадаган. Мызыл ла Төпсанада Казахстаннын чөлинде база эки бала чыккан. Өбөгөни Ада-Төрөл учун Улу жууга барып, ойто жанбаган. Жөнүнин кийнинде Мызыл төрөл Алтайына жанар деп шүүнип жат. Ары жанынан база бир ижемји – Төпсана керегинде кандый бир суру угулар болор бо?

Жыбаш Каинчин жанып келеткен балдарлу келинди айыл-журтына кийдирип, оларды өлүм ле торонон аргадаган казах биленин жадын-жүрүмин чындык көргүскен. Литературада «төрөл жер – өскө тала» деген национальный аспект шинжүлөп турган чүмдемелде «бойынын» ла «өскө» дегенинин бой-бойыла колбуларын чокым ла жарт көргүзөт. Төрөлинин ле өскө таланын сүр-кеберлери эмдиги өйдиг алтай лите-ратуразында эн ле учурлу.

Үч бала ээчиткен келин учы-түби жок жолло үрбендедип барадат. Онын санаалары төрөл телкеминде, Алтай жеринде. Мызылдын ла онын балдарынын токтоду жоктон айдынып турган сок жангыс күүн-санаалары: «*Көстөриме туулар көрүнзин...*». Бу амаду ологорго ийде-күч кийдирет. Төрөл жериле көскө билдирбес колбу Мызылга ижемји ле бүдүмжи берип, аңылу та кандый да сезим ажыра айду тушта таштап барган айыл-журтын, төрөл ар-бүткенди чокым көрдирет. Өскө телкемди көргүскенде тузаланар бир-канча детальдар ажыра автор өскө таланын сүр-кеберин толо ачат: ол карануйга, изүге бастырган, анда табыш та, жыт та жок. Өскө ээн чөл, изү, торо ло кызыган кумак Мызылды ла онын балдарын өртөп турганынан эне кижинин жүрегине ачу-корон урулат. Автордын бичигениле, «*Чөл лө Тенгеринин бириккен чийүзи түн-түс. Чийе тартып койгон учуктый түс. Тал-түштинг изүзи олардын үстине урулып ла жат, урулып ла жат, орчыланды кургада, куулайта жалап ла жат. Изүүнен качар да, жажынар да арга жок: оны жангыс ла сеспеске албаданар керек*» [3, с. 532-533].

Өскө таланын кебери чүмдемелде «изү», «ээн», «куп-куру», «түн-түс» деп сөстөр ажыра темдектелет. Бу телкем жайгыда изү, тынчу, уур (кышкыда соок, салкынду), бир де кору жок. Мызылдын төрөлин эбиреде кырлар курчап корулайт. Повестьте телкемнин ле өйдиг кееркедим детальдары удурлаштыра көргүзилген. Төрөл жердинг сүр-кеберин бичиичи чокым сүр-темдектер (кырлар, айыл, куш) ле мифологемалар ажыра көргүзөт. Ол телкем жүзүн-башка журуктарла, табыштарла, өндөр-

лө толгон: «чеден болгон туулар», «серүүн сыркынду төрөл теңери», «содон айылдар», «желбер арал» ла о.ö.

Төрөл јеринен айрылган кижинин сүр-кеберин ачарында эске алыныштар ажыра чокым национальный детальдар, сүр-кеберлер, ырым-белгелер ле онон до öскө айалгаларды тузаланат.

Öскө тала повестьте тымыкты темдектеген элбек јайылган метафора ажыра көргүзилген. Тымык – öскө таланын темдеги: *«Эбире эн, кыймык та јок, табыш та јок... Таленко до этпейт, јылан-келескен де көрүнбейт. Јангыс ла сүрекей бийикте мүркүт айланат»* [3, с. 533]. Бийик теңериде јайым учушта айланып турган мүркүт Мызылдын төрөли. кырлары јуук болгонын темдектеп, онын јүрегине ижемји кийдирип, ийде-күч берет.

Унчугышпай турганы ла тымык болгоны табыш јоктын темазы ажыра биригип, повестьте база удурлаштыра көргүзилген. Унчугышпай турганы, «бойынын», төрөл телкемнин темдеги болуп, јаантайын улусту јерде болот. Автор *«унчугышпай турганы»* ла *«тымык»* деп сөстөрдин семантика учурынын башказын чокым сезип јат. Тымык кайда ла туштап јат. Повестьте тымыктын сүр-кебери Мызыл ла онын балдарынын öскө талада күүн-санаазын чыгара көргүзеринде учурлу.

Чүмдемелдин төс шүүлтези – эне кизи калыгынын јанжыгуларын таштабай, öскө талада чебер алып јүргени ажыра балдарын төрөл Алтайна јандырып келгени, угы-төзин јылыйтарга бербегени. Мынайып бүткүл калык кату өйлөрдө кайылып јылыйбай, бойын корулап алганы болор.

Јанжыккан кеберлерди теренжидип ле öскүрип, Јыбаш Каинчин бойынын аңылу марын табып алган. Онын чүмделгезинде сүр-кеберлер ле ар-бүткеннин јурамалдары геройлордын кылык-јанын ла күүн-санааларын, санааркажын ачар эп-арга болуп, алтай кижинин ле ар-бүткеннин бирлигин темдектеп, калыктын јанжыгузын улалтат. Көп учуралдарда пейзаж эмезе айдын-күннин айалгазы персонажтардын күүн-санаазынын, ич-күүнинин телекейине кирижип јат. Ар-бүткеннин, айдын-күннин айалгазынын јурамалы ажыра геройдын сезими, күүн-санаазы көргүзилет.

«Чеден» (1992) деп куучында кышкы күннин јуругына ајару эдели. Боп ло боро јурук кенетийин Каалганын үстине урула берген күчтерден онын арга-чыдал јогын көргүзет. Бу куучын Јыбаш Каинчиннин өткөн чактын 90 јылдарында чүмдеген иштеринин энг ле артыгы. Кепке базылып чыкканынан ала куучын критиктердин ле шинжүчилдердин төс ајарузында боло берген. Ол керегинде Р.А. Палкинанын, Н.М. Киндикованын, Т.П. Шастинанын, Э.П. Чининанын статьялары керелейт.

Шинжүчилер чүмдемелдин кееркедимин, ондо көргүзилген ой лө телкемнин учурын жартагылайт. Анчада ла төс геройдын Кулов Каалганын сүр-кеберин шиндеери аңылу ајаруда.

Јерлештеринин јүрүми, салымы керегинде куучындарда бичиичи кандый бир учуралда кижинин кылык-јанын терен көргүзет. «Чеден» деп куучыннын төзөлгөзінде база чын учурал салынган деп автор куучындайт: Туулу Алтайдын ыраак аймактарынын бирүзінде силогы орозында јаан оорунан улам койчы кижиге божоп јат. Оны эки-үч күннин бажында бастыгыжып калган койлордын алдынан тапкандар. Бу чын болгон учуралдан улам Јыбаш Каинчин куучын бичип јат. Чүмдемел кепке базылып чыкканынан ала литература билимчилер анда көдүрилген јадын-јүрүмнин, улустын кылык-јангынын ла этиканын сурактарын шүөп баштаган. Је чүмдемелди кычырган кийинде, онын жанрыла колбулу ылгамал болотоны јарт. Онон башка куучыннын төс шүөлтезине ле учурына чындык ла терен јартамал берери аланзулу. Р.А. Палкина бу куучында «бастыра компоненттери автордын төс задачы – кижинин бүткүл салымын көргүзөр амадула, бойынын јаан ла кичү бүдүмиле, темдектериле түгезип салган бүткүл кееркедим чүмдемел боло берет» – деп ајдат.

Јыбаш Каинчин јадын-јүрүм ле улустын кылык-јандарыла колбулу сурактарды кижинин омок-седен болгоны, чыдалы чыкканы (арыганы), уйку, өлүм деп јүрүмдиктин алтамдары ажыра көргүзет. Автор оморды бой-бойына удурлаштыра тургуспай јат. Бир алтамды экинчизинен айрып-бөлип турган чийү јайрадылып, јаан јалбак јолдый јайылып, ондо чүмдемелдин геройынын јадын-јүрүминин телкеми ачылат. Каалганын бастыра јүрүмин бу көргүзилген өлүм-уйку ойдин туркунына өдүп јат.

Куучында «чеден» (туйук јер) ле «каалга» материальный телекейдин темдектери болгон учурын јылытып јат. Автор омордын болужыла куучыннын төс шүөлтезин көргүзөр амадуга јединет. Чеденнин каалгазынын сүр-кебери ажыра бичиичи «эжик-каалга» јарыктын ла карануйдын эки телекейлеринин ортозында кыйу-гранды темдектегенин көргүзип, киргенинин, бурылганынын ла токтогонынын эбирилчик кыймыгузы керегинде ајдат.

Саг-башка уйку ла өлүмнин бириккени Калганы, онын турлузын, эбире ар-бүткенди бойынын олјозына алып ийген: *«Ак-сөнг кар. Боп-боро бүркүк күн. Көс једерде орчылган тура тонуп калган, ээзин де, кыймык та јок. Бу ак тымыкта јангыс ла койлор маарајат, ортозында ломдон турган тон јер күнгүлдейт. Бу мынын ончозынан кижинин соогы јайылар...»* [3, с. 127] эмезе *«...Күн чыгып та калган болзо, көрүнбейт. Оны*

бороон бөктөп койгон. Боро кайалар, боро агаштар, боро жер. Кадын боро тоштын алдында. Мынын учун ол кичинек ле боду көрүнөт. Жаңыс сөслө, бор-кар, бор-ботко санаалар, боро күлге көмүлгөн жүрүм...» [3, с. 128].

Автор арып-чылап, камалгазы чыккан оору кижини мындый сөстөр ажыра көргүзөт: *«Жер чек ле темир, Каалга десе жүк ле кижини. Бу мындый ишке ол та чыдажар, та жок. Кажы ла талайган сайын, балтыр-учуктары үзүлө бергедий бодолот. Бажы тондолот. Анчада бел... Белди айтпаза торт...»* [3, с. 127] эмесе *«Каалганын житкези бүгүн, чындап та, таштый кату. Ого корголжын уруп койгондый уур. Житкезинин өзөгүндө та не де токтоду жок келирин жат. Көстөри кадалыжат, чыкпыттары жынкылдайт. Көстөрине кар кызарат, туулар жургилжүндөйт. Керек десе теңери кызарат...»* [3, с. 128].

Геройдын божоп жатканын көргүзөргө автор карыкчалдын ла кунуктын эбелгелерин тузаланат – *«боп-боро бүркүк күн», «орчылан тура тонуп калган, ээзин де, кыймык та жок», «бороон бөктөп койгон», «боро кайалар, боро агаштар, боро жер», «мынын ончозынан кижинин соогы жайылар»* ла о.ö.; кыймыктанар арга жогын ла күчи-чагы чыкканы – *«балтыр-учуктары үзүлө бергедий», «күчи база коркуш», «кажы ла кыймыгы туу-кайа көдүргендий уур»* ла оноң до өскө сөстөр ажыра көргүзөт; токтогону ла арыганы – *«кыймыктанып ийейин десе, бастыра бойы көөжип калган», «колы-будында тын жок», «тыны чындапка ла тирс-тирс эдип, үзүлүп, ...тартылгакшып жатты»*; тапчы болгону – *«капчал», «алаканча түзем жер», «айакча турачак, эжигинде айыл да, чакы да жок», «жетире бүркөлбеген таскак»*... Ончо ло неме тапчы ла чичке телкемде эбире «чеденле» курчалган турат.

Т.П. Шастинанын шүүлтөзүлө, «телкемди кичинектеткени, оны канча ла кире көп чедендерле толтырып бөлигени боп ло боро күнде неге де ижемжи жок болгону көргүзөт; ончозы бу кичинек телекейде журт туткан сок жаңыс кижиге удур туруп чыккан» (көчүргөни У.Т.).

Куучында кижинин арып-чылаганын автор ийде-күчтин жоголып жатканынын темдеги деп көргүзөт. Мынан көргөндө, Жер-Алтайдын ийде-күч алынар аргасы жабызап астаганы Каалганы жарымдай уйкуга бастырган ла жарымдай өлүмзек айалгага экелет. Бичиичи мыны ончозын калык бойынын чүм-жаңдарын, жаңжыгуларын ундып, Алтайдын ээзине бүтпей барганыла колбуда көрөт.

«...Алтайдын ээзи, ак кийимдү, ак сагалду өрөкөн Үч-Сүмердин бажынан бу мыны ончозын көрүп отурат. Каалгага, кайран балазына, кайып учуп барала, оны корып алар деп, колдорун жаңгып, канча ла темденет. Же өрөкөндө күч жок, сүри туку качан түжүп калган. Бу неден улам десе айландыра эл-жон оны тообой, өскөгө бүдүп, өскөни баалап, онын барына

да бүтпей барган. Ундылган – уйдаар, керектелбеген – кенеер. Өрөкөнгө тын берген ийде – эл-жоннын jakшы күүни, томы, килемжизи. Каткы-жыргалы, омок санаазы...» [3, с. 149].

Автор толу ла эрмекле жүк ле тынду, өлүм ле жүрүмнин кыйузында жаткан кижини көргүзөт: «Кайран жүрүмим... жүрүмим... – дейле, Каалга бастыра күчин жууды. Билинерге, токунаарга албаданды. – Сениле не болгон? Канайдарын?». Каалга санаазында өрө учуп чыгала, «агаиш бажы бийиктен бойын жап-жарт көрди: силостын орозында көнгөрө жыгылып калган жатты». <...> «Көрөр болзо, кудай сени сок! – сан өрө канкайып калган Каалга. Чек ле бюджет бойы. Салкынга, күнге тулуптала тижип калган жүс, сартайган киске сагал...» [3, с. 135, 137].

Каалга – сүрекей тын арып-чылаган, тыны, ийде-күчи чыккан кижини. Ол «ары ла тыш ойгонбогон болзо» деп санаага келет. Өлүм ле жүрүмнин ортозында жаткан кижинин не ле немеге де жылбүзи жылыып, жүрүмге күүни соогонунун шылтагын автор сүрекей чындык журуктар ажыра көргүзөт: «Бир сананзан, сенин барын кандый, жогын кандый? Сен кемге керек? Бу тегерини көр. Ол кандый бийик! Ол учы-кыйузы жок! Бу тууларды көр. Олор кандый жаан, кандый улу! Бу жүрүмди санан. Бу жүрүм үргүлжү, ол үзүлбес-туузылбас. Олорго көрө сен канчийан. Тырмактын каразынча да болбозын...» [3, с. 141].

Каалга божоор алдында жүрүмнин үргүлжик болгону керегинде сананып, ого удур бойын тургузып, бойына жаан ачылталар эдет. Онын жүрүм учун өлүмгө тартыжар арга-чыдалы да жок, ол оны токиналу саналу сагып жат. Же мындый санаалар оны база бир ачылтага экет: Каалга – бу жүрүмнин «ээзи» болгону бойы да сеспей калган эмтир. Мыны герой өлүмнин көзине удур көрүп, ончозын ондоп-сезип баштаган.

Шинжүлөп көргөн куучында күннин аайы, өйдүн өдүжи, телкем – ончозы булгалып калганы уйку-өлүм деген ондомолдорды жартаарына ууламжыланганыла колбулу. Каалганын чыгара айтпаган калганчы сөстөри эмдиги ле келер өйдөги үйелерге баштанганы: үйелердин колбуларын жылытпазын, калыгынын көгүс-байлыгын, онын жадын-жүрүмнин ченемелин эрчимдү тузаланып жүрзин дегени.

Автордын санаа-шүүлтезинин жапыртулары бу качаланду өйди женип чыгары болуп жат. Совет өйдө жаткан, иштеген улустын кылык-жангы, көрүм-шүүлтези жапы жүрүмле кожо канайып кубулып баштаганын көргүзөри – эн ле күч сурактардын бирүзи болгодый.

Чүмдемелдин тургузылган аайы, уур-күч сурактары озо ло баштап онын темазыла колбулу. Автор бир ле уунда үч тема көдүрөт: биледе жадын-жүрүм, эл-жондык кылык-жанг ла айлаткыш учур. Андый да болзо, куучын бүткүл ле онын төзөгөзине салынган сурактар быжу ла те-

рен шүүлтелерлү. Мынан көргөндө, оорды эбиреде төс материал толо ачылып жат – өткөн чактын 80 жылдарында болгон жадын-жүрүмде, текши ороондо кубулталарла кожо урула берген уур-күчтерди канайда женип чыгары.

Жыбаш Каинчин чеденнин сүр-кебери ажыра текши жадын-жүрүмди бастыра онын једимдери ле једикпестериле көргүзип, совет өйдөги жүрүм кезик улуска «чеденде» туйуктадып салган болгондый деп тем-дектейт. Кажы ла бичиичи жүрүмнин бастыра јандарын канайда ондоп жүргени ончозы онын чүмдемелдеринде, төс геройларында көрүнөт. Бу јанынан «Чеден» деп куучын автордын көрүмин толо ачат. Салымнын салкыны Каалганы туйук јерге, өлүмге экелген де болзо, онын уулы Ай-абас ажыра автор биске ижемји артыргызат: јиит койчынын, фермердин салымы башка болор.

Жыбаш Каинчинин «Чеден» ле «Аба јыштын балазы» деп куучын-дарында автордын көнү куучынынын телкеминде өй кенейте үзүлип, геройлор санаазында тургуза өйдө болуп турган керектерден өткөн өйлөргө көчүп, ойто кайра бурылат. Анайып, эске алыныштар ла көрүлөр Каалганы («Чеден») ле Моронотты («Аба јыштын балазы») бу телкемнен чыгара тартып, кезикте эске алыныштарла эмезе сан башка саналарла жүргүзөт.

Эмдиги өйдин литературазында улустар ортодо колбунын үзүлгенин сезип, айланып болбой жүрген бир де кижинин жүрүми араайынан тегин ле эпизодтон сюжетно-композиционный айалгага көчө берет. Жыбаш Каинчин бойынын чүмдемелдеринде үргүлјик жүрүмнин јандары керегинде айдып, кажы ла кижинин ич-көрүмине, онын јүткүмелине ле амадуларына төзөлгөлөнөт. Ол куучындарында ла повестьтеринде жадын-жүрүмнин курч сурактарын көдүрүп, оорды ондоорына ла јенип чыгарына ууламјылайт.

«Аба јыштын балазы» (1994) деп куучын кееркедим ле сайлама бүдүми аайынча тургузылган сурактардын курчыла, оордын уурладылганыла аныланат. Кезик эпизодтор өнөтийин кыскартылып, көнү куучын бузулып жат (автор бир эпизодтон эмезе персонажтан экинчи эпизодко (персонажка), бир јерден өскө јерге кенетийин көчө берип, онон ойто кайра бурылат). Куучыннын өскө чүмдемелдерден башкаланып турганы – ол керектер озо баштап кала јерде өдүп жат, онон ретроспекция эп-арганын болужыла автор геройдын санаазын јурт јерге апарып, ойто кайра Улалу калага экелип турганы.

Керек карган Моронот каланын учында јуртаган најызына айылдап јүрөле, јанып келеткенинен башталат. Изү, тынчу јайгы күнде ол коомойтып, «*јүреги јамандалып*», магазиннин таш тепкижине једип-јетпей,

оны «*жастанганча*» жыгылып калат. «*Тегин де кичинегеш, сыргалжынды сурсак, желечидий жеңилчек кижги болзын...*», онын улусты болушка кычырар, кыймыктанып, жикпезинин де түзедер аргазы жок жатты: «*Улус дезе өткүлөп ле жат, өткүлөп ле жат. Көргүлөп ле жат. Тыс та унчугышпайт. Көбизи көрбөчин, билбечин болот, базыдын түргендедип ийгилейт*» [4, с. 165].

Куучында тепкиш (эжиктин бозогозы) – кыйу. Литература билимде «бозого» бир жанынан өлүмди темдектеп, экинчи жанынан тирилип, жаньдан туулганын көргүзөт. Моронот өлүм ле жүрүмнин ортозында бир канча ойдин туркунына жадат. Бу ойдин туркунына бастыра жүрүми онын көзинин алдыла өдө берди. Бу Алтайдын үстинде оны тудуп турган сок жангыс шылтак – онын кызы Нина. Куучын ажыра автор кала жердин темазына кычыраачынын жылбүзин тартат. Бу тема бичиичинин чүмделгезинде жангы. Каланын сүр-журугы улустын сомдорула, чырайларыла бир тизүде турат. Кала жердин журугы «изү» ле тынчу. Бу калада да, өдүп турган персонажтарда да чырай жок. Улуста карганакка килеер, болужар күүн-санаа ойгонбойт. Бу ончозы кала жердин жүрүми улусты кижизек күүн жок болуп браатканын көргүзөт. Темдек эдип, милиционер уул ла карганактын ортозында өткөн куучынга аяру эдели: «*Не принуждайте служебное лицо к укывательству факта доказательства. Это ещё больше отяготит наказание*» [4, с. 170]. Уулда үренип алган сөстөрдөң өскө кандый да күүн-санаа ойгонбойт.

Куучында автор ой лө телкемди чүмдемелдин төс шүүлтезин ачарында једимдү тузаланган. Бастыра өдүп турган керектерди кычыраачы Мороноттын јаткан јеринен көрөт: улустын үни, буттары, такылдаган тамандары, је кемнин де чырайы көрүнбей јат. Өдүп турган улустын эрмек-куучынынын марынаң садунын ишчизи, тегин ишмекчи, «техничка», кичинек бала, карган кижги, јашөскүрим болгоны јартала берет.

Чырайы жок кала, чырайы жок улус изү јайгы күнде кандый да соок деп билдирет. Мынайып, автор кала јерде јаткан улус араайынан төрөл алтай айлынаң ырап баштаганын темдектейт. Кала јердин сүр-кеберине удурлаштыра бичиичи ар-бүткеннин јурамалын, Мороноттын төрөл аба јыжын көргүзөт. Онын эске алыныжында јаш тужы, эбиреде мөштөр ончозы түби јок ырысла толгон, кемнен де камааны јок аңгылу жүрүмдү болгоны билдирет.

Кала јердеги жүрүм јаантайын уур-күчтерле толгон: үренер акча јок, јадар јер јок, адазы јок бала азырап, акча-манат јаантайын једишпей турган. Је андый да болзо, Моронот бу уур-күчтерди јенгип чыккан ке-

лин. Кызын чыдадып салган, кичинек те болзо турачак садып алган, төрөлин ундыбаган.

Беш ле соты-ык журтым бар,
Бежен ле салкой пенсем ба-ар,
Јабыс та болзо, турам бар,
Јангыскан да болзо-о, бойым ба-ар...

Төртөн жылдан ажыра фабрикада иштеп, «бештен», «оннон» жууп, садып алган туразына кирген кийнинде ле ол бойын кижиде деп сескен: *«Бойын ээ, каан-бий, алдынан журтту, јерлү, огородту – јангыс сөслө – терегеелү»*.

Автор куучыннын телкемин ле ойин көргүскени солун: кыймыгы јок јаткан Моронот санаазында бойынын јаш тужына, бастыра өткөн јүрүмине, «барып» келер айалга төзөлгөн. Мынан улам карганактын түбегинин шылтагы ачылат: онын көзинин алдыла бастыра салымы, ака-карындаштарынын салымы, бүткүл калыктын јүрүми бузулып, чачылып башталганынын шылтагы кече ле болгон немедий өдүп јат. Кажы ла өткөн түүкилик ойлик карганактын салымында бойынын изин артыргыскан: революция, кулактаганы, коллективизация, репрессия, Ада-Төрөл учун Улу јуу, леспромхоз, перестройка.

Куучыннын база бир аңгылузы – чүмдемелдин сюжетин кыймыктадып апарып турган төс персонаж үй кижиде болгонунда. Үредү ле билгир үй кижиге толо ло ырысту биле төзөөринин бир айалгазы болор деп шүүлтени улалтып, автор калыктын ичкери өзүми, кажы да ук калыктын амыр-энчү ле јеткил јадын-јүрүми үй кижинен база камаанду болгонун темдектеп, Мороноттын сүр-кебери ажыра түндүк алтайлардын јадын-јүрүминин уур-күчтерин илелеп чыгарат. Јаткан Мороноттын јанынан өдүп јаткан јаан үй кижинин айткан шүүлтезиле, Моронот – «төзинен кезип салган агаш...».

Куучында Мороноттын угы-төзи үзүлип калган. Сок јангыс тирү арткан аказы орус кижиде алган, онын балдары алтай тилди, бойлорун алтай тазылду деп билбес. Ук-төс керегинде куучынды улалтып, автор чүмдемелдин контекстинде полифонияны једимдү тузаланат. Башка-башка улустын эрмек-куучыны, репликалары ажыра бу суракка автордын көрүми айдылат: *«– Озойин деп јүреле, кайылып калатан улус болбойыс бис... Мынын шылтагы неде дезе, бисти бириктирип турган улу амаду, улу санаа јок. Баштап турган бир тоомјылу кижиде јок. Кул санаа бистин каныска кирип калган»* [4, с. 171]. Бу эпизод ажыра алтай калыктын тилин, культуразын, көгүс-байлыгын корыыры ла тоозы көптөп өрө өзөри јанынан курч сурактар көдүрилет.

Кандый ла литературанын төзөлгөлөнип өскөнинде фольклордын учуры жаан. Ыбаш Каинчиннин чүмдемелдеринде ол анчала ла иле билдирет. Темдектезе, **«Очы сөөктү Болот өгөөннин Айлаткышка жетире учуп келгени»** (Чөрчөккө тайанып бичиген куучын). Чүмдемел фольклор-этнографиялык контексттү. Куучында мифологиялык персонажтардын учуры, калыктын космогонический көрүми терең көргүзилген.

«Баш ла болзын...» (1994) – куучыннын адынын учурында жетире айдылбаган санаа-шүүлте бар («Баш ла болзын..., Алтай-кудайым, Жер-Алтайым...»). Тургузылган аайы, эпиграфтын учуры (мында калыктын кеп-куучыны бериген: Кызыл-Тыт, Тонкур-Тыт, Боро-Тыт) – ончозы аңгыла аттарлу, тыттардын аттары жаан таныктан бичилгени, оморды тындандыра көргүскени. «Үч» деген тоо өйдин өдүжин темдектегени: «башталганы – ортозы – учы», «туулганы – жүрүм – өлүм», «өткөн өй – тургуза өй – келер өй». Куучында төс удурлажу эки ийде-күчтин табарышканында: жемирип жайрадар ла жайаар. Трактордын сүр-кебери ажыра караны темдектеген өзөк-буур жок соок темирдин ле Байлу Тыттын удурлажузы илеленет.

Чүмдемелде Байлу Тыт – мифологический сүр-кебер. Учурла ук-төстөрдин байлу агаштарына келижип жат. Анайда ок, мында агаш – ол жаңыс ла телкемнин төс жерин темдектеп турганы эмес, же анайда ок өйдин кемин база көргүзет. Куучында түштин учурин жаан. Чүмдемелдин төс шүүлтези, автордын санаазы – ончозы Таркраштын түжи ажыра ачылат. Мында ар-бүткенди корыырыла колбулу сурактардан башка энг учурлу сурак – калыктын кудайлык көрүмиле, жандаган жаңыла колбу.

«Үстибисте Үч-Сүмер» (1986, 2003) деп романда Ыбаш Каинчин ХХ-чи чактын бажында алтайлардын салымында болгон түүкилик керектер керегинде бичийт. Тургун калыктын кылык-жаңы байлардын ла жоктулардын, коjoyымдардын, кайчы кижиле, кам ла абыстын, чын болгон улустардын сүр-кеберлери ажыра көргүскен. Бу персонажтар чүмдемелде автордын тургускан көп тоолу сурактарын ачарында туружат. Темдектезе, романда Микола абыс, Карбыш кам ла жарлыкчынын сүр-кеберлери ажыра алтай ла орус калыктардын кудайлык жаңдары једимдү јуралган. Омордын тартыжузы ла удурлажузы чүмдемелде «бойынын» ла «өскө» дегенин чоком көргүзет.

Ыбаш Каинчиннин драматургияда ченемели база ајару јокко артапаган. С.Н. Тарбанакова бичиичинин пьесазында јурт јердин улузынын јадын-јүрүми ле деремненин јүрүминин аайын бүткүлинче кубулткан драматический керектерди темдектейт. Мында көдүрилген темалар,

тургузылган сурактар аңыланып, сценага башка кееркедим байлык экелген.

Бичиичинин публицистикасында XX чактын учында ла XXI чактын бажында текши эл-јоннын јадын-јүрүминде ле ороондо болуп турган кубулталарла колбулу ойдин курч сурактары көдүрилет. Бу статьяларда алтай калыктын бастыра байлыгын ла онын су-алтай телекейинин культуразын терен билер бичиичи сезилет.

Бичиичинин калганчы чүмдемелдеринин једими калыктын айлаткыш көрүмин ле түүкизин терен ондогонында. Мында болуп турган керектер соојындарла, кеп куучындарла колболыжып, бичиичиге персонажтын ич көрүмин терен көргүзөринө болужып, алтай кижинин кылык-јангында су-алтай көрүмнин учурин ачат.

Јыбаш Каинчинин чүмделгезинде јебрен түрк калыктын салымы («Јылдыстар когы»), XX чакта Алтайда түүкилик керек («Кийнимде – калыгым», «Тит Тырышкиннин јанганы», «Айгырдын бажы» ла онон до өскөлөри), Ада-Төрөл учун Улу јуунын темазы («Адалар јолы»), јуунын кату өйлөринде јашкорбонын салымы («Талкан», «Кайчы» ла о.ө. куучындар) ла эмдиги ойдин курч сурактары једимдү көргүзилген.

Библиография:

1. Палкина Р.А. Каинчин Д.Б. Литературный портрет / Р.А. Палкина // История алтайской литературы. Книга 2. – Горно-Алтайск., – 2004., – С.18-42.

2. Казагачева З.С. Опыт прочтения прозы Д. Каинчина в ракурсе эпических произведений / З.С. Казагачева // Художник слова. – Горно-Алтайск. – 2002. – С.18-19.

3. Каинчин Д.Б. Көстөриме туулар көрүнзин / Д.Б. Каинчин, К.Ч. Телесов // Јастын јангы эзини. – Горно-Алтайск. – 1989. – с. 532-533.

4. Каинчин Д.Б. Аба јыштын балазы / Д.Б. Каинчин // Карган тыт. – Горно-Алтайск. – 1994. – С.170.

ЫБАШ БӨРҮКӨВИЧ КАИНЧИННИНГ ЧҮМДЕМЕЛДЕРИНДЕ ЖАДЫН-ЖҮРҮМНИНГ ЛЕ КЫЛЫК-ЖАҢНЫНГ КУРЧ СУРАКТАРЫ*

Алтай литература билимде Ыбаш Каинчиннин чүмделгезин шиндеери жангыс ла элбеде барып жаткан эмес, анайда ок теренжиде де көрөри уалат: кееркедим чүмдемелдеринен башка билимчилердин аярузында онын публицистиказы, эске алыныштары. Ол керегинде Л.П. Якимованын, К.Ф. Антошиннин, С.С. Каташтын, З.С. Казагачеванын, Р.А. Палкинанын, Н.М. Киндикованын, Э.П. Чининанын, Т.П. Шастианын ла оной до өскөлөринин иштери керелейт.

Жагы жаанаган сайын бичиичи терен санааларга алдыртып, жаантайын жайаандык бедрениште болгонынын турултазы онын чүмдемелдери. Кижиге болуп артары – онын геройларынын ойго удур тургускан кычыруу болот. Эмдиге ойдин алтай литературанынын энчизине кирген албатынын бичиичизинин повестьтеринин учуру көп жанынан – өткөн өйлөрдун ле эмдиге жадын-жүрүмнин, кылык-жаңнын ченемелиле жеткилделген бүткүл сүр-кебер бедиреринде болгон дезебис жастыра болбос: «Көстөриме туулар көрүнзин» (1988), «Жылдыстар когы» (1990, 2006), «Кийнимде калыгым» (2008); куучындарынын: «Чеден» (1992), «Баш ла болзын...» (1994), «Аба жыштын балазы» (1994), «Тит Тырышкиннин жанганы» (1993), «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» (2004), «Любовь коммуниста Ивана Гомзина» (2004), «Лунная соната» (2004), «Свобода ли?» (2012) ла о.ө. Олор ончозы курч ла терен публицистикалык учурлу, чындык жүрүмнин философиялык сурактарыла толгон, мынан улам бичиичинин бойынын ойиле бек колбулу болуп жат. Кижинин көгүс-байлыгын ла кылык-жаңынын жедикпестерин, ич телекейинин жаражын ла жоктузун көргүзөр жайалталу прозаик өрөгиге адалган чүмдемелдеринде ойдин анылузын аяруга албас учуру жок болгон. Автордын көрүмиле телекейди көргөндө, онын «бойындыгы» дегени айландыра улустун жадын-жүрүмин канча кире терен ле чындык көргүскени, журукчынын көгүс телекейи эбиреде жүрүмнин чырайын канча кире терен алынган сүрекей учурлу.

Газеттин статьясында мыны ончозун илелеп, 20-чи чактын экинчи жарымында ла XXI чактын баштапкы онжылдыгындагы алтай литературадагы айалганы көргүзүп бичиичири – күч керек. Онызы жарт.

Ыбаш Каинчин эмдиге ойдин эн ле жаан бичиичизи болгон. Бойынын жүрүмдик көрүмиле – философ, сүрекей элбек ле терен көрүмдү кижиге. Бичиичинин калганчы жылдарда чүмдеген повестьтерин ле

* См. Телекейге жайылган сүүжиле танылу (Бичиичи Ыбаш Каинчинди эзедип) // Алтайдын Чолмоны – Горно-Алтайск, 2013. № 238. С.6.

куучындарын жангыс катап эмес, канча–канча катаптан кычырар керек. Кажы ла катап олорды јаныдан ачканда, солун ла көскө илинбей өдө берген жангы ачылталарга экет.

Бичиичинин чүмдемелдеринде салынган јүрүмдик материалдардын ортозында башказы да бар болзо, је олор бой–бойыла көрүлип ту-дубас учуктарла колболыжып, озо ло баштап, јадын–јүрүмнин философиялык курч сурактарын тургускан кылык–жангыла бирлик болот.

Кудай жангы (бүдер бе, бүтпес пе дегени), бойындыы ла текши дегени, көгүс байлык ла этикалык сурактар, кылык–жан ла политика – XX–XXI чактардын телекейлик литературазындагы төс сурактар – орус литературада база аңылу јерде туруп, эмдиги национальный литератураларга, ол тоодо алтай да литературага, ичкери өзөтөн ийде–күч берген.

Алтай литературада повестьтин ле куучыннын жанрларынын өзүмин көрүп, өткөн өйлөргө түүкилик экскурстар јокко онын эмдиги өйдөги айалгазын јартаары күч. XX чактын баштапкы јарымында чыккан чүмдемелдерди ајаруга алзабыс (М.В. Мундус–Эдоков, П.А. Чагат–Строев, П.В. Кучияк, Ч.И. Енчинов ло о.ө.), бастыра ла неме бинарный оппозиция аайынча тургузылганы көрүнөт (ак – кара, јобош – калју, јакшы кылык–јанду персонаж – јаман кылык–јанду персонаж, эски телекей – жангы телекей ле о.ө.). Бу чүмдемелдер бойынын өйинин чырайын кычыраачыларга чокым көргүскен де болзо, је олордо сүр–кеберлердин терен күүн–санаазын, ич–көрүмин, кылык–жангынын аңылузын (психологизм) шиндеер арга јок. Је геройларынын кылык–жангы канайда кубулып, өзүп барары чокым ла јарт болот. Соцреализмнин некелтелеринен чыгарга јарабас болгоны бичиичилердин ижин ајаруда (цензура) туткан.

Јыбаш Каинчиннин өрөги адалган чүмдемелдеринде јүк ле јүрүмнин јурамалын эмезе кандый бир учуралын эмес, ол јүрүмди ле түүкини кееркедим эттире шүүп–ылгап, ондо кижинин јерин ле учурын ондоорго ченешкени једимдү (Моронот – «Аба јыштын балазы», Каалга – «Чеден», Шабурак – «Тит Тырышкиннин жанганы», Матвей – «Свобода ли?», Евсей Боровиков – «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» ла о.ө.).

Бичиичи алтай калыктын чүм–жангарынын, кылык–жангынын, этикединин аңылузын ла кемге де тўней эмезин чындык көргүскен. Финалда ончо ло неме амыр–энчўле, јакшылыкла божоп турган эмес те болзо, је автор чүмдемелдин бажында геройдын этикалык көрүми кубулбай, бастыра уур–күчтерге удур турумкай болзын деп ууламјылап салганы учына јетире күчин јылытпай јат.

Анчада ла автор психологиялык ылгамалдын эп-аргаларын терең-жидип, геройлордын санаазында айдынарын (ич монолог), психологиялык параллелизмдер кийдирерин једимдү тузаланат (Шабурактын сүр-кебери «Тит Тырышкиннинг јанганы»). Мынайып, персонажтардын кылык-јангын јангыс ла автор ачып-көргүзип турган эмес, анайда ок өскө дө геройлордын айдынганы ажыра биледис: Каалга («Чеден»), Таркраш («Баш ла болзын...»), Моронот («Аба јыштын балазы») ла о.ө.

Сөстин јурукчызы геройларынын ич телекейинин кубулып турганын өзүмде көргүскен. Чүмдемелде өдүп турган керектер јанжыкканы аайынча божобой јат, је мында төс јерде геройлордын јүрүмдик ачылталары, олордын калганчы сезимдери. Байла, автор бойынын бичижинин марында јангыны тапканы мында болор.

Јыбаш Каинчиннинг повестьтеринин ле куучындарынын төзөлгөзи: калыктын оос чүмделгези (эпос, чүм-јаннын поэзиязы, архетип ле соојын, мифопоэтика); түүкилик контекст (классовый тартыжу, јуу-чактар, ороондо өдүп турган политикалык кубулталар); алтай эл-јоннын телекейлик национальный јуругы (терең философиялык сезим, кылык-јангынын ангылузы); орус классический литература.

Бичиичи јаан ајаруны бойынын өйинин улузынын кылык-јангына, психологиязына эдип, олор јүрүмнин уур-күчтерин канайда јенип чыгып турганын шиндеп тургандый. Кемизи де јүрүминин учурин өлүминин алдында сезип, ондоп баштайт (Каалга), кемизи де јүрүмнин «түбине» түжет (Матвей), кемизи де ондолып алып, ойто ло јанжыккан јүрүмин улалтат (Моронот), кемизи де эбиреде ар-бүткенге көзин јангыдан ачып, оны баалап, чеберлеп баштаар деп ижемји артырат (Таркраш), кемизин де терең сананышта артыргызат (Ак-Күн). Јадын-јүрүмле, кылык-јанла колбулу күч ченелтелерди өдүп чыккан кийнинде, Јыбаш Каинчин геройларына өткөн керектерди јангыдан шүүп көрөр айалга төзөп, бойын табар арга берет.

Сөстин јурукчызы ајаруны анчада ла персонажтардын шүүп-сананганына эмезе ал-санаага түшкенине эдип, сюжеттин өзүп барганын геройлордын санаа-шүүлтелериле, сезимдериле, көрүмдериле колбуда апарып турганы јилбилү.

Јыбаш Каинчин бойынын чүмдемелдеринде «бойындыйы» ла «текшијондык» баштанкайларды бириктирип, ол ажыра јүрүмге јангысјандай көрөрин өдүп чыккан бичиичи. Шиндеп турган чүмдемелдер кычыраачыларга солун болзын деп персонажтардын јүрүминен алынган јилбилү учуралдарла, түштерле, көрүлөрле, тирү ле јаркынду кийдирүлөрле, эпизодторло, чечен кокырларла толтырылган.

Јурт јердин прозазынын узы деп адаткан бичиичинин чўмделгезинде калганчы жылдарда кала јердин сўр-јуругы илеленип, солун сўр-кеберлер табылган (темдектезе, Моронгот – «Аба жыштын балазы», Матвей – «Свобода ли?»). Бу геройлор ажыра автор јурт јерди ле каланы бириктирет. Олордын кажызы ла бери јурт јерден келген эмтир. Геройлордын кылык-јангын ачарга, олордын тазыл-тамыры канча кире терен ле бек болгонын көргүзерге автор эске алыныш ажыра санаада кайра апарып, олордын јүрүмдик јолдорын чокым көргүскен.

Бичиичинин једими – «јакшыны да, јаманды да» бириктире көргүскени. Моронгот – бастыра јүрүмине бөс согор фабрикада иштеп, бир кыс чыдадып, јүрүминин учында куру шилдер јууп аргаданат. Матвей дезе бастыра јүрүмине механизатор болуп иштеген, төрт уул ла үч кыс та азырап-чыдадып салган болзо, үйи божогон кийинде јадыны, су-кадыгы уйдап, учы-учында јүрүмнин «түбине» түжүп, «бомж» болуп јүрет.

Јыбаш Каинчиннин база бир једими – төрөлинин ле калыгынын салымы учун јүректин сызы ла чочыдузы. Ол кажы ла кижини учун сананганы, башка-башка улустардын салымын калыктын текши салымына кийдире өргөни. Бичиичинин чўмдемелдердеги тили сүрекей байлык ла су-алтай, бирде јенил деп билдирип, бирде философиялык терениле, эпикалык элбегиле кайкадат («Јылдыстар когы», «Чеден»).

Јарлу бичиичинин кееркедим энчизинин бир бөлүгин (тоолу повесть ле куучындары) шинжүлөп, мындый шүүлттеге келдибис: Јыбаш Каинчиннин чўмделгези бастыра литературала, национальный литератураларла бирлик контексте өзүп келген. Онын повестьтери ле куучындары, публицистиказы эмдиги өйдүн алтай литературазында прозаны бийик кемине чыгарган.

Бу ла 2013 жылда Минскте (Белоруссия) «Звездный родник» деп јуунты («Созвучие сердец» деп серия) кепке базылып чыккан. Бу јуунтыга Расул Гамзатовтын, Ханбиче Хаметованын, Салимат Курбанованын, Мустай Каримнин, Јыбаш Каинчиннин ле онон до өскө жарлу национальный бичиичилердин куучындары ла үлгерлери кирген. Карындаштык калыктардын литературазыла јилбиркеп, эмдиги өйдүн прозанын кычырып, олорды шинжүлөп турган литературоведтер де ас эмес. Атту-чуулу бичиичинин Ј.Б. Каинчиннин кееркедим энчизи ајару јокко артпай турганы сүүндирет.

Јыбаш Каинчин алтай литературада јарлу классик. Бүгүнги күнде ого једери јок дезебис, јастыра болбос. Аржан Адаров «Јаан телекейге јол» (1978) деп адалган автобиографиялык повезинде бичиичи Лазарь Кокышевтин айтканын эске алынган эди: *«Литература өзөр, бис эдер*

ижибисти эдип саларыс. Албаты та алкыш айдар, та ундып салар, онызы онын бойында туру. Биске ончозын жангыдан ачар, жангыдан төзөөр керек. Павел Васильевич Кучияктын эткени көп. Је жангыс кижии литератураны качан да төзөп болбос. Кемге де өрө өзөргө тепкиши болотон турубыс, өрө учуп чыгарга стартовый площадка болотон жадыс» [1, с. 120].

Атту-чуулу кижининг ады-жолын аданары – улу мак. Экинур журттын школында Ј.Б. Каинчиннинг кыбы ачылганы, журттын библиотекасына бичиичининг адын адаары – ундылбас жаан керек.

Экинурдын школынынг үренчиктери ле үредүчилери директоры З.Ч. Тордошеванын баштангакыйла бичиичининг кееркедим энчизин ле жайаандык ижин бийик баалап ла тооп, онын чыкканынан ала 75 жажына учурлап өткүрген «Аттарыс жангыс чакыда» деп туштажу-байрамын сүрекей бийик ле көдүринилү айалгада өткүргени керелейт. Бичиичининг чүмдемелдериле алтай эл-жон таныш болгоны Ондой аймакта Кулады журттын «Јыламаш» деп өмөлигинин «Көстөриме туулар көрүнзин» деп повесть аайынча тургузылган ойыны, јерлештерининг эске алыныштары көргүзет. Анайда ок, Кан-Оозы аймактын школдорынын үренчиктерининг алтай тил ле литературанын үредүчилерине баштадып белетеген кыскачак ойындары Јыбаш Каинчиннинг куучындарын ла повестьтерин жаан да, јаш та улус кычырып турган деп сүүндирет.

Библиография:

1. Адаров А.О. Жаан телекейге јол // А.О. Адаров. – Горно-Алтайск., – 1979. – С. 120.

ЈЫБАШ КАИНЧИННИНГ «ӨЙ ЛӨ ЈҮРҮМ» («ӨЛӨНГ, ӨЛӨНГ, ӨЛӨНГ...») ДЕП КӨНҮ КУУЧЫНЫНДА АВТОБИОГРАФИЯЛЫК, ТҮҮКИЛИК ЛЕ ФИЛОСОФИЯЛЫК ӨЙ КӨРГҮЗИЛГЕНИ*

Јыбаш Каинчиннинг «Өй лө жүрүм» эмезе «Өлөнг, өлөнг, өлөнг...» (2013) деп адалган калганчы бичиги алтай мемуаристиканын энг бийик сүмери деп айтсабыс, жастыра болбос. Мемуарный литература – бичиичининг эмезе өскө дө улустын кандый бир өткөн керектер аайынча көрүми, шүүлтелери эмезе олор бойлоры бу керектердин кереечилери, туружаачылары болгоны керегинде бичимелдери. Олорго автобиографиялар, күнликтер, бичимелдер, эске алыныштар кирет. Мемуар литературанын ангылу темдектеринин бирүзи – автор жүрүмди сүрлү көргүскенинде. Калганчы өйлөрдө мемуарлар энг жарлу литературалык жанрлардын бирүзи болот. Ол ок өйдө кычыраачылардын да јилбүзи бу жанрла чүмделген бичимелдерге јаан болгонын темдектеер керек.

Алтай литературада калганчы јылдарда мындыј жанрла чыккан чүмдемелдер билдирбейт. Онын да учун Јыбаш Бөрүкөвичтинг көнү куучыны керегинде эмди де көп эрмек-куучындар өдөринде аланзу јок.

Автор бойы бу повестьти бичип баштаганы керегинде мынайда айдат: *«Бу мындыј атту көнү куучынды туку качаннан бери бичиш деп санангам. Бичип баштаганым јирме јылдан ашты. Је канча ла бичип, баштап алзам, та не де келишпей-једишпей калып, байла, та нези де јетире «бышпайтан» болбой, токтодып койгон турарым. Эмди база ла баштап алдым. Кудайга баш, не де чаптыктабас болор бо?.. Учына јетире бичип койор болорым ба?..»* [1, с. 4].

Куучын өткүрип турган «Өлөнг, өлөнг, өлөнг...» деп чүмдемелле озо ло баштап биске колбичикте таныжарга келишкен. Ол 2008 јылда Јыбаш Бөрүкөвич Каинчиннинг чүмделгезин шинжүлөп, диссертация иш бүдүрип турган өйлөр болгон. Је көнү куучын ак-јарыкка алдынан бичик болуп бичиичи божогон кийнинде, 2013 јылда кепке базылып, «Өй лө жүрүм» деп атту чыккан. Мынайда адалганы автордын бойынын жүрген ойине ле улузына, олордын жүрүмине – сүүнчилерине ле уур-күчтерине, ырызына ла једимдерине эмдиги өйдөнг философиялык көрүмдү көрүп турганы деп темдектегедий. Бойы ла бойынын јууктары, айылдаштары ла најылары, төрөгөн-тугаандары ла журтынын улустары, кожо үренгендери – ончозы көскө көрүнбес учукла биригижип, автор-

* См. Сөстин јурукчызы, узы болуп өскөн // Алтайдын Чолмоны.-Горно-Алтайск, 2015.№ 66. С.5.

дын сүр-кеберин эбиреде жуулыжып келген. Анайда ок бичик билелик көмзөнөн алынган сүр-журуктарла жепселгени солун ла кош жетирулер экет.

Мемуаристика – түүкилик эземдий, ол үйелердин көгүс байлыгынын колбузынын улалып барганын көргүзөр эп-арга. Мында автордын эмезе өскө дө кижинин тангынан санаа-укаазынын өзүминин алтамдары, эбиреде телекейди бийик баалап баштаганынын эн бийик сүмери. Өскөртө айтса, автор түүкинин агынында бойын сескени, ондогоны деп айткадый.

«Менин бу бичигеним та солун болор, та жок. Кижинин жүрүми бойына ла кару, бойына ла баалу ине. А бот өскө улуска?.. «Кажы ла кижичи – бүткүл телекей» дейтени чын. «Кижичи кижиле бай» деп, бис алтайлар кандый чын ла чечен айтканыс. «Кижинин айлына кижичи кирзе – ол айыл, кижичи кижичи тоозо – ол кижичи».

Je бичип ле отурум. «Эчки тере тонымнын эскизи калгай Алтайга. Эдиски болгон үнимнин эдискези калгай Алтайга» [1, с. 13].

Мемуар чүмдееринин эбелгези канча ла кире элбек те болор аргалу: тангынан бойынын ла билелик телкеминен ала (автор бойын бойы билерге ченегени, балдарына ла баркыларына өткөн жүрүминин турулталарын сананып-шүүп, жакшыны-жаманды ылгаштыраып жетирери ле о.ө.) ачык жар куучындарга жетире.

Көнү куучында кезик учуралдарда нажыларына, өскө улуска эмезе түүкилик керектерге учуралган эске алыныштардын сюжединин төзөгөзинде автор бойы эмес те болзо, је болуп турган керектерди бойынын көрүми ажыра өткүрет. Айдарда, автордын тангынан көрүми кандый да мемуар чүмдемелде өткөн өйлөрдичи чындык көргүскедий сок жангыс эп-арга болот. Je мындый эп-аргага баштанганы – жангыс ла кижинин жажы жааноганынан улам болбой жат. Мында бичичиге өдүп калган керектерге жангыдан көрөр айалга ачылат. Онон улам кезик учуралдарда мемуарда кайда да кемле де темдектелбеген сүрекей керектү түүкилик жетирулер де табылат. Онызы куучын өткүрип турган чүмдемелден иле көрүнөт.

Танынан бойынын жүрүмиле колбулу эдип бичигенинен башка, мемуарлардын база бир ангылу темдеги – өткөн өйлөргө көргөни, кайра баштанганы. Жыбаш Каинчинин көнү куучынында өдүп жаткан керектер ле эске алыныштардын ортозынын ырагы неделелер, айлар эмес, олор бежен жылга чыга берет. Бичичичи өрөги адалган чүмдемелдичи бичиген өйдичи узагы жирме жыл. Ол керегинде автор бойы баштапкы бажалыкта айдып жат: *«Бу мындый атту көнү куучынды туку качаннан бери бичиир деп санангам. Бичип баштаганымнан жирме жылдан ашты... <...> Je эмдичи жажадым, жетенге жеттим» [1, с. 3-4].* Автор онын чүмделген

өйин 1988-2008 жылдарла темдектеген, је эске алыныштар кычыраачыны туку 1960 жылдарга апарып јат. Чүмдемел бастыра 15 бажалыктан турат («Өлөн, өлөн, өлөн...», «Менин түштерим», «Ундылбас ырыс», «Аңгылу күндер... Ундылбас күндер...», «Эзенде ойто ло...», «Алтайысты артатпайлы», «Јаашту түн», «Энемнин ырызы...», «Экү», «Үредү, үредү, үредү...», «Сары-Кобы...», «Мотоцикл, мотоцикл, мотоцикл...», «Бажынты деп өзөк...», «Абаам», «Балдарым, балдарым, балдарым...»).

Куучыннын баштапкы да ады терен жүрүмдик ле философиялык санаалар ойгозот: «Өлөн, өлөн, өлөн...» – эбирилиш: туулганы, жүргени, өлгөни, жагыдан орныгып тирилгени. Экинчи жанынан өлөн ижин автор *«Јурт јерде јаткан кижиде өлөн ижинен јаан, онон учурлу кандый иш бар? «Јок!» – деп, жаңыс сөслө жаңыс катап јап-јарт айдар керек . Кижинин эн јаан амадузы, албадузы, жүрүминин төс учуры мында»* – деп айдат [1, с. 4]. Эмезе мындый эрмектерге ајару эдели: *«Өлөн, өлөн, өлөн... Бу өлөн ижи канчуны ачыныштырган, керек дезе өркөштирген, је канчуны јуукташтырган, бириктирген, нөкөрлөштирген, сүүштирген. Канчунун салымын өскөлөндирген...»* [1, с. 42].

Јыбаш Бөрүкөвич бу чүмдемел ажыра өдө берген ле түрген кубулып турган жүрүмде бойынын ла эбиреде чын жүрген улустын салым-јолдорын өлөннин сүр-темдеги ажыра бириктирип, өткүриштирип салганы онын јайалтазы, бичиичи узы канча кире јаан болгонын база катап керелейт.

Автор куучынды бойынын чын өйинен өткүрип турганы улам ла илеленип турат. Бир ле өйдө бис туку алтан жылдарга, бичиичиге кабай болгон Корболуга барып, улай ла ойто 2000 жылдарга, кала јерге келип турадыс. Је өйди ле телкемди мынайда тузаланганы көнү куучыннын төс чийүзин бир де үспей јат. Бастыра ла керектер, өлөн ижи ажыра, көскө көрүнбес учукка тизилип, учы-учында билдирбезинен јинји чилеп бириге берет. Ајару эткедий база бир темдек – автор бойын төрөл Алтайыла бирлик колбуда көрүп турганы, онын балдарынын бирүзи болгоны ла өй – үргүлјик, кижинин жүрүми, ого көрө, чик јок кыска деп бастыра бойыла сезип жүргени.

«...Сен јерингин балазы. Сен база курт. Је туку арканын эдегинен ала таскылдын бажына јетире чаап келгенде – сен баатыр. Бу јердин ээзи... Ээ, кайдан ээзи болуп. Јер-төрөлин үргүлјиге турар. Сен дезе... Кижинин жүрүми канчыјан... Је бу да кире жүрүмим, бу да салымым учун быйан болзын, алтайым... Сенин тобрагын да болуп каларга, меге ырыс...» [1, с. 44].

Бу көнү куучында бис үч бүдүм өй аңылайдыс: автобиографиялык (тангынан бойындыйы), түүкилик ле философиялык.

Автобиографиялык эмезе тангынан бойынын өйи – эске алыныш чүмдемелдерде јанжыккан кемјү. Кееркедим өйдин жүзүн-башка эп-ар-

галарыла уурдадылган арткан бүдүмдери бу өйдин үстине салынат. Таңгынан бойынын өйи жайа, узада чөйилген, бичиичинин ле онын жууктарынын жүрүмүндө болгон жаан да, оок-тобыр да керектерле толтырылган. Олор төс геройдын сүр-кеберин жураарында учурлу.

Je герой кандый бир түүкилик керектерге учураза, түүкилик өйдин кемјүзи башталат. Јыбаш Каинчиннин көнү куучынында өлөн ижи керегинде эске алыныштар кычыраачыны Ада-Төрөл учун Улу жуунын ла онын кийниндеги өйлөргө баштандырат. Автор туку качан өдүп калган керектерге эмдиги бойынын жажынан «*ол жыл менин черүнен жанган жылым. 1960 жыл. Өлөн бүтпеген жыл*» деп эске алынышын улалтат. Ол энезинин салымын, санааркажын ла амадуларын санаазында эбелтип, бойына жаңыдан ачылталар эдип јат. Мынайып «Ундылбас ырыс» деп бажалыкта ада-энези керегинде бу эске алыныш энезинин кожонгынан улам чыгат: «*Энемнин абрада тондолто үзүктелген үни эмдиге кулагымда:*

*Ак јаланла мантаган,
Абыралу көлөсө.
Айдышканга бичиген,
Ак санаалу писимо.
Көк јаланла мантаган,
Көлөсөлү абыра.
Көрүшкенге бичиген,
Көк чаазында писимо.*

Сөстөри кандый булгамал кожон? «Абыралу көлөсө», онон «көлөсөлү абыра»? Бу не дегени? Je мынанг өскөртө айдып болбозын. Ол тушта ончозы бузула берер. Мында сөстөрдиг учуры жаан керек эмес, мында күүн-санаанын учуры баалу. <...> Адам мундус сөөктү Бөрүк деп кижги. Јуу башталар эртенгизинде ле оны от-калаптын јери јаар атандырып ийгендер. Одус јашту эрди ончозынан озо аткарбай. Онон ло бери бир де суру-чап јок. Письмо бичийин дезе, бичик билбес. Орус тилди база билбес. Эмди сананзам, энем ол «писимо» деп тегиндү кожондобогон. Ол сакыган, сакыган...» [1, с. 19].

База бир түүкилик өй чүмдемелде өткөн чактын 80-90 жылдарыла темдектелет: «...*Өй өскөлөнгөн, жүрүм өскөлөнгөн, јандар өскөлөнгөн – ончозы өскө... Эмди чек өскө строй. Капитализм. Калапту, калју капитализм*» [1, с. 9].

Философиялык өй бичиичинин мемуар прозазынын өзүминин турултазы болуп көрүнип келет. Көнү куучын өйдин агыныла өткүре өдүжип-колыныжып калган. Онын төс учуры – өйди ле жүрүмди канча ла кире толо ло јаркынду көргүзери. Бис жаантайын ла эмдиги өйдөн

башка-башка өйлөргө бурылып, ойто кайра келедис: «Күндөр, айлар, оңон көрзөн жылдар чөркөлижип баргылап ла жат. Олордо токтоду да, тузылар-үзүлөр салым да жок. Олорло кожо бергенде кижинин жүрүми өдүп ле жат. Өйлө кожо тамчылап, астап ла жат, астап ла жат. Же мында бир де кайкал жок, мыны ончобыс билерис. Санаарка да, санаарка ба да – жолы жангыс. Жүрүмүңди сананар болзон, не де болбой тургандый, солун ла неме жок: күннин күндеги боп-боро жүрүм, бор-кар санаа, ок-тобыр керектер. Ончозы күүниңе тийген: жаткан жерин де, айыл-журтын да, коштой улузын да, керек десе бу акту бойың да. Жүрүмнөң жакшы ла неме сакыыры жок... Бир ле күн сени... Же оңон тапту узак өй өткөжин, ол өткөн жүрүмүңди эзелтип ийген, жүрегин ачынчылу чым эдер. Кажы ла өткөн боп-боро күн кару, кажы ла кижин солун ла јилбилү – ончозы-ончозы жаркынду, тату, карам... <...> Ол өйлөрине, ол жүрүмине ойто «јанатан арга» – жангыс ла санаан эмезе түш јерин». [1, с. 10].

Јыбаш Каинчин эске алыныштарында өдүп калган керектерге јилбүни тыңыдарга кееркедим литературанын эп-аргаларын једимдү тузаланат: мемуар прозанын лирикалык кылык-јаңы автордын сезимдерин, санааркаштарын жаркынду ла сүрлү көргүзөр арга берет. Онын да учун автордын өй, жүрүм ле ар-бүткен керегинде санаалары ла айдынгананы таныш ла јуук. Онызынын шылтагы – өйдин ле онын аңыланганын јакшы ондооры, чүмдемелде оны чокым көргүзери. Анчада ла автордын көргүскөн өйи, ал-санаалары онын жүрүмнин чын ла болгон бир бүги болгоны деп сезим кижинин күүн-санаазын бийиктедет, ого јилбүзин тыңыдат.

Јиит кижии бойынын ичери жүрүми керегинде сананар, ол ого канча ла кире јаан ла учы жок деп билдирер. Јажы јаанап турган кижии кайра көрүп, өйдин өдүжинин түргенин сезип, жүрүмнин кысказын бастыра бойыла ондоор, жангыдан баалап баштаар. Чүмдемелде бир ле өйдө бис јаш уулдын, јиит эрдин, орто јашту ла јажы јаанап калган кижинин ал-санааларыла, көрүмиле, жүрүмиле таныжып, олордын кажызын ла ондоорго, билерге ченежедис. Мында биске болушты бичиичи бойы јетирет. Карудан кару болуп калган Корболу јурт бичиичинин јайалтазын тооп, бийик баалап жүрген көп тоолу кычыраачыларга таныш ла јуук болор. Көнү куучында автор бисти улам ла санаазында эмезе түш јеринде бери экелип, онын оромдорыла, кажы ла бурылчыктарыла апарып, јуртты эбиреде турган тайга-тажына чыгарат. Ар-бүткеннин јуругы кажы ла јыл кыйалтазы жокко эткен өлөң ижиле бек колбуда көргүзиллип, автордын күүн-санааларыла бириге берген турат.

Өйдин ээчий-деечий барганын буспай апарары бичиичи кижиге тын ла керек жок. Ол оны бойынын санаа-шүүлтелеринин агыны аай-

ынча тургузып, башка-башка өйлөрдө болгон керектерди түндешти-рип-элгештирип, бой-бойыла эптештире бириктирип салат. Бичиичи мында өйлөрдүн ортолору ыраак болгону аяруга алып, өткөн өйди тургуза өйлө колбуда көргөнү жедимдү.

Чапкан өлөн курлай жадып, оноң жуулып, бугулдалып, айлына тартылат, мал-ашка азырал болуп калат. Онызы жарт. Же бир жанынан сананзан, бу өлөн ижи бичиичинин жайаандык ижин база көргүзүп тургандый: бир сөстөн, бир эрмектен санаада туулып, чаазынга урулып, кийинде куучындар, повестьтер, роман болуп артып калган чүмдемелдери. Же жүрүм жаантайын килен жолду болбой жат эмей: *«Ээ, шак бу будактар... Күрүмниң будактары! Кезик жерди чаап та болбозын. Ол ло будактарла согужып, өлөн чапканыннан ары арыырын. А кезикте...оноң жаман неме жок... Чалгыннын мизине кичинегеш будагаш эмезе чочогой жетире кезилбей, кептеле туруп калар. Сен десе оны сеспезин. Чабарын ла чабарын... <...> «Ээ, жүрүмде шак бу мынайда билдирбезинен качалан эдип турган улус база бар» – деп сананып каларын»* [1, с. 84].

Көнү куучында база бир аңыланып, иле көрүнип келген сүр-темдек – жол. Өлөн чабыштын жолу, кижинин жүрүминин, салымынын жолу. Чүмдемелдин бажында жаңгыс жол – энезиндийи, оноң эки жол – энелү-уулдыйы. Бу жолдорго эш-нөкөриндийи кожулат. Учунда эске алыныштарын Ыбаш Каинчин *«Кийнимде алты жол... Менийиле кожо, бастырабыс – жети жол...»*

Өлөн, өлөн, өлөн...

Жүрүм, жүрүм, жүрүм...

Бу иш эмес, бу – ойын, бу – байрам...» – деп

жолдыктарла божодып жат.

Ыбаш Каинчиннин көнү куучынынын тургузылганын шиндегежин, онын бастыра чүмделгезин ич жанынан аярып, бичиичинин узынын өзүмин көрөр айалга төзөлөт. Келер өйлөрдө элбек түүки-литературалык телкемде бичиичи керегинде документ кептү, көмзө лө мемуар материалдар жууп, тузаланып ла шиндеп, Ыбаш Каинчиннин ич-көрүминин төзөгөзин жаңыдан ачар ла Ыбаш Каинчин – сөстин журукчызы болуп өскөн жолун теренжиде шиндеер амаду, күүн-санаа такып ла артат.

Библиография:

1. Каинчин Д.Б. Время и жизнь. / Д.Б. Каинчин: Горно-Алтайск: Г-Алт. тип., 2013. – 119 с.
2. Симонова Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра: Учеб. пособие / Т.Г. Симонова. – Гродно:ГрГУ, 2002. –119 с.

«...ЭДИСКИ БОЛГОН ҮНИМНИНГ ЭДИСКЕЗИ КАЛГАЙ АЛТАЙГА...» (J. Каинчин)

Слердин алдыгарда жарлу прозаик Ыбаш Каинчининг жүрүми ле жай-аандык жолы керегинде чек башка салымду ла амадулу бичик-альбом. Оны белетеп, бичиичинин 80 жазына учурлап кепке базып чыгарар деген санаа-шүүлте бала-барказынан ла эш-нөкөринен чыккан. Олордын баштангайын үредүчилердин узун бийиктедер институттын билимчи-ишчилери жөмөгөн, онон улам бу жаан иш көндүгип, жолын алынган деп айдар керек.

Ыбаш Бөрүкөвич (Семен Берукович) Каинчин (1938-2012) алтай литературада өткөн жүсүлүдүктүн экинчи жарымынын ла ХХI-чи чактын баштапкы оңылдыгынын атту-чуулу прозаиги болуп жат. Альбом тургузылып турган өйдө Ыбаш Бөрүкөвичтин тагынан бойынын ла билелик көмзөзинен солун фотолор, документтер, самаралар, журуктар табылып, жаңы ачылталарга да экелген. Анчада ла бу статьянын авторын тын соныркатканы – ол ады жарлу орус бичиичи-прозаик В. Распутиннинг Ыбаш Бөрүкөвичке бичиген самараларында онын (алтай бичиичининг) 4-6 куучынын орус тилге көчүрөргө күүнзенин угусканы. Ол Сибирь керегинде прозалык бичик белетеп, ого кийдирерге якут, бурят тилдерден куучындар көчүргөн болгон. Онон алтай тилден көчүрөргө Ыбаш Каинчиннинг куучындарына ажару эдиптир: «Рассказы хорошие, проза Ваша самобытная и не испорченная расхожими представлениями о жизни и мире, мне очень нравится...» (*бичиичининг билелик көмзөзинен*).

Жарлу орус прозаик В. Распутиннинг бу амадузы бир канча шылтактардан улам бүтпегенине ол ачуурканып, алтай бичиичининг иштерин орус тилге көчүришсин деп бичиичи Георгий Марковтын кызы Ольга Марковала куучындажыптыр. Көчүрөөчи ол тушта «Советский писатель» деп журналда иштеген, же бир канча өйгө иштебей Женевада жаткан, ненин учун дезе эш-нөкөри ООН-нын представительствозында иштеген эмтир. Ыбаш Каинчин Ольга Марковага «Көстөриме туулар көрүнзин» деп көнү куучынынын подстрочнигин аткарган. Бу иштин турултазы – кийинде Ыбаш Бөрүкөвич бойы кееркедим жанынан жазап, орус тилге чыккан – «Покажитесь горы, покажитесь...» деп чүмдемел болор. Тургуза өйгө жетире Ыбаш Каинчиннинг куучындары ла повестьтери орус, якут, беларус, эстон, кыргыз ла о.ө. тилдерге көчүрилген ле көчүрилип жат. Калганчы жылдарда «Жылдыстар когы» деп көнү куучын якут тилге көчүрилгени соныркадат.

Јүрүмдик чындык кеендикте (искусстводо) бичиичинин таңынан көрүминен башка болор аргазы жок. Бистин алдыста жүрүмнин бастыра ла айалгаларын билерге жүткүгөн журукчы болзо, онын телекейди канча кире курч көргөнүнүн ийде-күчи бичиичи жүрүмнүн ич кубулталарын сезип ачар, геройлордын кылык-жаңын, ич-көрүмин, улустын жадын-жүрүмин чек жаңы, башка жанынан көргүзүп билеринен камаанду. Бу сөстөр жарлу алтай бичиичиге чикезинче келижет. Кажы ла жайалталу кижиде аңылу ла керектү көп жүрүмдик ченемел, чек башка көрүм ле санаа-шүүлте жажырылган. Бичинип баштаганын эске алынып, бичиичи педучилищеде үренген өйлөрүн эске алынат: *«Эн ле озо кычырып баштагам. Черүнен озо педучилищеде үренеримде көп лө кычыргам. Библиотекарь үй кижини: «Каинчиннин энези» – дежетен. Ол мени бичиктер турган стелажтар жаар божодып ийетен. Бойун талда. Кандыйы керек – ал. Је ол тушта бодоп ло, бичик ле болзо – кычыргам. Эмди дезе жаңы көслө көрүп, шүүп кычыргам. Үренерге кычыргам. Кижин бичиирге эн ле озо бичиичилерден үренип турбай. Бичиичинин мары – бичимелдеринде. Бичип баштаган јишке эн быжу јол – кычырыш. Кычырыш, база такып кычырыш. Онызы јокко болбос»* [1, с. 79].

Јыбаш Каинчин – бойы таңынан башка аңылу үндү бичиичи. Онын жайаандык јолы тззөлип, улалып башталган өйдө ого М. Шолоховтын, Ч. Айтматовтын, В. Шукшиннин, В. Распутиннин, В. Астафьевтин камааны јеткен де болзо, бичиичи бойынын бичижинин аңылу марын јылыйтпай, оны байыдып, баштапкы ла јолдыктардан танылу болуп артып калган. Үлгерлер бичиирин токтодып, прозага жайылганы керегинде ол «Ой лө Јүрүм» («Өлөн, өлөн, өлөн...») деп автобиографиялык чүмдемелинде чокым айдып салган: «Куучында да көөрөм, куучында да көкүмел... Куучын бичиирин јилбилү...» [С.80]. Баштапкы куучыны «Капшуун» 1965 јылда бичилген (кийинде алтай ла орус тилдерле чыккан), онон бу ла чүмдемел «Эрдин эреени – эки» деп ады солынып ла кееркедим жанынан жаңыдан јазалып, 1994 јылда «Карган тыт» деп јуунтыда катап кепке базылып чыкканы јилбиркедет. Ол бу ла јуунтыда чыккан «Чеден» деп адалган куучынла коштой туруп, бир журуктын эки жанындый болды (диптих). Эки башка түүкилик өйдө чүмделген бу куучындардын тундештирү ылгамалы ла куучындар бой-бойыла үналыжып турганы керегинде статья «Филология и человек» (Барнаул, 2018) чыккан.

Мынан көргөндө, Јыбаш Каинчиннин жүрүми ле литературалык ижи кандый бек колбуда болгонын кайкаарын: онын турумкайы, чындыгы, ич күүн-санаазы та кандый да башка ару-чек болгоны, бойына

терен некекте тургусканы. Јерлештеринин, көрүш-таныштарынын, кожо иштегендердин, төрөөн-тугаандарынын эске алынганы – терен санаалу, ойгор шүүлтөлү, төп лө кыска эрмек-куучынду кижери керегинде айдылат.

Алтай литература билимде Ыбаш Каинчиннин чүмделгезин шиндеери жангыс ла элбеде барып јаткан эмес, анайда ок теренжиде де көрөри улалат: кееркедим чүмдемелдеринен башка билимчилердин ајарузында онын чүмдемелдеринин сүрекей байлык тили, публицистиказы, эске алыныштары. Ол керегинде Л.П. Якимованын, К.Ф. Антошиннин, С.С. Каташтын, З.С. Казагачеванын, Р.А. Палкинанын, Н.М. Киндикованын, Э.П. Чининанын, Т.П. Шастинанын, У.Н. Текенованын ла онон до өскөлөринин иштери керелейт.

Ыбаш Каинчиннин чүмделгезине кычыраачылардын ла билимчилердин јилбүзи бажынаг ала да болгон болзо, је баштапкы ла катап олардын иштерин ончозын бириктирген статьялардын јуунтызы – «Сөстин јурукчызы» (каруулу тургузаачылары Н.М. Киндикова, А.С. Шокшиланова, 2002). Онон 10 јыл өткөн кийинде «Ыбаш Каинчиннин кееркедим телекейи» деп монография чыгып јат (У.Т. Текенова, 2012). Бу билим иш бичиичинин прозазын шиндеген кандидатский диссертациянын турултазы болот. Шинжүчи бичиичинин энчизин шиндееринин ууламјыларын темдектеп, онын чүмделгезинде эн учурлу јерге кижинин кылык-јангыла колбулу курч сурактарды, түүкилик прозазынын төс шүүлтезин, чүмдемелдеринин жанровый спецификазын, тилинин аңгылузын ајаруга алган ла бастыра чүмделге јолын өйликтерге бөлиир чокымдалган. Бу статьянын авторын јилбиркедип турган база бир ууламјы – алтай литературада кала јердин прозазы аңыланып баштаганында Ыбаш Каинчиннин јери ле учуры болор.

Эмдиги өйдө јилбү јарлу бичиичинин чүмделгезине бир де астабай, там элбеп ле теренжип турганы сүүндирет. Бу јүрүмнен Ыбаш Бөрүкөвич Каинчин арай ла эрте де барган болзо, је тургуза өйдө шинжүчилердин алдына онын сүрекей байлык чүмделгези алтай литературада аңылу башка кееркедим энчү болгонын јангыдан баалап шиндеер курч сурак тура берди.

Бүгүнги күнде бичиичинин јүрүмин ле салымын да таңынан шиндеп көргөдий. 2013 јылда кепке базылып чыккан мемуар көнү куучында автордын мындый сөстөри јилбиркедип тартат: *«Менин бу бичигеним солун та болор, та јок. Кижинин јүрүми бойына ла кару, бойына ла баалу ине. А бот өскө улуска?.. «Кажы ла кижери – бүткүл телекейи» дейтени кандый чын. «Кижери – кижиле бай» деп, бис алтайлар кандый чын ла чечен*

айтканыс. «Кижининг айлына кижиге кирзе – ол айыл, кижини – кижиге тоозо, ол – кижиге» [1, с. 13].

*(Бичиичининг жүрүмине ле чүмделгезине
учурлалган альбомнын кире сөзиненг)*

Библиография:

1. Каинчин Д.Б.. Время и жизнь. / Д.Б. Каинчин: Горно-Алтайск: Г-Алт. тип., 2013. – 119 с.





РАЗДЕЛ II. СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ АЛТАЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ В ЖАНРЕ РАССКАЗА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Б. УКАЧИНА И Д. КАИНЧИНА)*

В связи с историческими, политическими и экономическими изменениями конца XX и начала XXI веков в жизни страны в алтайской литературе начался новый этап ее развития. Известный алтайский критик В.И. Чичинов справедливо заметил, что «перевал между 70-80-ми годами – время большой художественной невысказанности, разрыва между словом и делом, в том числе и поэзии...» [1, С.388]. По мнению исследователя, именно тогда «в душевном разброде Кокышева и Палкина была смута поиска нового, от них она переходит в сегодняшнее общественное сознание и творческие изыскания. Все это меняет риторический дух времени. <...> Поэтому в алтайской литературе важны не периоды и возрастные границы, а мощная литературная традиция шестидесятников, которая жива и сегодня».[1, С.389].

Вопросы периодизации в алтайской литературе рассмотрены в трудах Н.М. Киндиковой [2, С.4-10]. Однако в конце XX и начале XXI веков литературный процесс в регионе претерпел серьезные изменения и в составе писателей. Ушли в мир иной немногочисленные классики алтайской литературы: Л. Кокышев (1933-1975), Э. Палкин (1934-1991), К. Телесов (1937-2000), Б. Укачин (1939-2001), А. Адаров (1932-2005), Д. Каинчин (1938-2012). В этот же период стали появляться публикации русскоязычных современных писателей, не говорящих на родном языке (С. Адлыков, В. Бахмутов, Р. Тодошев и др.). Все эти изменения повлияли на тематику и проблематику, персонажей, конфликты в алтайской прозе.

Алтайская литература, как и многие литературы народов России, стала отходить от дидактических принципов и становится повеству-

* См. Идейно-художественные искания алтайских писателей конца XX начала XXI веков в жанре рассказа (на примере произведений Б. Укачина и Д. Каинчина) // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал. – 2017. – № 6 (67). – С. 586-590.

ющей о конкретных проблемах своего времени. Но, несмотря на любые перемены – социальные, политические, экономические – писатели продолжают обращаться к вечным темам, так как духовные ценности как любого народа в целом, так и отдельно взятой личности, должны оставаться незабываемыми. Как справедливо отмечает Р. Палкина, «проза рассматриваемого периода – еще одна ступень в историческом движении алтайского художественного слова к высотам художественности» [3, с. 433]. Основные особенности современной алтайской прозы определяются своеобразием проблематики, изменением типа героя, жанровыми, стилевыми и языковыми поисками.

Как известно, анализ художественного произведения позволяет исследователям глубже понять идею, заложенную в него автором, определить цель его написания и идейно-эстетическую значимость. Целью данной работы является исследование произведений двух авторов, написанных в разные хронологические периоды конца XX и начала XXI веков.

Объект исследования – рассказы «Аба җыштыҥ балазы» (1990) – «Дочерь тайги черневой» Д. Каинчина (в авторском переводе) и «Сок җаҥыс уулы» (1978) – «Единственный сын» Б. Укачина на алтайском языке с применением сравнительно-типологического метода исследования. Предмет исследования – идейно-художественные искания писателей. Названные произведения символизируют процесс нравственной неопределенности современного человека, отражающие неоднозначность происходящего в «переходный период». Об этом в свое время писали литературоведы Р.Палкина, Н.Киндикова. Хронологически первым здесь выступает имя Б. Укачина, вскрывшего проблемы семейной жизни и ценности алтайской интеллигенции города Горно-Алтайска («Сок җаҥыс уулы» – «Единственный сын», 1985).

Проблема нравственного самосознания отдельной личности, вопросы нравственности всегда волновали писателей и были предметом пристального внимания. Новаторский характер анализируемого произведения Б. Укачина раскрывает конфликт, основанный на противоречиях нравственной природы человека. Обратим внимание на образ главного героя рассказа Б. Укачина, Эмил Эдискинович Ботошева – главного инженера «Союзсельхозтехники», уважаемого в области человека. Это современный руководитель и деловой мужчина, который может думать о многих вещах (какой район в какой технике нуждается и т.д.), на все у него хватает времени и сил, кроме семьи и матери. Поглощенный своей работой он перестает осознавать, что происходит в семье, не чувствует, что происходит с матерью. Не в силах решить вдруг

возникшую проблему, он с сожалением думает, что нет отдельных чувств, отдельного сердца для семьи, для любви, для личной жизни. Эртечи (мама) – пенсионерка, тридцать лет проработала учительницей в сельской школе, награждена орденом «Знак Почета». После смерти мужа во время аварии, всю свою любовь отдает единственному сыну, остается преданной ему до конца. Она помогала ему во время учебы в политехническом институте в Барнауле, переехала к сыну в Горно-Алтайск, чтобы поддержать невестку с внуком, старалась ни в чем молодых не стеснять. У Эртечи были свои сбережения, и она никому не была обузой. Все было хорошо, пока невестке не надоели многочисленные гости из родного села свекрови. Как принято у алтайцев, пожилых и старых людей надо навещать, помогать и поддерживать. Ведь и сын, и мать были порядочными и честными людьми. В их родном селе пользовались авторитетом. Только Инга не захотела понимать это, а любящее материнское сердце Эртечи старается все это скрыть, чтобы односельчане не говорили плохо о семье сына. Ее внутренний мир наполнен переживаниями о благополучии семьи единственного ребенка. Она боится навредить ему с того момента, как однажды невестка заявила: *«Менин квартирам – гостиница эмес!.. <...> Мен слерди бойоорды да уулыгарла кожо чыгара сүрүп ийзем – табым. Ундыбагар – мен – бала азыраган эне!..»* – *«Моя квартира – не гостиница!.. <...>Я имею право выгнать и вас с вашим сыном. Не забывайте – я – кормящая мать!»* (смысловой перевод – У.Т.) [4, с. 17].

Эртечи решает жить отдельно и покупает домик с садом. Теперь каждый раз, когда старушка приходила в гости, приносила по три больших красных яблока: сыну, невестке, внуку. Но здоровье ее стало сдавать. Она жаловалась на боли в ногах. Сын нанимает девушку-студентку ухаживать за матерью. В больнице предлагают забрать старушку домой, но Инга отказывается присматривать за больным человеком. Она предлагает мужу сдать свою мать в дом престарелых.

Материнская любовь Эртечи к своим детям контрастирует с черствостью, холодностью, равнодушием и душевной пустотой Инги, неуверенностью и слабостью силы воли единственного сына. Эмил соглашается с предложением жены и идет на прием к директору пансионата. Рассказ завершается тем, что только посещение дома престарелых раскрывает Эмилю глаза на происходящее в его семье, заставляет остановиться, одуматься и понять, что во всем происходящем виноват он сам. Как известно, доминирующей категорией в системе нравственных ценностей является категория вины. В рассказе Б. Укачина мучительное чувство вины, испытываемое Эмил Эдискиновичем, осознание

своей ошибки и есть наказание, потому что только сам человек способен, по Достоевскому, судить себя и выносить справедливое решение. Эпизод посещения дома престарелых выписан психологически очень тщательно: Эмил Эдискинович идет через «очень длинный», «бесконечный» коридор, весь вспотевший и согнувшийся, спрятав голову в плечи. *«Онын сыртына, мойнына, жүзине каргандардын көстөри, кандый да курч ийнелер чилеп, өңзүреде кадагылап ла сайгылап тургандый»* – «На его спину, шею, лицо, как острые иглы, больно вонзались и кололи взгляды стариков» [4, с. 7]. Его как будто «прогнали» «сквозь строй» и обитатели этого дома «наказывают его кнутом»: *«Онын жалбак ла күчтү сыртын жыланаштап алала, камчыбыла, камчыбыла бу мында жуулган каргандардын кажызы ла сойо, сыйра, канын агыза чыбыктагылап, узун стройдын өзөгиле өткүргилеп тургандый. Ол – буру эткен. Эмди бурузын бойына алынып, бажын да өрө көдүрбей, барып жат. Бир кезикте сананза, оны чыбыктагылап турган эмес, а энеден чыккан эт-жыланаш эдип, бастыра кийимин уштып: «Көрүгөр, улус, бу Эртечи эмегеннин сок жангыс уулы! – деп, ончо телекейге жарлап ла көргүзүп тургандый. – Эй, улус, Эртечи эмегеннин инженер уулына көрзөгөр дө!...»* – «Как будто обнажив его широкие и сильные плечи, каждый из собравшихся здесь стариков кнутом, кнутом бил его до крови, раздирая раны, пропускали через длинный строй. Он – виновен. Теперь, признавая свою вину, он идет, даже не поднимая головы. Иногда кажется, что даже не кнутом наказывали, а сняв с него всю одежду и оставив в чем мать родила, объявляли на весь мир: *«Смотрите, люди, это единственный сын тетушки Эртечи! – Эй, люди, посмотрите-ка на инженера, сына тетушки Эртечи!»* (смысловой перевод У.Т.). [4, с. 7-8]. Единственно правильное решение, которое наконец-то он принимает – освободить в комнате сына место для матери и взять ее к себе, но оказывается слишком поздно – в ту же ночь мать умирает в руках чужого человека. До последней минуты Эртечи любит своих детей всей душой и жизненной силой, даже чувствуя приближение смерти, она старается им не мешать – уходит тихо. В этом мире ее больше ничего не держит. Смерть старушки становится испытанием для сына, которое он не прошел. Остается единственная возможность – достойно проводить ее в последний путь.

Отношения в семье: к матери (свекрови, бабушке), старости, понятия совести, чести и долга – все эти мотивы в рассказе сплетены в единое отображение смысла жизни человека. В рассказе остро поднимается социальный конфликт общества и тема незащищенности старых людей (в семье или в доме престарелых), которые последние дни своей жизни обречены провести с чужими людьми.

Обратимся к рассказу «Дочь тайги черневой» (1990) Д. Каинчина. Это одно из первых произведений на тему города, где автор поставил в центр повествования женщину, психологию, мировосприятие, поступки и чаяния которой он попытался понять изнутри. С именем Д. Каинчина можно конкретно связать развитие городской прозы в алтайской литературе конца XX и начала XXI веков. Даже при кратком изложении сюжета вырисовывается сложность авторского замысла и противоречивость в изображении картин времен «перестройки». Именно в произведениях данного периода отмечается более резкая фиксация общественной и социальной жизни, введение новых для алтайской литературы тем. Исследуемый рассказ отличается откровенным изображением ряда острых проблем в жизни коренного этноса.

«Художественно-композиционная структура рассказа «Дочь тайги черневой» отличается сложностью и остротой поставленной проблематики. В произведении часто допускаются усечение сюжета, нарушение повествовательной логики (когда автор внезапно перескакивает от одного эпизода или персонажа к другому, с одного места действия на другое и т.п.). Рассказ отличается от других произведений тем, что основное действие разворачивается в городе, затем путем ретроспекции автор переносит его в то в сельскую местность, то обратно в город» [5, с. 121].

Действие происходит у подножия горы Тугая, где расположен единственный городок в республике. В художественном пространстве «облик города выстраивается в один смысловой ряд с фигурами людей, чертами человеческого лица. Он безликий, как и герои, которые проходят мимо старушки» [5, с. 121]. Автор раскрывает бесчеловечность городского пейзажа («жар-пекло, недолго и солнечный удар получить») и всей городской жизни, которую автор даже не описывает. Старушка Моронот падает в полубоморочное состояние: *«Соскочило с места сердчишко, затрепыхалось, будто сжало его обручем. Закружилась голова, замельтешило в глазах, закачалась узкая улочка»* [6, с. 157].

Для исследуемого рассказа характерен прием приближения и укрупнения до мельчайших деталей положения главного героя на фоне «цементного крыльца» магазина: «чулки, наверное, сползли, и юбка задралась», «ноги тонкие» и т.д. Наблюдается использование автором приема литературной кинематографичности. Все внимание акцентируется на портрете лежащей Моронот и ее внутреннем состоянии (*«Что скажут люди, что подумают?»*, *«спрятать бы стыд»*, *«хотя бы за угол завернуть или вот за куст притулиться»*) [там же, с. 157], сами сюжетные события, жизненные явления как бы отодвигаются назад. Такой прием

является одним из сильнейших средств создания эмоционального воздействия на читателя, усиливает динамику повествования и позволяет писателю явственнее изобразить ситуацию жизненной трагедии старушки.

Вся композиция небольшого по объему рассказа выстроена посредством монтажа. Сцепляя каждый последующий эпизод с предыдущим, Д. Каинчин создает сложные событийные цепочки из жизни Моронот, которые взаимодополняют друг друга и придают еще большую окраску (у крыльца магазина – поездка к Маркелу – обращение с мольбой к горе Тугая – идиллическая картина детства – прохожие и их реплики в адрес Моронот (реальность) – коллективизация/колхозы – поездка на Каяс и случай в автобусе и т.д.) Заканчивается рассматриваемая цепь событий лирической, трогательной сценой. Старушка решительно идет домой (ей помогла встать маленькая девочка) и поет в *«уши ее родной горы Тугая ее родную песнь, ее изначальную мелодию»*, *«чтобы гора всегда помнила, не забывала...»*.

Крупный план используется автором для выделения в общей картине событий какой-либо значимой детали. Например, чтобы показать социальное положение старушки, Д. Каинчин «наводит камеру» на обувь прохожих. Автор так построил художественное пространство, что все события, связанные с главной героиней наблюдаются вместе с ней с её положения – видно не лица прохожих, а только их ноги, обувь, слышны безличные голоса, разговоры и стук каблучков. Например, *«А люди проходят и проходят. И, конечно, смотрят. Все проходят молча, а иные будто и не видят, и не слышат – только шаги убыстряют, носы ворочают. Так и должно быть, не ново все это»* или *«Стучат каблучки, шоркают, скрипят – все мимо, мимо»* [6, с. 158]. Услышав разговор проходящих мимо мужчин о судьбе своего народа, о будущем Алтая (*« – Ы-ы, вот стыдобушка-то, ... Вот такие и позорят наш народ, – легонько ткнул он кончиком тросточки в бок Моронот»*), Моронот чуть не сгорает от стыда из-за своего положения: *«Вот позор, так позор... Вот как попалась, вот так поплатилась! Люди – за свой народ, болеют за него. Бдят неусыпно. Правду ищут, выход ищут... Думают... защищают... А Моронот... эх!»* [там же, с. 165]. Автор использовал сложную форму полифонии – сочетание голосов разных второстепенных героев, (подростки, милиционер, продавщица, техничка, проходящие мимо мужчины, девочка с бабушкой), имеющих «равные права на самовыражение и оценку другого, при условии объединяющей и доминирующей роли голоса автора» [7]. Причем, голос автора доминирует не в прямом смысле, а на уровне композиции, мотивной структуры и субъектной организации рассказа.

Таким образом, автором через образ города подчеркивается холодность и отчуждение людей от родного дома. Тема современного восприятия нравственности в рассказе является ключевой. Отказываясь от малейшей попытки лакировки изображаемой жизни, писатель правдиво изображает тяжелые условия существования Моронот в настоящее время (*«перестройка, будь она неладна, подбила нас на лету»*) и в советском обществе, хочет сказать о женщине художественную правду, которую тщательно скрывали пропагандистскими клише об эмансипации. Через воспоминания Моронот, все еще лежавшей около крыльца магазина, автор показал общественную и трудовую роль рядовой ткачихи, сумевшей подняться до делегата на съезды и конференции, но так и не заработавшей даже на квартиру. Не сложилась судьба главной героини, не сбылась ее мечта стать учительницей, «зарабатывать много-много денег», «есть только белый хлеб» и идти вперед по «широкой дороге» в стране Советов. Не смогла она закончить педучилище – «во всем этом виновато время военное». Она много работала, и наравне с мужчинами. Но не смогла и после войны подняться – *«Сорок лет простояла Моронот за одним и тем же станком. И станок-то весь расхлестался, и Моронот вся стерлась об жизнь»*. Ничего не заработала, всю жизнь прожила *««в «общаге», в «коммуналке», в общей комнате, в углу, в сыром подвале многоэтажного дома»* [6, с. 167]. На плечи хрупкой женщины, пытавшейся сохранить исконные семейно-бытовые обязанности, обрушилось множество дополнительных нагрузок – нужно было помогать семерым племянникам (после смерти брата Чаначы). Но она свято верила в светлое будущее коммунизма, даже отказалась от «одногокомнатки»: *«Я – слуга народа, пусть сперва получают другие». Да никуда не денется она, «однокомнатка», – а может и «двукомнатка» улыбнется? Ведь обещают коммунизм нашему поколению. И никто-нибудь – Сам Генсек возглашает»*. К старости Моронот приобретает *«избушечку об одно окошечко», «скособоченную, и трухлявую, но свою, собственную»*. Дешевле не нашлось, и копила Моронот на нее всю жизнь: «по «трешке», по «пятерочке»». Наконец-то она стала *«...Хозяйка. Человек!.. Собственное подворье: изгородь, огород, земля... Словом, будто государство»* [6, с. 168]. Судьба ее схожа с судьбой многих людей своего времени.

В молодости, Моронот *«не шла, а плыла, летала», «работа разная так и горела в ее руках», «не слезала с городской Доски Почета», «позаседала на президиумах разных». «Словом, не подъехать было на хромой кобыле. Только разве вспоминать приятно. Но и обидно, горько...»* [там же, С.168].

Главная героиня рассказа «Дочь тайги черневой» Д. Каинчина заслуживает внимания, прежде всего как оригинальный характер, со своим комплексом моральных представлений о мире, а вовсе не как социальный типаж. Моронот не сдаётся трудностям жизни, пересилив момент, когда «забарахлило» сердце, она внутренне сосредотачивает себя на борьбу с социальной несправедливостью: она не ищет выхода за счет других, за счет государства – она доверяет только себе. Пока дышит, живет – есть еще надежда дождаться возвращения дочери из Дальнего Востока: *«Шикотан», «рыба», «много денег». Вот из-за тех слов сейчас она проживает с моряком в далекой дали – на Камчатке. Сын и дочь у ней и, возможно, много денег. Но ни разу не приехала к матери, не показала – как должно быть – ни детей, ни мужа. <...> Может мать родную увидеть ей стыдно? Может, боится, что муж ее разочаруется, увидев ее избушечку-насыпушечку?..»* [там же, с. 167-168]. Моронот, хотя и понимает, что ждать дочь бесполезно, ее сердце отказывается смириться с этим. Она живет надеждой, что все образуется. В литературе подобный типаж женщины распространен, и в современной алтайской литературе образ многострадальной матери, терпящей равнодушие от своего ребенка и ждущей, верящей – явление не новое. Д. Каинчин не просто показывает нелегкую жизнь своей героини, а раскрывает ее удивительную мудрость и терпеливость. Понимая, что болезнь не отступит, она размышляет про себя – как же быть с избушкой? Моронот не страшится смерти, она боится, что с ней будет, *«если жива останется и заляжет?.. Зачем себя обманывать – некому, ведь некому...»*. *«Надо телеграмму дать. Пусть продаст избушку, а деньги возьмет. Сейчас люди не смотрят, что избушка с чашечку, им земля-участок нужен для строительства. За ценой не постоят. А вот стоит ли ей, дочери, из-за тех денег ехать из самого, как кажется краешка земли?.. Из-за матери должна приехать... Алтай свой увидеть* [там же, с. 168-169].

Чтобы заплатить непосильный штраф – триста рублей (пенсия старушки за полгода) нужны деньги, *«Чуть полегчает, выходить на свою обычную работу-охоту – самое время собирать бутылки или как там?.. «пострелять бельчишек». <...> Конкурентов только много... Но ничо, локти у Моронот все еще остры. Главное, не стыдиться, и не думать. Не стыдиться, не думать. Не она виновата. Разве не работала?.. Забыть про стыд... Забыть, кто она... Иначе нельзя. А то чем штраф платить-то?... нет-нет, не возьмешь Моронот голыми руками, не укоротишь»* [там же, с. 172].

Значение слова «стыд» В.И. Даль в своем словаре поясняет так: «стыд совести», «прямой стыд», «признак», наружное проявление сове-

сти. «Стыд, студи – чувство или внутреннее сознание предосудительно-го, уничтожение и смирение, внутренняя исповедь перед совестью» [8, с. 347].

Б. Укачин и Д. Каинчин выделяют его действие лишь в кульминационных моментах сюжетных ситуаций. В первом рассказе Эмил Эдискиновичу это чувство вины, стыда и позора приходит во время визита дома престарелых, во втором рассказе Моронот стыдно, что лежит на виду у всех. Стыдно, что позорит свой народ, стыдно, что будет собирать бутылки и т.д.

«Стыд является признаком духовности, выполняя важнейшую регулятивную функцию в межличностном и социальном общении, своим по- и про-явлением как бы уравнивает неудержимый напор биолого-эгоистических стимулов, поддерживая в человеке уровень морального самосознания, нравственный уровень» [9]. Совестьливость («стыд-то какой», «скрыться бы с глаз», «вот позор, так позор...»), честность, мудрость и терпеливость, жажда жизни, любовь к единственной дочери Моронот контрастирует с черствостью, холодностью, душевной пустотой милиционера («глаза его – острые как нож, лицо – будто каменное... Весь он набычившийся», но «почти мальчишка, пушок над губою»). Старушка умоляла милиционера, просила отпустить ее: «А как она лебезила перед милиционером-мальчишкою: и «сыночек», и «внучек», и «миленький», и «родненький», но ничто не проняло его. Знай себе, одно и талдычит: *«Не принуждайте служебное лицо к укывательству факта. Это еще больше тяготит ваше наказание». Все по закону, как положено*» [6, с. 164].

В художественном пространстве рассказа предстает мифологема горы Тугая три раза: в начале повествования «... страшнее всего, показалось, будто гора Тугая наклонилась и вот-вот обрушится на нее» [там же, с. 157]; в середине через обращение-мольбу к ней Моронот о прощении ее за то, что давно не обращалась («позабыла», «не было нужды») и спасении: «...Помоги мне, помоги... запихни меня в свою запазуху, укрой свое дитя в подмышках своих. Схорони от напастей... дай мне силы...», «Родная моя гора, посмотри на свое дитя... Что с нею стало... Дай мне силы подняться. Не дай порваться моей жизни – тонкой ниточки... Пусть плохое да отвернется, пусть хорошее да повернется ко мне...»; и в конце рассказа: «Благодарю тебя, гора моя родная Уйту-Кайа!.. Это ты меня спасла... Отец и мама ты для меня» [там же, с. 159, 163, 171].

Образ Моронот открывает все знания тайн природы, призывает учитывать ее законы, обнажает результаты авантюрных экспериментов 50-х годов XX века – леспромхозы в северных районах Горного Алтая,

куда направлялись «спецпереселенцы» со всего Советского Союза. Писатель, как и многие другие его соратники по перу, осознает свое право на свободу творческой мысли, на объективное изображение исторической правды. Таким образом, в его творчестве стали проявляться новые черты в изображении «судьбы алтайской женщины, вытесненной леспромхозом из среды естественного обитания» [2, с. 22-23].

«Вертикальное пространство, на улице города сжимаясь до уровня ног прохожих, в ретроспекции расширяется до уровня всего Алтая. В городе Моронот чувствует тяжесть быта, подавленность от вечных забот и нехватки денег. Но в воспоминаниях о детстве этот мир кажется ей бескрайним, а счастье бесконечным. Жестокому городу в рассказе противопоставляются картины природы, где царит мир и гармония, отсутствуют искусственно установленные морали. Природа дышит естественной жизнью, независимой от человека» [5, с. 122].

Во временной структуре рассказа также выделяется идиллическое и авантюрное время. Идиллическое время – это время жизни Моронот в отчем доме, пока были живы родители. Оно присутствует в воспоминаниях о детских годах во время посещения родного села Сылганду. Идиллическому времени противопоставлено авантюрное время испытаний на чужбине, далеко от родного дома (которого потом вообще не стало). В рассказе авантюрное время – это трудные годы студенчества, военные и послевоенные годы, время беззащитности героини (смерть матери, братьев, доля матери-одиночки и т.д.). Прожив почти всю жизнь в суматошном городе, Моронот своими мыслями, чувствами доводит читателя к осознанию того, что родная земля, где прошло ее детство, похоронены родители и предки, связаны с ней невидимыми тонкими нитями, и они в рассказе не прерываются. Через ее обрывистые воспоминания от посещения родных мест автор раскрывает духовные изменения происходящие, в уже успевшей стать «городской», Моронот. Она в смятении от увиденного: *сваленные деревья, «ни жилища, ни людей, ни зверья, ни птиц», «река Кошто превратилась в ручеек – воробью не напиться», «рыба давно выдрана, уничтожена лесоплавом». У Моронот «В душе стало пусто при виде всего этого, ни мыслей, ни желаний, только в груди жжет ...», «Не стало кедра – не стало народа, детей того кедра...». «Главное, сколько ни отправляй, ни перевыполний свои соцобязательства, не наестся государство-прорва» (выделено нами) [6, с. 169-170].*

«Слово персонажа может стать до предела сжатым отражением его характера, переживаний, побуждений, своего рода фокусом художественной трактовки образа» [10]. Следовательно, анализ в художественном произведении предполагает различные средства изображения:

авторские размышления, внутренние монологи героя, высказывания о нем других, а также поступки, жесты, мимику. Особое место занимает речь героя и его внутренние монологи. В рассказе Д. Каинчин удачно использует полифонию, местные изречения, диалекты (в тексте на алтайском языке), официально-деловой стиль речи. Особенности стиля писателя является несобственно-прямая речь.

Усиливает визуализацию и динамику повествования в рассказе использование приемов кинематографии на уровне синтаксиса и пунктуационно-графического оформления текста (употребление коротких, прерывистых предложений, в постановке точек вместо запятых, применение назывных либо нераспространенных предложений и многоточий создает эффект флешбэков, вспышек из памяти, как одного из самых распространенных приемов среди автором и режиссеров). Например: «... Сейчас она – хозяйка. Человек!.. Собственное подворье: изгородь, огород, земля... Словом, будто государство...» [6, с. 168]. Как известно, при внесении в сюжетную линию произведения вставок с различными воспоминаниями, глубже раскрывается характер персонажа, расширяется информация о его жизни в прошлом, настоящем и объясняются причины и мотивация поступков.

Таким образом, исследованные произведения известных и талантливых писателей современной алтайской литературы конца XX и начала XXI веков Б. Укачина и Д. Каинчина наполнены живыми образами и мыслями, которые помогают раскрывать изменения, происходящие в психологии человека и его ценностей. Они указывают современному обществу и человеку на их нравственное падение, бессердечие и эгоизм. Их произведения, при всей индивидуальности каждого художника в отдельности, имеют органическую связь друг с другом идеологически, тематически и стилистически. В рассказах наблюдается утрата многих человеческих качеств. Писатели показывают, как такие понятия как доброта, милосердие, совесть постепенно уходят из человеческих сердец, и как это влияет на судьбу каждого человека. Б. Укачин и Д. Каинчин очень тонко затронули проблему «отцов и детей» в контексте таких понятий, как память, род, семья, дом, мать, которые были и остаются для каждого представителя этноса основополагающими. На первый план вышли женские образы. Героини обоих рассказов переехали в город из сельской местности, но отличие в том, что это происходило в разное время. Моронот – молоденькой девчушкой-студенткой, испытывавшей военные и послевоенные лишения и вынужденной зарабатывать, пробиваться в жизни одной, а Эртечи, будучи уже на пенсии, уже вполне состоявшимся мудрым человеком, с огромным жизненным

багажом. Моронот, прожившая и проработавшая более сорока лет за ткацким станком, уже переняла привычки, манеры городских жителей. Даже язык ее отличается от сельских жителей. Эртечи же относится к интеллигенции, но она не может оставить деревенские привычки, не забывает традиции своего народа: уважение к младшим и старшим, к гостям и т.д.

Рассказы Б. Укачина и Д. Каинчина объединены общностью тем и идей, постановкой социально-нравственных проблем, которые отличаются глубоким психологизмом в изображении характеров в современной алтайской литературе. В них отчетливо проявляются нравственно-этические проблемы современного общества, характерна тема преемственности жизни поколений, тема природы, единство родового и природного начал в этносе и звучит боль за будущее Алтая, более отчетливо просматриваются поиски нового мироощущения. Содержание, стилистические и жанровые особенности обоих произведений отражают необратимые изменения в жизни села и города, смену духовных ориентиров конца XX и начала XXI веков. Перед читателями предстали совершенно иные образы и социальные проблемы. Являясь мастерами «деревенской прозы», наследовавшей почвенническую традицию русской и национальных литератур, Б. Укачин и Д. Каинчин прекрасно освоили и «городскую прозу», сформировавшуюся на основе интеллектуальной традиции. Через художественную деталь портрета персонажей – улыбку, голос, мимику, жест и одежду авторы создали психологический портрет Эртечи и Моронот.

В исследуемых рассказах Б. Укачиным и Д. Каинчиным удачно используются такие художественные детали, как «длинный темный коридор», «деньги», «закрытая дверь», «порог», «затхлый запах», «старость», «яблоко» («Единственный сын»); «душный город», «цементная лестница», «душный цех», «духота в автобусе», «пустые бутылки», «деньги», «кедр и орехи» и т.д. («Дочь тайги черновой»). Писатели затронули не столько социально-политический аспект, сколько неразвитость и противоречивость ближних личностных связей, отношения людей в быту, дома, в семье. В хронотопе исследованных рассказов писателей соединены бытовой (частное) и бытийное (экзистенциальное) время. Причем, бытийное (экзистенциальное) время присутствует во всей художественной ткани произведений, так как судьба каждого персонажа не замыкается рамками его жизни, а воспроизводит и передает опыт предыдущих поколений потомкам. Творчество обоих писателей отображает ценности современного человека, взгляд на объективный мир изнутри. Приведенные в статье примеры из анализируемых произ-

ведений позволяют рассуждать о сочетании в рассказах Б. Укачина и Д. Каинчина идейно-нравственной и национальной проблематики.

Библиография:

1. Чичинов В.И. *Общественно-литературная ситуация 80-90-х годов. Литература 80-90-х годов // История алтайской литературы. Книга I.* Горно-Алтайск: 2004.
2. Киндикова Н.М. *Вопросы алтайской литературы.* Горно-Алтайск: 2016.
3. Палкина Р.А. *Проза. Литература 80-90-х годов // История алтайской литературы. Книга I.* Горно-Алтайск: 2004.
4. Укачин Б.У. *Сок жангыс уулы // Туулар туулар ла бойы артар.* Горно-Алтайск: 1985.
5. Текенова У.Н. *Художественный мир Дибаша Каинчина.* Горно-Алтайск: 2012.
6. Каинчин Д.Б. *Дочь тайги черневой. // Живу и верую.* Горно-Алтайск: 2018.
7. Селеменова М.В. *Художественный мир Ю.В. Трифонова в контексте городской прозы второй половины XX века. Автореферат.* Москва: 2009.
8. Даль В.И. *Толковый словарь живого великорусского языка:* Т. 4. Москва: 1991.
9. *Художественная феноменология стыда в романах Достоевского и Толстого («Идиот» и «Анна Каренина»)* // Москва: Портал «О литературе», LITERARY.RU. <http://www.literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=show-full&id=1195907204&archive=1195938592>
10. Гинзбург Л.Я. *О психологической прозе.* Ленинград: 1977. http://modernlib.ru/books/ginzburg_lidiya/o_psihologicheskoy_proze/

ПСИХОЛОГИЗМ И ВНУТРЕННИЙ МИР ЧЕЛОВЕКА В РАССКАЗЕ «ЯМАНКА И ЯКШИЛАР»*

Психологизм и постижение внутреннего мира героев произведений как «индивидуализированное воспроизведение переживаний в их взаимосвязи, динамике и неповторимости» [1, с. 173] для алтайского литературоведения является крайне важным, поскольку данный вопрос до настоящего времени остается до конца не изученным. Исходя из этого, вопрос исследования индивидуальных особенностей и внутреннего мира главных героев в рассказе «Яманка и Якшилар» Д.Б. Каинчина (2004, в переводе автора и К. Каинчиной) в контексте алтайской прозы второй половины XX и начала XXI вв. для нас является актуальным. Данное произведение можно рассматривать с разных позиций, но мы выделяем лишь одну из «вечных» тем в литературе – тему денег, которая в алтайской литературе является тоже неисследованной.

Тема денег, проблема обогащения и влияния денег на души людей впервые появляется в поэме «Туба» (1958, 1974) Л. Кокышева, затем в незаконченном романе «Улалу» (1985) С. Суразакова. В этих произведениях через тему денег раскрываются торговые отношения русских купцов, простых алтайцев и первых алтайских предпринимателей.

В поэме «Туба» Л. Кокышева в характере главного героя «акцентируются свободолюбие и гордость, полнота чувства и собственного достоинства, жизнелюбие и жизнерадостность. Это стихийный бунтарь, не мирящийся с суровой действительностью, выступающий против социальной несправедливости» [2, с. 71]. После продажи собранных орехов он не смог оплатить свои долги баю, шаману, чиновнику, зайсану и, «махнув рукой, пускается в разгул – угощает всех подряд» в пивной, затем попадает в долговую тюрьму. Через слова «*Кижги – алтын, акча – чаазын*» – «*Человек – золото, деньги – бумага*» выражаются внутренние качества героя [3, с. 18]. Оказавшись кругом в долгах, Туба не теряет своего жизнелюбия. Именно безденежье толкает его на разные поступки, порой казусные и труднообъяснимые. В данной поэме проблема отсутствия денег разрешается сменой политической власти и вступлением героя в борьбу за Советскую власть.

В незаконченном романе «Улалу» С. Суразакова (к которому автор шел всю жизнь) через образ главного героя Табытка Тарлакова наблюдается появление на Алтае первых предприимчивых алтайцев. К своей

* См. Психологизм и внутренний мир человека в рассказе «Яманка и Якшилар» Дибаша Каинчина // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал. – 2018. – № 2 (69). – С. 662–666.

цели стать купцом, вести торговлю и быть посредником между охотниками-алтайцами и русскими купцами этот герой приходит через «украденные деньги» сгоревшей церкви. Во время пожара люди помогали выносить разные предметы и вещи. А полоумный Дибан, брат матери, тогда вынес железный сундук и принес его домой. Отобрав у дяди сундук, Табытка уносит его в сарай, камнем ломает замок и видит, что сундук полон денег. От радости и волнения у него перехватывает дыхание – «*сүүнсенине онын тыныжы өкпөзине батнай барды*» [4, с. 151]. Он с угрозой строго наказывает дяде никому не говорить об этой находке, прячет сундук в завалах камней на горе Мотко. Затем, когда полоумный Дибан проговаривается о деньгах, то его отправляют к родственникам далеко от дома. Именно этот сундук с ворованными деньгами становится главной интригой сюжета и первым «капиталом», когда Табытка делает свое предложение купцу Малкову о сотрудничестве. Как видим, для этого героя сундук с деньгами является символом богатства, имеющий несправедливое и нечистое происхождение. Именно случайное появление в их семье «сундука с деньгами» раскрывают истинную сущность героев, их внутренний мир: алчность, стремление получить выгоду, сэкономить, недоплатить, прибрать все к рукам, ложь и лицемерие. Автор раскрывает разрушительную силу денег, убивающих духовность героев и толкнувшей на преступление людей, которые стали внезапно обладателями «огромного» состояния. Впоследствии Табытка становится самым богатым купцом на Алтае: открывает 3-4 лавки, кабак, строит кирпичный дом, открывает «ковчек» (публичный дом) и т.д. О «нечистых деньгах» этого героя слухи еще долго не умолкали. Если обратить внимание на этическую сторону вопроса, то поступки Табытка и его матери аморальны. Позднее, разбогатевший Табытка «*жүрүминин ырызы учун*» – «за счастье своей жизни», решает искупить и загладить свою вину перед церковью, отблагодарив отца Макария. Он выделяет достаточно большую сумму денег на строительство новой церкви в местечке Кара-Суу.

В незаконченном романе С. Суразакова тема отрицательного героя решается своеобразно, когда корыстные цели, честолюбие и стремление к богатству ведут его к духовному краху, но в истории первых представителей алтайского купечества образ Табытка оставляет заметный след. Тема нравственной деградации личности – драматическая и встречается в современной алтайской литературе не так часто. В этом отношении справедливо звучат слова Л.Я. Гинзбург, «поведение человека литература изображала всегда следовательно, этика всегда была внутренним началом» [5, с. 400]. В плане художественного решения

подобного образа данное произведение, безусловно, перекликается с рассказом «Яманка и Якшилар» Д. Каинчина.

В произведении Д. Каинчина действие тоже происходит в начале XX века. В эпилоге автором уточняется историческое время и события тех лет (1909 и 1919 гг. – «В те годы яростные, переломные»). Само повествование построено так, что прямое авторское отношение к изображенным событиям вводится в эпилоге и проливает свет на историческую ситуацию происходящего.

С первых же строк рассказа задается своеобразный камертон развитию событий и расстановке действующих лиц. Яманка охотился на косуль, подстрелив одну, он благодарит хозяина перевала за добычу и вдруг слышит смех. Спустившись чуть ниже, замечает, что он здесь не один: на перевале двое совершали обряд и уже отъехали. Издалека Яманка увидел кошелек с деньгами, «*приткнутый к ветке*», «*большой кошелек, набитый туго-туго*». Первое чувство, которое испытывает герой при находке кошелька – волнение: «*забилося сердчишко у Яманка, будто увидел соболя в капкане*». Он, «*не слезая с коня, снял тот кошелек*», потрогал его на ощупь: «*Увесистый кошелек, коричневый, еще не потерявший теплоту хозяина. С волнением Яманка развернул тот кошелек. В нос ударил запах денег*» [6, с. 5-6].

Автор намеренно вводит в канву рассказа ольфакторный эпизод. Olfactorius – обозначает благовонный, душистый или обонятельный, относящийся к области восприятия запахов [7]. Далее все герои произведения характеризуются через их отношение к деньгам, которое отражает и раскрывает их нравственную суть. В диалогах, описаниях и внутренних монологах Яманка и других персонажей этого небольшого по объему рассказа многократно упоминаются слова «кошелек» (27 раз) и «деньги» (29 раз). А количество бумажных банкнот, найденных главным героем детально приводится через описание «*Много-много денег! Две толстые пачки!*» [6, с. 6].

Характерно то, что Яманка, как настоящий охотник, по следам на снегу «читал», что здесь происходило, что делали на перевале путники и зачем, куда они уехали. Но эта сцена завершается перемещением «запаха денег» на передний план, который заполняет собой все пространство и начинает пульсировать автономно. Это внезапное ощущение «запаха денег» описывается как психологический этюд – «как мощное средство воздействия на человека, способ поработить его, заставить делать угодное источнику этого запаха», «вкусил, замер, простерся ниц» [8, с. 107]. В произведении запах включается в текст как активный участник и фактор дальнейших действий и поступков Яманка. Он сразу

догадывается, у кого может быть столько денег. Здесь начинается внутреннее беспокойство, переживание главного героя: «– Кто это оставил? Чей кошелек? – не умещается сердце Яманки в груди. – У кого это так много денег может быть? Это только у Якшилара. У Чернопа Якшилара. Это он забыл, жадюга. Так торопился, что забыл. Родную мать продаст из-за денег. Скоро спохватится, примчится, как очумелый...» [6, с. 6].

Для более глубокого понимания основной идеи рассказа и внутренней борьбы в душе главного героя автор удачно использует один из важных элементов композиции произведения – внутренний монолог (поток сознаний), как отражение нравственного состояния персонажа в момент принятия ответственного решения: взять кошелек себе или догнать хозяина. Как известно, вопрос о способах репрезентации внутреннего мира персонажа художественного текста имеет тесную связь с понятием интроспекции персонажа. Уточним данное понятие – термин интроспекция, по-другому самонаблюдение образовано от латинского слова *introspecto* – «смотрю внутрь». Это метод психологического исследования (используется как литературный прием), который заключается в наблюдении собственных психических процессов без использования каких-либо инструментов или эталонов, как сложный процесс проявления мыслей и эмоций жизнедеятельности индивида.

В рассказе автор передает не весь психологический процесс, а только определенные моменты размышлений Яманка, которые фиксируют мысли, чувства, воспоминания, предчувствия, проливают свет на мотивацию его поступков, формируют образ Яманка, настраивают читателя на раскрытие авторского замысла. При этом писателем делается уточнение, оценка мыслей героя, дополнения, развивая основную мысль произведения: «забилося сердчишко», «умещается сердце Яманки в груди», «вздохнул», «кольнуло в сердце» или «с каждым скоком коня легчало и легчало в душе его. Вот стало совсем легко, невесомо, будто он облако». [6, с. 15].

В.Е. Хализев, ссылаясь на Л.Я. Гинзбург («О психологической прозе», 1971), тоже считает, что «психологизм как таковой несовместим с рационалистической схематизацией внутреннего мира (антитеза страсти и долга у классицистов, чувствительности и холодности у сентименталистов)» [1, с. 197], Словами Л.Я. Гинзбург, «литературный психологизм начинается <...> с несовпадений, с непредвиденности поведения героя» [5, с. 300].

Вернемся к рассказу. Затронутый мотив денег, как мы уже отметили, определяет главную интригу произведения. Яманка и «не заметил, как засунул кошелек за пазуху, поскакал к себе в аил», «Может это счастье?

Наконец-то даровал бог?..» [там же]. С того момента, как герой находит кошелек с деньгами, он стоит перед дилеммой, взять эти деньги себе или вернуть хозяину. Если взять себе, «кто догадается», размышляет герой про себя: «...но тут разве ты один ты ездешь. Дорога она и есть дорога, все по ней ездят». Яманка мучают различные мысли, которые роятся в голове: «Что с деньгами-то будешь делать? Что тебе еще нужно? Живот-то всегда полон и в спину не дует. И у жены, и у детей – всего им хватает. Чего еще больше?.. Зачем? ... А разве ты так и чист. Конечно, лучше всего остаться в чистоте да правоте... Но так хочется припрятать. Разве не вор ты, не воруеть?» [6, с. 6]. Как известно, внутренний монолог связан с процессом оценки происходящего и вниманием к окружающему. Столкновение двух начал у Яманка наблюдается уже с эпизода на охоте: он мог бы еще козлов-эликов «свалить», «но зачем – хватит и этого. Надо будет – Алтай-Бог никогда не откажет. О, господи, до земли поклон Алтаю-батюшке! И тебе спасибо, скала Какпак-Таш! Ты всегда щедра, ты всегда даешь!» [6, с. 4]. Но в данной ситуации герой отталкивается от внушенных родительских наставлений и поучений по отношению к природе и Алтаю.

Д. Каинчин в образе Яманка как бы сталкивает две среды, которые противоречат друг другу – человек, который строго придерживается правил предков в одном случае и «барынтачи» – «хищник» – в другом. Ведь Яманка, вместе с такими как он «так же «по-плохонькому» кормится воровством. Да, да воровством, так называемой барантой. Как раз его возраст: ты и волк, ты и медведь, захочешь – догонишь, схватишь – разорвешь. <...> коршуном налетишь на тебенюющийся табун, собьешь его в кучу, и погонишь к себе. За тобой погонятся – отстреливайся...» [6, С.6]. Но как рассуждает сам герой – «не много проку от такой добычи: легко добыл – легко и уплыло», или ты угоняешь и наживаешься или твой скот угоняют. Как рассуждает про себя Яманка, «только вот так, барантой той, и тешишь себя. А то живешь, будто в спячке, тлеешь, пытишь сырою головешкою» [там же].

Эта двойственность образа Яманка наблюдается и тогда, когда жена советует ему вернуть кошелек хозяину: «Грех это, грех! Чужое – грязно! Чужое – жжет! Догони его, догони!» Но он пытается как-то убедить жену: «– А как он сам. Сам-то как нас обирает (Якшилар, уточнение наше – У.Т.). Мироед он. Не будет нам за это кары» [6, с. 7]. В нем еще долго шла внутренняя борьба: «– А что если скрыть? – подсказывает Яманка в седле. – Это разве только один я с глазами: и другой мог увидеть, и другой мог найти. Да кто угодно... Не отдавать... Накупить на эти деньги бычков... И стану я купцом... Но нет... Куда тебе... Ничего не выйдет у тебя. Чтобы

стать купцом, кроме денег надо многое. Где деньги найдешь-то?.. Хватку надо иметь... Характер... Про совесть забыть... Сейчас все упущено. Надо было сразу думать об этом. Сразу, как нашел. А сейчас...» [6, с. 10].

Исследование характера и непредвиденность поступков главного героя приводит к мысли о несовпадении его поведения и чувств. С какой-то точки зрения его поступок поражает многих его знакомых и друзей. Наблюдается эмоциональное переживание Яманка, так как жена (Яманай-Некрасивая) о находке мужа поделилась с сестрой, то теперь в долине все знают о находке. Стойкой оказалась как раз жена. Она, не раздумывая предлагает вернуть деньги и убеждает мужа, что *«не хватит у нас совести»* воспользоваться теми деньгами: *«Вот этот кошелек всю твою сущность-то и высветил, всего тебя наизнанку вывернул»* (выделено нами –У.Т.). *Трус с птичьим сердцем. В груди у тебя поселился сон, ничего тебе не надо. От всего отмахиваешься – и от хорошего, и от плохого. Лишь бы тебя не коснулось, лишь бы тебя не трогало.* *«По-плохоньки» – это впиталось тебе в кровь».* [6, с. 10-11]. В словах жены Яманка слышит «голимую правду», но «как себя пересилишь-то, как перестроишься». Ведь не Бог его создал таким, а с детства родители внушали: *«Не обмани, пусть лучше тебя», «Не обижай, пусть лучше тебя обидят», «Худой мир лучше, чем добрая ссора»* и даже *«Не убий, пусть...»* [6, с. 5]. Автор намеренно вводит в ткань рассказа и внешний портрет Яманка, который противоречит его поступкам: *«Почти два аршина роста, плечи мощные, согнутые лукоподобно, мышцы, будто наросты на березе, а глаза...»* и здесь же характеристика Яманка устами супруги: *«Ходишь, пригибаешься, будто на тебе мешок с песком, глаза – сузишь, голос – притушишь. С хромым – ты хром, с зайкой – ты заяка, с глупым – глуп, с дураком – дурак»* [6, с. 10-11].

Жена обозвала его *«тюхляем»*, *«тюхляй он и есть»* сделали вывод его знакомые и родственники, и наконец, *«Эх, Яманка, Яманка!... Тюхляй же ты. Не смог проглотить мякиш, положенный тебе в рот. Не смог удержать звезду, ниспосланную тебе в ладонь»* – разочаровался в нем купец Якшилар (*«тюхляй»* – нерасторопный, ленивый человек).

Как известно, «портрет героя, как правило, локализован в каком-то одном месте произведения. Чаще он дается в момент первого появления, т.е. экспозиционно» [1, с. 205]. В данном рассказе портрет главного героя выстраивается из всего контекста. Автор показал и социальное положение, его семью: Яманка всего 36 лет, жена Яманай, имеет двоих детей – дочку и сына. Как рассуждает сам Яманка, все у него «плохонько». Ничего «хорошего» нет. Слово «јаман» – «јаман» можно перевести как некрасивый/некрасиво или плохой/плохо. В старину у алтайцев

такие имена были очень распространенными, так как считалось, что они оберегают от дурного глаза или нечисти. Поэтому предпочитали не говорить, что все хорошо и ответ получался «ямандыра», что предполагает «понемногу», не совсем хорошо, но и не худо. Устами старушки главному герою дается совет, не говорить «по-плохонькому», ведь «*Плохое слово к плохому и повлечет. «Все хорошо! Все здорово! – всегда так отвечай»* [6, с. 8].

В первый день он не смог догнать купца. Но в душе его идет упорная внутренняя борьба: «*...Разве не дурак я. Это не я должен... Это пусть Якшилар едет ко мне. Поблагодарит меня. Да еще заплатит за огонь моих зрачков. Что нашел его потерю да и не утаил. Не ходит овес за конем – вот и весь сказ»* [6, с. 9]. После этого Яманка еще трижды ездил в город Бийск, но не застал купца дома. Вернуть кошелек с деньгами удалось, когда Черноп Якшилар приехал в село Усть-Кан. Узнав от сына о приезде купца, «*вскочил Яманка на ноги*», «*заскочил*» на своего коня, «*заехал к себе в аил*», «*засунул кошелек за пазуху*», который подала жена, «*будто крылом, помчался*», чтобы «*застать бы того Якшилара, застать. Освободиться, вздохнуть свободно*» [6, с. 12]. Яманка, оказывается, даже не считал, сколько денег было в кошельке, не притрагивался к ним. Перед его взором встали «*пять-шесть домов-красавцев на берегу Чарыша, в тени посаженных лиственниц, огороженные изгородью-заплотом*» [там же]. Праздновали Иван Купалу или справляли свадьбу Якшилара с дочерью купца: «*Самый большой дом весь ходит ходуном от пляски, там же захлебывается гармонь и частит балалайка. И самое любопытное: все бегает с ведрами воды и норовят облить друг друга, все смеются, визжат. Словом, счастье цветет в изгороди, веселье веселится»* [там же].

Автор через несобственно-прямую речь незаметно проникает в мысли главного героя, где опять наблюдается двойственность его чувств и внутренняя борьба: «*На деньги Якшилара и Яманка мог бы построить вот такой дом... Захотел бы, и без тех денег мог бы построить... Но вечен и нерушим уклад предков: они жили в аиле, и Яманка будет жить только в нем. <...> Сидишь себе в аиле возле очага, будто сам Бог: через макушку ты связан с Небом-Отцом, с Солнцем и Луною, со звездами, а под кошмою, на которой ты сидишь – твоя Матерь-Земля, и лицо тебе греет сама пуповина жизни – Огонь. Словом, со всеми Великими Покровителями самолично соприкасаешься, беседуешь, советуешься, и они тебя охраняют, в любой миг придут на помощь. Аил твой – храм твой. А в избе. В стенах глухих, задохнешься, и как пить дать, заболешь»* [6, с. 13].

«Долго ждал», «как это тягостно – ждать», и «Яманка готов ждать, день ждать, два», лишь бы вернуть этот злочастный кошелек. Теперь вот

он «бросил кошелек в раскрытые ладони Якшилар» [там же]. Уход из-под власти денег наконец-то освободил Яманка от тяжелого груза и соблазна. Он устоял перед дьявольским искушением, и теперь он по-настоящему свободен. Как известно, власть денег может быть разрушительной (Черноп Якшилар всю жизнь посвящает обогащению любой целью), но она также может быть и субъективной (Яманка вступает на борьбу с ней, еще сильны в нем традиции предков).

Но как же поступает Якшилар по отношению к своему кошельку? Он публично демонстрирует свое пренебрежение к деньгам, считая себя всемогущим, всесильным: «*А жить надо, как я! Вот, смотрите, что я сделаю! Деньги для меня – все! Но для денег – я хозяин! И потому они не переводятся у меня!*», затем, «*держа кошелек над головой, спустился с крыльца*», «*подошел к очагу с казанами и бросил кошелек в огонь*» [6, с. 14]. Слышится реакция окружающих, крики «*Ах, ах!!!*» и голос попа Кумандина: «*Хозяин – барин!... Бог дал, бог и взял*». Далее события разворачиваются стремительно: «*А в очаге был самый жар. Угли злые, так и пышат. Кошелек вспыхнул сразу*», Вонючий «*выгреб кошелек*» поварешкой, «*кошелек прямо на виду людей рассыпался в прах*». А Якшилар «заорал»: «*Музыку-у-у!*». И начинается истерия – «*завизжала гармонь, забрякала балалайка, и Якшилар, бия себя по груди, по коленкам, неуклюже пустился в пляс. Толпа тут же тяжело и нестройно подхватила*». Он «*вызывающе, с приплясом подошел к Яманке, лез к нему грудью, будто он, Якшилар, рогач среди важенок, будто жеребец среди кобыл*» [там же, с. 14-15]. Но все это уже Яманка несколько не волновало, самое главное – он избавился от этого злостного кошелька.

Теперь выясним, кем на самом деле был второй участник этих событий, виновник мучений и переживаний Яманка Черноп Якшилар (Чернов Яков)? «*Все ему позволительно, потому как у него деньги.<...> Родом он, Якшилар, из низовий Чарыша. Метис он, полуалтаец или полурусский. Смуглолиц. Крепко сложен и все ему нипочем. Смолоду ездил кучером у Мокина – самого богатого богача в этой округи Кан-Оозы. Ездил, возил, вдруг и деньги появились у него откуда-то. Слухи ходили об этом нехорошие, но после те слухи улеглись, обгладились во время. Сейчас он большо-ой купец. Дома имеет в самом городе Бийске-Яш-Тура*» [6, с. 8-9]. Стало тесно на Алтае и он «*в Монголию перевалил*».

Д. Каинчин, затрагивая тему денег, капитала и их влияния на внутренний мир героев, показывает, как на Алтае появились дельцы новой формации – купцы, с новым мышлением и другой системой ценностей. Через «кошелек с деньгами» читатель соприкасается с миром алтайско-

го купечества начала XX века, наживающихся на доверии простых людей, ловких дельцов, к которым отчасти относится и сам Яманка.

В исследуемом произведении деньги делят героев на тех, кто прислуживает, и на тех, кому прислуживают. Якшилар прислуживал купцу Мокину, но разбогатев, становится самостоятельным. После смерти жены, он уже в качестве зятя появляется у стареющего купца. Его расчеты понятны – слияние капитала, а не любовь к дочери Мокина. Возможно, таким образом Якшилар Черноп решает компенсировать ущербность своего социального статуса (полукровка, сирота, кучер, торговец и, наконец – купец).

В поступках и помыслах Яманка и Якшилара отражается их «социальная и историческая природа – пробивающего себе дорогу человека» [8, с. 253]. Через психологический портрет раскрывается внутренний мир и характер второго героя. А каким парнишкой был Якшилар и как его характеризует автор-повествователь: всегда *«мягкий, приветливый», «сирота круглый», «снимет шапочку свою замызганную за версту каждому встречному», «поклонится до земли любому прохожему», «а не заметишь – он может и догнать тебя», «может в день трижды поприветствовать <...> и улыбнуться, мол, кашу маслом не испортишь»* [6, с. 9]. Уже, будучи купцом, даже торговаться с крестьянами ездил с «подарочками», не забудет спросить о здоровье родных и близких простых людей. Как разбогател этот простоватый на вид парнишка? *«Как обычно, раннею весной он разъезжает по долинам, покупает телят, а забирает их осенью уже бычками, не прибавив ни копейки. Все ему позволительно, потому как у него деньги. А деньги – ой, как нужны»* [6, с. 8]. С годами у Якшилар появляется ощущение всемогущества и исключительности значения собственной личности. Для этого героя на первое место вышли деньги, расчет, циничное накопительство, которые разрушили его духовно. Деньги заменили ему все: совесть, честность и порядочность. Якшилар уверен, что для больших денег ограничения отсутствуют.

Вот каким увидел его Яманка уже в Усть-Кане: *«Якшилар все же вышел, вышел сам, один, из-за открытых красных дверей. Вышел, удало рванул грудь белой рубашки, так что пуговицы брызнули и ухватился за столб, чтоб не упасть. Заматерел Якшилар, медно-красный стал, чугунный, деньги и положение перестраивают человека, видимо, чтобы столько съест, нужен, именно, вот такой живот. Якшилар сейчас так сыт, так радостен, так счастлив...»* [6, с. 13].

Яманка заметил «высокое красное крыльцо», «носки сверкающих якшиларовских сапог» и как «сверкнул он (Якшилар) золотом зубов» (уточнение наше – У.Т.). Только теперь перед Яманка раскрываются истинные мотивы поступка Якшилара. Оказывается кошелек с деньгами

он «подарил» Хозяину перевала Салкындак: «...*Это чтобы Алтай мой, Бог мой, еще больше дал, чтобы еще щедрее стал! Подумал, кто найдет – пусть берет. Денег много у меня, но кто их делает чистыми руками? Хотел душу очистить... Грехи свои, о Господи!.. Эх, грешки у меня, грешочки... Да кто без них...*» – говорит Якшилар [6, с. 14].

Он узнал, что кошелек нашел Яманка, но ждал, как же он с ним поступит: «*может одумается, переступит. Так нет...*» [там же].

Как справедливо считает С. Глузман, «после реконструкции психологии взаимоотношений человека и денег можно выделить еще один тип мифологии. Это собственная мифология денег. <...> С *архаическим* мифом миф *денег* объединяет погруженность в реальность – материальность. Деньги – материальный предмет. Их можно взять в руки. Прирастая прибылью, они расширяют, увеличивают материальный мир вещей. С постархаическим мифом миф денег делает схожим общая арена разворачивающихся событий – человеческое сознание. Если архаический миф – это коллективная история, то миф постархаический – история индивидуальная» [10, с. 89].

Таким образом, Дибаш Каинчин создал произведение, историю взаимоотношений героев, где прослеживается психологизм и внутренний мир всех участников событий через их отношение к деньгам. Тема денег пронизана красной нитью через весь рассказ, но отношение к деньгам у героев разное. Здесь отсутствуют явные жертвы. Стремление Якшилар разбогатеть еще больше, умиловить Хозяина перевала Салкындак или женитьба на дочери купца не вписывается в этические нормы.

Как и любая история человеческих переживаний, связанная с деньгами, этот случай с находкой и возвращением хозяину «кошелек с деньгами» остается частной историей Яманка и становится главным движущим элементом в сюжете рассказа «Яманка и Якшилар» Д. Каинчина. Столкновение двух разных взглядов и мышлений в отношении денег в рассказе составляет центральное место в сюжете. Уход из-под власти денег купца делает Яманка свободным, оставляет его с чистой душой.

В отличие от Яманка («Яманка и Якшилар» Д. Каинчин), Табытка («Улалу», С. Суразаков) не нашел, а утаил (своровал) «сундук с деньгами». Он не смог устоять перед дьявольским искушением: деньги заменили ему совесть, порядочность, честность. В нем просыпается стремление заработать на них, приумножить, разбогатеть. Деньги для Табытка стали общественной свободой, властью. Построив церковь, он считает, что очистил перед Богом свою совесть.

Наивный и доверчивый главный герой поэмы «Туба» Л. Кокышева пытается даже в определенный момент жизни решить проблему постоянно висящей над семьей угрозы безденежья и нищеты принятием православной веры и нового имени Амвросий, в надежде быть одетым-обутым и сытым. В отличие от героев С. Суразакова и Д. Каинчина герой Л. Кокышева не стремится разбогатеть. Здесь наблюдается мотив мелких денег: их вечная нехватка, заимствования в долг и возврат, и, как комический элемент звучит в отдельных главах первой части поэмы.

Таким образом, «Люди и вещи, созидаемые художником, содержат только те элементы и только в тех соотношениях, какие нужны для того, чтобы они могли выполнять свое назначение» [5, с. 7]. Найденный Яманка «кошелек с деньгами» в рассказе «Яманка и Якшилар» Д. Каинчина поставил главного героя перед нравственным выбором, создав проблемы, связанные с внезапным «обогащением» и он выстоял перед искушением.

И наконец, справедливо утверждение В. Белянина, что «научный анализ художественного текста не может обойти вопрос о соотношении вымысла и реальности, точнее того, как именно реальность преломляется в художественном тексте» [11, с. 21]. В эпилоге рассказа Д. Каинчина наблюдается прямое включение автора в происходящее, и дальнейшие события рассказываются его устами. И Яманка, и Якшилар были реальными людьми того времени. Суд высшей силы настиг обоих героев спустя 10 лет, в 1919 году, «в те годы яростные, переломные...». *«Случилось это в начале той великой смуты и трагедии – гражданской войны»* [4, с. 15]. Оба героя погибают.

По утверждению Л.Я. Гинзбург, «Писатель XX века нередко стремится использовать автобиографический и всякий другой жизненный опыт не для особых документальных жанров, не в качестве источника и прообраза художественных творений, но как непосредственный материал художественной структуры. Речь, конечно, не о сыром жизненном материале, но о созидающей работе писателя» [9, с. 9]. Мы наблюдаем, как в эпилоге рассказа Д. Каинчин ссылается на воспоминания участников-свидетелей, земляков и своей бабушки Манырчи: *«В том «бою» вместе с тем Яманкою был заколот мой дед Каинчи и весь его многочисленный род – моя загадочная звездокая родня»* – завершает рассказ автор. [6, с. 16]. Не спасли Якшилар его деньги. Не он – хозяин. *«Как же ему спастись – на то и революция. А она – храни от нее бог! – она пожар жизни, пожар души. Она все сжигает. Никому не спастись от нее, никак и ничем»* [там же].

Библиография:

1. Хализев В.Е. *Теория литературы*. М.: 2004.
2. Палкина Р.А. *Проза. // История алтайской литературы. Книга 2*. Горно-Алтайск: 2004.
3. Кокышев Л.В. *Туба*. Горно-Алтайск, 1974.
4. Суразаков С.С. *Улалу. // Сазон Суразаков*. Горно-Алтайск:1985.
5. Гинзбург Л.Я. *О психологической прозе*. Ленинград: 1971 и М.,1999. http://modernlib.ru/books/ginzburg_lidiya/o_psihologicheskoy_proze/
6. Каинчин Д.Б. *Яманка и Якишлар. //Лунная соната*. Горно-Алтайск: 2004. <https://translate.academic.ru/olfactorius/1a/ru/>
7. Зыховская Н.Л. *Ольфакторные сюжеты: запах как временная смерть. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*, 2013. № 1 (2).
8. Гинзбург .Я. *О литературном герое*. Ленинград: 1979.
9. Глузман С. *Деньги в мифологическом сознании человека: вчера и сегодня*. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Econom/dengi_mif/03.php
10. Белянин В.П. *Психологическое литературоведение*. М.: 2006.



ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАССКАЗА «ЛЮБОВЬ КОММУНИСТА ИВАНА ГОМЗИНА» Д. КАИНЧИНА*

Предназначение литературной критики заключается в оценке опубликованных произведений с точки зрения духовной полезности и актуальности художественной формы. Анализ художественных достоинств прозы Дибаша Каинчина (1938-2012), выявление существующих закономерностей в его произведениях, их идейной значимости для современников является основной целью исследователей алтайской литературы. В настоящее время продолжается активное осмысление литературного наследия писателя З. Казагачевой [Казагачева, 2002], Р. Палкиной [Палкина, 2004], Н. Киндиковой [Киндикова, 1992], Т. Шестиной [Шестина, 2006], Э. Чининой [Чинина, 2004], У. Текеновой [Текенова, 2012] и др.

Алтайская литература начала XXI веков открыла для читателей новые страницы трагических судеб людей в 1920-х годах прошлого века. Наиболее ярко обозначенные проблемы нашли отражение в рассказах Дибаша Каинчина, изданных в сборнике «Лунная соната» (2004). Книга вышла на русском языке в переводе автора и его дочери К. Каинчиной. В ее предисловии дается краткая информация об истории создания исследуемых произведений. Эта книга «вызревала» более тридцати лет. Созданию триптиха предшествовали поиски в государственных архивах, «начиная с районных, кончая Центральным Архивом Советской Армии в Москве...» [9].

Кропотливая работа с документами, где в «пожелтевших листах» миллионы сломанных людских судеб и погубленных душ «и вот в результате раздумий и «прикосновения» к тому переломному суровому времени и родились эти рассказы. Времени, да, поистине судьбоносному, мирового значения времени в истории народов и государств, последствия которого «расхлебывать и расхлебывать» не только нам, возможно, и не одному поколению наших потомков...» [9].

Книга значима для читателей не только в аспекте фактографическом, но и в аспекте эстетическом. «... Автор не отрывается от документа, но и не считает его власть абсолютной. Толки и слухи для него реальность, весьма представительная, потому что в их разноречье, по-

* См. Идейно-тематическое и жанровое своеобразие рассказа «Любовь коммуниста Ивана Гомзина» Д. Каинчина // Филология и человек. – 2018. – № 1. – С. 86–96.

рой фантастическом, он улавливает прихотливые пути общих смятений и упований.

То мерцание письма, струящееся и рассеивающееся, которое много-много лет назад поражало в рассказах начинавшего тогда из горно-алтайского села, сегодня обнаруживает себя как стиль, как дыхание, в котором клубится жизнь, названная Толстым роевой жизнью» [3, с. 126].

Целью данной статьи является исследование соотношения исторического факта и художественного вымысла в рассказе-коллаже «Любовь коммуниста Ивана Гомзина» (2003) и определение специфики развития документально-художественной прозы в алтайской литературе начала XXI в. При этом нами использованы культурно-исторический (И. – А. Тэн, А.Н. Пыпин), психологический (Л.И. Гинзбург, Н.В. Осьмаков), рецептивный (В. Изер, Х.Р. Яусс) методы анализа художественных текстов.

Сборник «Лунная соната» состоит из двух глав – «В те годы яростные, переломные...» и «Родины зов. Сказы». В первую главу вошли два рассказа и триптих «ВЕРА. ЛЮБОВЬ. НАДЕЖДА: «Лунная соната» (декабрь, 2002), «Любовь коммуниста Ивана Гомзина» (февраль, 2003) и «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» (май, 2003). Анализируя первый рассказ триптиха, И. Борисова говорит о том, что «*в фокусе рассказа не Сыромятников, ...не Кайгородов, ... и не богачей Тобоков..., а сам автор рассказа – сам повествователь, сам исследователь и расследователь перепутавшихся событий, и еще чекист-рассказчик, который действительно знал Сыромятникова...*» [3].

Исследованию этого произведения посвящена статья «Человек на сломе истории в рассказе Дибаша Каинчина «Лунная соната» (2006) Т. Шастиной [19]. В основу второго рассказа «Любовь коммуниста Ивана Гомзина» положены подлинные события. Это документально-художественное произведение, которое можно отнести к ретроспективной эпистолярной прозе, написанной на основе архивных материалов. Частный факт из жизни одной семьи превратился в факт художественный. Главные герои произведения общаются между собой через письма, заявления, обращения. Повествование начинается письмом Ивана Гомзина, адресованном жене от 25 апреля 1920 года из села Катанда. Далее, как ответ на письмо, заявление уже в бюро ГКП от Полины (18 мая 1920 года) и Ивана (от 6 мая 1921 года с приложением справки от 5 мая 1920 г.) и коротенького послания отца Полины мая месяца 6 дня 1921 года (возможно, было приложено к письму Ивана, так как даты совпадают). Данную переписку замыкает обращение инструктора С. Тарковских от 30 мая 1921 года из Усть-Коксы.

Эпилог состоит из размышления Дибаша Каинчина над дальнейшей судьбой авторов писем и источника их появления в личном архиве писателя. Эпилог начинается с обращения: *«Первым делом, прошу прощения у душ усопших, – если они есть на самом деле, – успокоившихся давным давно и позабывших наши земные проблемы-мучения, что, может быть, нарушил-потревожил их покой, оживил их боль...»* [9, с. 57].

Известно, что оттого, насколько правдиво и достоверно автор изобразит человеческие чувства, будет зависеть судьба произведения, так как читателю необходима достоверность психологическая. Дибаш Каинчин предложил достаточно реалистическое изображение действительности: его интуиция не обманула – эти резко выделявшиеся среди прочих документов *«пожелтевшие несколько, с ладонь, листы»* действительно были *«живыми»*.

Это подтверждает высказывание Л. Гинзбург о том, что *«своеобразное соотношение существует между жизнетворчеством и документальной литературой. Документальная литература, переводя жизнь на свой язык, в то же время как бы берет обязательство сохранить природу жизненных фактов. Если, таким образом, жизнетворчество строит жизнь по законам искусства, то здесь принцип обратный: документальная литература стремится показать связи жизни, не опосредованные фабульным вымыслом художника. Но отсутствие вымысла не означает отсутствия организации. Построение личности в документальной литературе подчинено эпохальным представлениям о человеке и закономерностям господствующих стилей. В самой этой зависимости сохраняется, однако, специфика документального отношения между действительностью и словесным искусством»* [4, с. 8].

Письма, введенные в сюжет рассказа, являются подлинными свидетельствами о фактах прошедшей жизни и хранителями образов «героев своего времени»: *«На эти письма я наткнулся в республиканском архиве, переписал их. Они долго лежали у меня в столе. Среди многотомных канцелярских инструкций, циркуляров, протоколов, докладных, деловых переписок, трагических жалоб, заявлений, среди бесчисленных чиновничьих «ввиду этого, на основании чего, в силу вышеуказанных, настоящим напоминаю, требую выводов и заключений и прочее», в которых все же заключалась и решалась наша судьба. <...> И почему они попали туда же, видимо, тоже «приобщали к делу»* [9, с. 57-58].

В основу рассказа легли материалы, собранные лично самим Дибашем Каинчиным. Но автор приводит не сами записи, а результат их литературной обработки. Группируются они согласно принципам художественного освоения писателем вводимых «документов» (которых

никто, кроме автора не видел) и его представлениям функции «монтажа». Термин «монтаж», перекочевав из киноискусства «в литературоведение, ... несколько изменил свое значение. Им нередко обозначается способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его «разбитость» на фрагменты» [17, с. 290]. По мнению ученого, функция монтажа понимается «как констатация случайности связей между фактами, обыгрывание диссонансов, интеллектуализация произведения, отказ от катарсиса, «фрагментация» мира и непризнание естественных связей между людьми» [там же].

О себе писатель ничего не сообщает, только из эпилога становится известно о его отношении к изображенным событиям. В итоге получился подлинный и очень искренний рассказ о молодой крестьянской семье из кержаков-староверов начала XX века.

Дибаш Каинчин расположил переписку Гомзиных в хронологическом порядке. Из общего содержания словно рвутся письма и заявления Ивана, главного и ключевого персонажа произведения. Так становится ясной основная интрига рассказа-коллажа: Иван Гомзин – сельский мужик, активный строитель социализма, коммунист, председатель волостного комитета «комячейки», не может повлиять на свою жену, которая бросила детей, хозяйство и уехала в село Алтайское учиться, не хочет больше возвращаться домой, в Катанду. Именно с разрушением индивидуального хозяйства, как основы традиционной крестьянской семьи, происходило преобразование всего уклада жизни жителей деревень. Из содержания писем можно сделать вывод, как в результате «вмешательства» в семейную жизнь со стороны советской власти, давшей женщине-домохозяйке «свободу» на самоопределение, героиня страданий Ивана Гомзина поняла по-своему неправильно (уход из семьи и от воспитания детей). Возможно, Поля (Пелагея) хотела доказать декларируемое в то время равенство женщины с мужчиной, самостоятельно принимать решения. Она отказывается быть домохозяйкой, женой, матерью. Разлад в семье они (Иван и Поля) пытаются разрешить через третье лицо – бюро РКП Горно-Алтайского уезда. Судя по датам, «деловая переписка» длилась год (от 25 апреля 1920 года до 30 мая 1921 года) и неизвестно, чем закончилась.

История любви главного героя небольшого по объему рассказа обогащает произведение особой трогательностью. В письмах Ивана, адресованных жене, раскрывается внутренний мир горячо любящего, измучившегося человека, отца детей. Он молил, просил, умолял Полину не совершать необдуманных поступков, а вернуться к детям, семье:

«Дорогая Поля, еще раз прошу тебя и молю, приезжай домой, пожалей детей. Митька прямо высох, тоскует по тебе. Раньше какой был веселый, а теперь ни к кому нейдет. «Мама, мама!» – ночами соскакивает. Неужели у тебя настоль каменное сердце, что не жаль своих детей... Поля, неужели ты не мать им, пожалей, дорогая, не делай их сиротами, чтобы они тебя вечно укоряли. <...>

Приезжай, Поля, молю тебя богом. ...» [9, с. 54].

Иван просил, убеждал, обещал сдержать слово, оставить их жить отдельно в доме, а самому уйти. Нашел ей работу, даже в очередном письме отправил справку о том, что она (Поля) принята переписчиком. И все же, пишет, что в случае отказа жены возвращаться домой, то отправит народному судье *«договор, по которому виновная сторона должна отвечать за нарушение брака»* и категорично заявляет, что *«ребятишек не надейся получить»*, *«сам приеду в Алтайск, к тебе, и буду там жить»*.

Несмотря на испытания, которые жизнь поставила перед Иваном, из письма чувствуется волнение пишущего, искренность, чистота намерений и вера в свою жену и ее материнские чувства: *«я не верю тебе, что у тебя не болит сердце о детях, они твои и тебя к себе тянут, как еще притянут, но только, Поля, не опоздай»*. Он в первом письме семь раз повторяет слово *«приезжай»*, обращается к жене *«дорогая Поля»*, *«пожалей, дорогая»*, *«прошу тебя и молю»*, *«молю тебя богом»*, *«еще раз молю богом и заклинаю детьми»*, *«мой ангел»*, *«приезжай дорогой»*.

Автор не скрывает симпатии к своему герою, выделяя его душевную чистоту, благородство, милосердие, преданность в любви и дружбе, душевную щедрость и готовность к самопожертвованию: *«Помни, Поля, что я умру у твоих ног. Это вырешено, так и будет. Ты знаешь меня, я нисколько собой не дорожу, но пропаду вблизи тебя и через тебя»*. К письму Иван делает приписку, что *«Товар весь я берегу для тебя. Только ребяткиам сшили по рубашке»* [там же].

Но в ответ лишь холодное заявление (датированное 18 мая 1920 г.), адресованное Предбюро ГКП от кандидата РКП Палагеи Гомзиной, которая просит *«оградить ... от преследований мужа Ивана Гомзина»* и оговаривает его о вымогательстве (разговор идет о деньгах, одежде, вещах), пишет об угрозах со стороны отца своих сыновей. О детях лишь одно предложение: *«Помимо этого он меня привлекает через милицию за нежелание содержать детей, которых сам же не отдает»* [там же].

Отчаявшийся мужчина обращается в Горно-Алтайское уездное бюро РКП уже с заявлением: *«С уходом от меня жены, у меня на руках осталось двое детей. Хозяйство без присмотра окончательно падает. Товарищи бросают упрек, что отпустил жену на курсы, которая не вер-*

нулась, захватив у меня некоторые вещи. И не у кого-либо другого...» [там же].

Иван сетует на ослабшее здоровье, на невозможность «часто посещать комячейки, через это дисциплина в последних падает, появилось обратное желание выйти из партии». Он считал себя «недостойным коммуниста» и просил снять его с должности секретаря вол парткома или (не теряя надежды) «прошу более требовательнее содействовать выезду в вол партком переписчика Гомзину Полину Филаретовну» [там же].

С первых же строк обращения видно, что оно уже не первое. Иван Гомзин мечется между личным и общественным. Ничто человеческое не чуждо положительному герою, но он не умеет управлять своими чувствами и не может дать возобладать личным мотивам в общественных делах. Из-за этого Иван считает себя «недостойным коммуниста» и пишет в заявлении: «... Ввиду этого убедительно прошу уволить от должности секретаря вол парткома и назначить более достойного и энергичного человека» [там же]. Любовный мотив в произведении приобретает особую аксиологическую выразительность. Именно с этой точки зрения конфликтные ситуации между супругами, между Гомзиным и комячейкой значительно заострены. При этом внешние факторы раскрытия жизненной ориентации Ивана выступают как моменты самосознания. Ценности и антиценности не утверждаются, а рождаются и опровергаются в диалогическом общении.

Очень трогательно письмо отца Полины, полное родительской любви и нежности. Он обращается к дочери с просьбой вернуться домой: «Дорогая доченька Полина, вертайся домой. Мама твоя болеет через тебя, слегла. Брата твоего Терентия через тебя могут выслать, грозятся. Я скатал тебе валенки, они ждут тебя, я не даю никому, чтобы ты носила на здоровье» [там же, выделено – У.Т.].

Интересно обращение в Убюро РКП тов. Правда, номер 2560 и 2612, под заголовком «О физическом и душевнобольном состоянии секретаря Катандинского вол кома РК Гомзина Ивана» от 30 мая 1921 года инструктора С. Тарковских. В нем открыто говорится про заявление о выходе Ивана Гомзина из партии, который трактуется как «очень нежелательный пример столь темным и несознательным членам всей волостной организации». Поэтому Ивану дают отпуск на 2 месяца (перевести детей в Алтайское и самому подлечиться). Далее С. Тарковский сообщает, что из личной беседы с Иваном Гомзиным он убедился, что болезнь его от того, что любит. Приведем текстовое подтверждение: «Он через силу влюблен в неё (Полину – пояснение наше), а потому не считается ни с чем. ... Если ранее в прежние года, были с его стороны против ее убега

приняты разные карательные меры, то именно потому, чтобы угрожать ей от дальнейших убегов, но любить-то он ее любил. Религиозности и суеверия у него нисколько нету, это он только выражает на страх жены, к возвращению каковой он примет всевозможные меры. Он в полном сознании и всесторонне соответствует коммунисту. Только же инстинкт любви к жене сильнее его» [там же].

Именно любовь, как самое непредсказуемое и противоречивое человеческое чувство, становится в произведении «материализацией» интимно-личностного начала, чего так не хватало в алтайской прозе о событиях 1920-х годов. В заявлении Поли звучат более жесткие, сухие слова и фразы, незаметны материнские чувства к двум малым детям и нет любви к мужу: «*принять меры*», «*оградить*», «*угрожал убить, грозит занести на черную доску*». Она твердо убеждена, что «*высылка под конвоем к мужу ... в Советской республике недопустимо*» [там же]. Из письма же Ивана мы читаем, как он пытается убедить ее: «*...Приезжай, работа тебе найдется здесь. Будешь заведовать клубом, библиотекой. Союз молодежи восстановили снова. Все тебя примут, вспомни, как тобой дорожили. Неужели тебе охота на черную доску?*» [там же].

Рушилась «основа ячейки общества» – семья. Иван изо всех сил пытается сохранить домашний очаг. В 20-е годы прошлого столетия в авангарде советского феминистического движения находились женотделы, целью которых был подъем политического сознания женщин. Возможно, учеба на курсах дала бы Полине возможность сделать и политическую карьеру (из заявления читаем, что она «кандидат – РКП»). Слишком дорогой ценой досталась для Полины свобода, которую дала ей советская власть. Свобода стала для нее дороже детей и семьи. Нравственный уровень Поли сомнителен и может вызвать у читателей только осуждение. Показ противоборствующих начал в психологии героев «переходного времени», неоднозначность, дисгармония человеческого естества. Именно это привлекало Дибаша Каинчина и раскрылось в произведении с большой художественной силой.

Писатель не ставит цели показывать внешние портреты, действия и поступки своих героев, раскрывающие характер и неповторимое своеобразие личности. Внутреннюю жизнь, переживания, думы и заботы Ивана Гомзина автор не комментирует, оставляя это право за читателями. Здесь на первый план выдвинулось душевное состояние, большое человеческое чувство автора главного письма, вокруг которого завертятся все события, о которых мы узнаем из писем и обращений.

Взаимодействие эпистолярного жанра с прозой многофункционально. Здесь письма, содержащие описания прошедших событий. Они

участвуют в создании основного сюжета рассказа. Включение их позволило автору избежать резко субъективных оценок поступков главных персонажей, о которых читатель узнает из писем и способствует более глубокому осмыслению психологического портрета Ивана Гомзина, вызывая, прежде всего симпатию и сострадание. Из названия произведения видно, что Иван Гомзин – яркий представитель советов, коммунист.

В рассказе отсутствуют бытовые подробности, картины природы, художественные детали. Но все же из письма Ивана и отца Поли мы наблюдаем, что семья не бедная. Иван имеет *«хозяйство»*, *«посеял хлеба две десятины»*, собирается *«переправлять»* избу. Дети одеты-обуты. Отец *«скатал ... валенки»* для дочери. До Октябрьской революции село Катанда было богатым. Люди жили в достатке. Население было смешанным: алтайцы и кержаки-староверы.

Придерживаясь законов документального жанра, Дибаш Каинчин интересовался (скорее всего, подсознательно) тем, что невозможно придумать историю души, а не сам факт. Его заинтриговала история чувств Ивана. В чувствах в этом мире все равны. Как известно, *«событие, рассказанное одним человеком, – его судьба, многими людьми – это уже история»* [1, с. 5]. Мотивы, натолкнувшие Ивана написать письмо жене – **вера, любовь и надежда**. Дибаш Каинчин очень точно подметил в содержании письма Гомзина речевые детали, раскрывающие глубинную сущность психологического состояния автора письма и драматизм ситуации. Писатель, выражая трагедию одного человека, его психологию, внутренний мир, одновременно дает знак задуматься о несостоятельности строящегося в то время социалистического мира. Через душу человека мы видим душу времени. Из писем Ивана Гомзина читатели познают личностные и общественные отношения, семью, быт и естественное течение жизни на примере трагедии одной семьи в двадцатые годы XX века.

Это произведение на редкость драматично. Автор выстраивает полученные документы так, что из них встает историческое время: картина строительства социализма и его влияние на появление нового типа крестьянки-активистки, женщины-коммунистки на примере одной семьи. В центре – события эпического масштаба. Писатель поднимает проблему, идущую с 1920-х годов – подъем политического сознания женщин и феминистического движения в стране советов и его отражение в семейных устоях. Поставленная и реализованная в рассказе прозаиком цель наложила отпечаток на выбор жанровой формы произведения.

Рассказ, как и роман, – неканонический жанр [14, с. 387]. Документально-художественный рассказ-коллаж «Любовь Коммуниста Ивана Гомзина» Дибаша Каинчина – это проза, созданная благодаря искусству отбора и монтажа материала. Через письма, заявления, обращения *«писатель соединяет голоса в хор, создает ораторию»*, которое *«соединено с ... авторской речью, интонацией, его, писателя, замыслом...»* [6, с. 26]. В них звучит множество голосов, что-то дополняя и высвечивая друг в друге и что-то убирая. Искренность рассказа-коллажа подкупает. В переписке изложены события из личной жизни Ивана и Полины Гомзиных на фоне современной им действительности. В них изображены события и перемены жизни главных персонажей, история падения, метаний и заблуждений.

Это документы, и в то же время – не само время, а образ времени, образ эпохи перемен. Автор собирал детали, подробности, чувства и откладывал в свой личный архив. Он не стал выдумывать новое и изложил материал как есть. Документы, которые когда-то оказались у него в руках и он сам, как человек со своим мировоззрением и мироощущением – тоже документ. Задумав показать всю сложность явлений строительства молодой страны советов, писатель не вступает в полемику со своими адресатами, но они воздействовали на его монологическую речь и он в эпилоге делится с читателями своими рассуждениями.

При создании исследуемого произведения, автор выбирает для своего повествования единственно возможный жанр – рассказ-коллаж. Дибаш Каинчин реконструирует событийную канву 1920-х годов. Выводов он не делает. Коллаж отрицает понятие целого, так как является фрагментом и состоит из фрагментов, которые могут получать только оперативные определения, через свой контекст взаимодействия. Особенность мышления мастера художественного слова в том, что оно способно создать целостный образ и впоследствии расщепить его на частицы, соединить несоединимое, видеть смысл и глубину в обычных вещах. «Ситуация рассказывания», начатая в первом рассказе триптиха «Лунная соната» продолжилась во втором [14, с. 303].

Финал рассказа-коллажа «Любовь коммуниста Ивана Гомзина» остается открытым. Как сложилась дальнейшая судьба Ивана и Полины *«можно фантазировать бесконечно. Да, неисповедимы повороты судеб человеческих»* [9, с. 58].

Таким образом, художественный прием, выбранный писателем, стал наиболее подходящим для рассказа «Любовь коммуниста Ивана Гомзина». Коллаж, отрицая изолированность своего внутреннего пространства, преодолевает ограничения художественных границ, что по-

зволяет нам вести его обсуждение не по традиционным правилам имманентного анализа, а с обязательным учетом взаимодействия между коллажем и контекстом его представления. Форма коллажа оказалась удобной именно благодаря новым представлениям о свойствах художественной формы: ее подвижности, свободы, ее метафоричности, ассоциативной емкости.

Дибаш Каинчин, используя принцип полярного размежевания характеров, создал произведение с исторической тематикой, отличающееся полнотой реалистического жизнеописания и яркой художественной колоритностью. Переписка в рассказе-коллаже «Любовь коммуниста Ивана Гомзина» воспроизводит особенности типологического конфликта эпохи: противопоставление прошлого и новой жизни. В центре повествования – судьбы людей удаляющейся эпохи существенной ломки общественных, нравственных жизненных устоев, переоценки ценностных ориентиров.

Библиография:

1. Алексиевич С. У каждого – своя тайна: Монолог о времени и о себе // Литературная газета. 1998. 11.03.
2. Белянин В.П. Психологическое литературоведение. М., 2006.
3. Борисова И. От кого и где слышал. Реальный документ и авторские фантазии Дибаша Каинчина // Первое сентября. М. 2003. № 61.
4. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л. 1977.
5. Гинзбург Л.Я. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопросы литературы. 1970. № 7.
6. Гранин Д.А. Милосердие: Книга очерков. М. 1988.
7. Изер В. Кантропологии художественной литературы [Электронный ресурс] / Вольфганг Изер. – Режим доступа: [http:// www.polit.ru/ research/2009/02/27/ izer.html](http://www.polit.ru/research/2009/02/27/izer.html).
8. Казагачева З.С. Опыт прочтения прозы Д. Каинчина в ракурсе эпических произведений/З.С. Казагачева//Художник слова. Сб. статей. – Горно-Алтайск, 2002.
9. Каинчин Д.Б. Любовь коммуниста Ивана Гомзина // Лунная соната. Горно-Алтайск. 2004.
10. Киндикова Н.М. Ыбаш Каинчиннин телекейи/С.М. Каташев, Н.М. Киндикова. – Горно-Алтайск: Алтай литература керегинде санаалар, 1992.
11. Осмаков Н.В. Психологическое направление в русском литературоведении. М. 1981.
12. Палкина Р.А. Каинчин Д.Б. Литературный портрет. / Р.А. Палкина // История алтайской литературы, Книга 2. – Горно-Алтайск, 2004.
13. Пыпин А.Н. История русской литературы в 4-х тт. СПб.

14. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы. Том 1. М. 2004.
15. Текенова У.Н. Художественный мир Дибаша Каинчина // У.Н. Текенова. – Горно-Алтайск, 2012.
16. Тэн И. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX в. Трактаты. Статьи. Эссе: [сост. и общ. ред. Г.К. Косикова]. М. 1987.
17. Хализев В.Е. Теория литературы. М. 2004.
18. Чинина Э.П., Анатпаева Н. Ой ло телкем. Д. Каинчиннин куучындарында / Э.П. Чинина, Н. Анатпаева // Алтай тилдин курч сурактары. Сб. статей. – Горно-Алтайск, 2004.
19. Шастина Т. П. Человек на сломе истории в рассказе Дибаша Каинчина «Лунная соната» // Художественный текст: варианты интерпретации. Материалы XI Всероссийской научно-практической конференции. Бийск. 2006.
20. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.Р. Яусс; [пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой] // Новое литературное обозрение. М. 1995. № 12.



ТЕМА РЕПРЕССИРОВАННЫХ В ПРОЗЕ Д. КАИНЧИНА*

Современные исследователи выделяют значительное число критериев отнесения произведений художественной литературы к историческому жанру. Важное место среди этих критериев отводится историчности как «отображению исторических событий и деятелей, но не обязательно как главных героев», а также «собственно исторической проблематике – подчеркнутому интересу художника именно к данным историческим лицам и событиям» [1, с. 209].

Господствовавшая в советский период общественно-политическая обстановка в стране не давала возможности писателям правдиво и во всей полноте отображать существующую действительность, вынуждала «лакировать» её, отражать лишь положительные стороны жизни общества. Прошедшие перемены в годы «оттепели» способствовали расширению идейно-тематического содержания художественных произведений, усилению внимания духовному миру человека. Алтайские писатели и поэты чутко реагировали на новые веяния в общественной жизни. Заметно возрос интерес к социально-историческим и духовным проблемам, особенностям народной жизни, национального характера и чувств, к идее утверждения гуманизма, социальной справедливости в обществе.

Характеризуя основные тенденции и динамику развития литературного явления, начиная с конца 80-х годов прошлого столетия, мы убеждаемся, что новый взгляд на литературу потребовал обновленного инструментария литературоведческого анализа. Старый подход к анализу и интерпретации художественных произведений не всегда оказывается способным показать человека и его взаимосвязь с действительностью. Поэтому и некоторые произведения советского периода ждут своего нового объективного анализа. Новизна прозы о судьбах репрессированных заключается во взгляде писателей на ссылки и репрессии как на трагическое событие, стремление к изображению правды, к документальной летописности при изображении людей периода репрессии, психологическому драматизму, показу сложности проявления личности в критических ситуациях.

Переосмысление судеб ранних репрессированных – одна из тех тем, которые стали основными в алтайской литературе 80-90-х годов прошлого столетия. Во второй половине XX века к ней обращаются А. Ада-

* См. Тема репрессированных в прозе Д. Каинчина // Судьба и литературное наследие репрессированных: взгляд из XXI века – Горно-Алтайск, 2010., - С.125-131.

ров в романах «Синяя птица смерти» («Өлүмнин чанкыр кужы, 1988-1990) и «Сердце опаленное огнем» («Jүрек өртөгөн от», 1997-2001) и Д. Каинчин в повести «Пусть глазам моим покажутся горы» («Көстөриме туулар көрүнзин», 1988), а также в рассказах «Лунная соната» (2004), «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» (2003), «Любовь коммуниста Ивана Гомзина» (2003).

Прозаики изображают происходящее с точки зрения здравого смысла через нравы людей, явления природы чужих краев, состояния души и тела героев. В основе произведений лежит конфликт человека с властной силой, который решает его судьбу, распоряжается ими, обрекая на голод и холод, муки и гибель и вынудил идти по дороге смерти. Конфликты выстраивают картину бесчеловечности, антигуманности в той реальности, в которых вынуждены были существовать люди. Не все выдерживали эти испытания.

Главный герой романа А. Адарова Эрел Яприн возвращается домой, но жизнь его сломана навсегда. Он одинок, так и не создав семьи, доживает до самой старости и умирает не оставив на этой земле потомков. Яприн не сумел подняться или не пытался? А может быть, перед ним было закрыто все: был «врагом народа». Мощная государственная машина «срубила его под корень».

Подробнее остановимся на произведениях Д. Каинчина. Сплетение трагических и нелепых случайностей («Лунная соната»), преобладание чувства отчаяния, безысходности перед лицом грозных, катастрофических обстоятельств («Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова» (2003), «Любовь коммуниста Ивана Гомзина» (2003), «Көстөриме туулар көрүнзин», 1988) в названных произведениях прозаика было новым для читателя. В них идет речь об испытании человека и человечности войной государства против своих же граждан.

Как отмечает сам автор: «Среди родственников (писателя – уточнение У.Н.) репрессированных не имеется. В моем родном Яконуре, до семидесятых годов прошлого столетия, в народе о репрессированных не говорили. Они не были темой для разговоров. Это, по видимому потому, что они выслались целыми семьями и в селе не оставались родственников, так что становилось так, что некому вспоминать. То ли они жили, а может и не жили у нас. Старшие молчали, потому что знали, что могут за это понести наказание – боялись, остерегались, а молодые – просто не знали. Об этом робко начали говорить в «хрущевскую оттепель». И ещё думается, что моим односельчанам помогло то, что они в то время были в большинстве неграмотные: то есть, просто мало кто мог написать донос.

В отношении себя: пока мне в местной партийной организации не поручили написать историю своего родного села Яконур, и по этой причине первоначально пришлось знакомиться в районном архиве документами репрессированных – мне и не думалось, что такое может быть, хотя я к этому времени был уже взрослым человеком. Конечно, слухами, догадками пользовался, но документов не видел. (Кстати, те первоначальные документы репрессированных в архиве Усть-Канского района больше мне, не знаю по каким причинам, не показали). Тогда у меня возник замысел романа «Над нами – Белуха», о гражданской войне в Горном Алтае (1918-1922гг.). Мои герои: Гуркин, Кайгородов, Сухов, Тожилай Ташкинов, братья Чекураковы и другие, и мне невольно пришлось работать в архивах г. Горно-Алтайска, Барнаула, Новосибирска и в основном в архиве Советской Армии в Москве. На основе архивных материалов возникли мои рассказы о тех «переломных» годах» (из воспоминаний Д. Каинчина).

В заключении книги «Лунная соната» читатель читает, «Автор не отрывается от документа, но и не считает его власть абсолютной. Толки и слухи для него реальность весьма представительная, потому что в их разноречье, порой фантастическом, он улавливает прихотливые пути общих смятений и упований». Так верно определяет те рассказы критик Инна Борисова (28 апреля 2010 года) [2].

Ведущим мотивом произведений о судьбе репрессированных Дибаша Каинчина является **тема памяти**. Воспоминание – это не только структурно-повествовательный принцип, в нем заложена «трагическая проблема времени». Отмечается влияние очерка на художественные произведения как характерную особенность времени, становящуюся средством жанрово-стилевого обновления прозы последних десятилетий. В произведениях о репрессированных **концепция человека, тема судьбы** осмысливается через такие концепты, как «честь», «совесть», «достоинство человека», «пространство», «время», «любовь», «верность», «родина» и т.д., которые образуют в художественном произведении оригинальную концептосферу.

В повести «Пусть глазам моим покажутся горы» на перепутьях истории прослеживается судьба обыкновенной безграмотной алтайской женщины Мызыл. Заметим, что в данном произведении героями выступают женщины, дети, деды, но нет отцов. Исследуемая повесть, строится на переплетении настоящего и прошлого. Жизненный материал и сам подход к их художественной разработке принципиально новы в истории алтайской литературы. Следовательно, новое и неужи-

данное в алтайской литературе диктует новую форму, иные выразительные средства, иной конфликт и характеры.

Концепт «судьба» в художественном сознании писателя опирается на народные представления, он вбирает в себя концепт «дорога жизни», у которой в повести есть начало и конец. Автор затрагивает концепцию человеческого достоинства, проблему противостояния власти и личности, всемогущества государства и трагедии отдельной человеческой судьбы и, одновременно, концепцию народного и исторического оптимизма.

Действие в повести происходит в Средней Азии. Казахские степи были местом ссылки для репрессированных личностей. В памяти Мызыл всегда живет родной Алтай. В ней сливаются детство, юность, молодые годы и счастье теплого семейного очага. Эта родина у Мызыл и её детей отнята государством. Она и вся её семья – «враги народа». Героиня повести стоит перед дилеммой: остаться жить в Казахстане, где она и её дети душой почувствовали исходящую от стариков теплоту и любовь или продолжить долгий путь домой по бескрайней степи. Мызыл – хранительница семейного очага. Она оставила его по воле судьбы. У её детей есть своя родина, братья и сестры по крови. Долг матери – вернуть детям отнятое.

Насилие при аресте, страшные многодневные дни переезда в казахские степи, холод и голод – все это пришлось вынести Мызыл на своих хрупких плечах. Она с грудным ребенком, муж Тёпсана и еще три человека, которых этапом оправили в ссылку, были той недостающей частью для выполнения плана, спущенного сверху на их колхоз. А сколько их набралось со всего Алтая? Привезли в Казахстан с наступлением зимы, высадили в голой степи. Сходство событий и ситуаций, с которыми сталкиваются герои произведений о репрессированных и других писателей являются свидетельством общих, типологических свойств развития прозы. Некоторые образы звучат символически, например таким предстает образ «товарняка», тюрьмы на колесах того времени, когда кардинально меняется традиционный концепт «дорога». Зловещий мотив «товарняка» («душного вагона») настойчиво звучит во всех национальных литературах России.

Особую роль в художественной концепции осмысления темы смерти в повести можно отнести концептам «природа», «зима», которые автор использует в создании трагической концепции человека. Пережили в наскоро вырытых землянках. Много людей погибло от холода и голода в ту зиму. Семья Мызыл выдержала испытания. Трудолюбие и стойкость характера героев спасла их от гибели. В степях Казахстана

родились еще один сын и дочь. После Великой Отечественной войны Мызыл решает вернуться на родину.

Каинчин достоверно создает образ жизни казахской семьи, которая на пути домой, приютила Мызыл и её детей. Старый Базгынбай и его жена решают оставить Мызыл в семье. Старики не теряют надежды, что, женившись второй раз, Базгынбай продолжит свой род (ведь их единственный сын погиб на войне, не оставив наследников.) Да и дети Мызыл для них стали как родные. Но зов родины для Мызыл был сильнее.

Национальный аспект литературы – оппозиция «родина-чужбина» в рассматриваемом произведении наиболее ярко выражает взаимоотношения «своего» и «чужого». Образ родины и чужбины составляют едва ли не самую главную поэтическую оппозицию в современной алтайской литературе. К осмыслению этих понятий обращается в своих романах «Синяя птица смерти» (1993) и «Сердце опаленное огнем» (2001) и Аржан Адаров.

В повести Дибаша Каинчина женщина с тремя детьми бредет по бесконечной степи. Её мысли погружены в родное пространство. Единственное желание, которое Мызыл повторяет без конца, а вслед за ней повторяют её дети: *«Көстөриме туулар көрүнзин...»* – *«Пусть глазам моим покажутся горы...»*. Это дает им силу и придает повести оптимистическую перспективу. Связь с родной землей позволяет Мызыл видеть и по-особому чувствовать конкретно-осязаемые художественные детали.

В повести своеобразно решается концепт «время». Политический статус ссыльных, тяжелые условия жизни наложили отпечаток на представления героев, они словно не ощущают время. Ещё одна характерная особенность повести – это концепт «природа», которая на чужбине воспринимается как враждебное явление: *«Ни колышка в этой огромной степи, ни деревца, неудобно, взгляду не за что зацепиться»* [2, с. 20].

Образ чужбины в повести выражается при помощи таких деталей, которые используются при создании чужого пространства: она лишена звуков, запахов, погружена в темноту, жару и т.д. Чужая степь, жара, голод и песок обжигали Мызыл и её детей. Горечь и отчаяние переполняли сердце матери: *«Чөл лө Тенеринин бириккен чийүзи тўп-тўс. Чийе тартып койгон учуктый тўс. Тал-тўштин изүзи олардын үстине урулып ла јат, урулып ла јат, орчыланды кургада, куулайта јалап ла јат. Изүнен качар да, јажынар да арга јок: оны јангыс ла сеспеске албаданар керек»* – *«Линия горизонта Степи и Неба ровная-ровная. Как ровно натянутая нить. Сверху на них льется и льется полуденная жара, высушивая и обли-*

зывая весь небосклон. Нет возможности убежать, спрятаться от жары: только нужно стараться не замечать её» (здесь и далее смысловой перевод У.Т.) [2, с. 532-533].

Чужбина предстает в негативных характеристиках: «изү» – «жара», «ээн» – «безжизненная, пустая», «куп-куру» – «пустой, голый», «түп-түс» – «ровный-ровный» и т.д. Чужое пространство кажется жарким, душным (зимой холодным, ветреным), незащищенным и беззащитным, оно не огорожено горами, каким вспоминает Мызыл родной Алтай. Иными словами, художественные детали пространства и времени как временные образы автором противопоставлены.

Образ родины создается из ряда конкретных символов и мифологем. Изображая оторванного от родной земли человека, автор наполняет его воспоминания конкретными национальными деталями, образами, приметами, явлениями. Родное пространство представлено в мире звуков и цвета: «чеден болгон туулар» – «горы, служившие изгородью», «серүүн сыркынду төрөл тенгери» – «небо с прохладным ветерком», «содон айылдар» – «конусообразные аилы», «желбер арал» – «густой лес» и т.д.

Чужбина в повести воплощается в развернутую метафору тишины. Тишина – признак чужого мира: «Эбире ээн, кыймык та жок, табыш та жок... Таленко до этпейт, жылан-келескен де көрүнбейт. Жангыс ла сүрекей бийикте мўркўт айланат» – «Кругом пусто, ни движения, ни звука.. Даже жаворонки не поют, ни ящериц, ни змей даже не видно. Только очень высоко кружится беркут» [2, с. 533]. Птица, которая свободно парит и кружится на небе, в повести является знаком о близости гор, родины и вселяет в сердце Мызыл надежду, придает силу.

Молчание и тишина, объединенные темой беззвучия, оказываются тоже противопоставленными. Молчание, являясь признаком «своего», родного мира, всегда присутствует там, где есть люди. Дибаш Каинчин прекрасно чувствует семантическую разницу слов «молчание» и «тишина». Тишина возможна везде. В повести образ тишины является исключительно важным для выражения состояния Мызыл и её детей в чужом мире.

Женщина, мать ведет своих детей домой, к себе на свою Родину-мать Алтай. Мызыл инстинктивно чувствует, в горах Алтая спасение её детей. Героиня повести одержима желанием – вернуть детям родину.

Характерной особенностью исследуемого произведения является замедленность повествования. Такое повествование выполняет двоякую функцию: во-первых, читателям предоставляется возможность взглянуть в героя, в его духовное состояние, остановить мгновение или запечатлеть его во всех подробностях. Во-вторых, передается не

только атмосфера того времени, но и как бы физическое восприятие времени: ожидание конца пути, ожидание конца войны, вера в возвращение родного человека с войны домой, ожидание перемен в судьбе народа и возвращение в родные места.

Писатель раскрывает образ Мызыл, выделяя в ней суть национальной неповторимости образа Матери. Вовлечение в повествовательную ткань произведения национальных мотивов позволяет увидеть особенности менталитета народов, которые способствуют постижению сложной концепции человека, и в которых воплотилась картина мира, которая вбирает в себя одну их трагических страниц истории страны.

Если сломанная судьба отдельного человека в романе А. Адарова показывает, как прерывается целый род, (а, как известно, уничтожение человека равносильно уничтожению этноса), то в повести Д. Каинчина национальные традиции и память спасают Мать и её детей, таким образом, сохраняется род, этнос.

Исследование таких произведений как рассказы, вошедшие в сборник «Лунная соната» (2004) («Лунная соната», «Любовь коммуниста Гомзина», «Последняя надежда ссыльного Евсея Боровикова») и повести «Пусть глазам моим покажутся горы» («Кӱстӱриме туулар кӱрӱнзин») являются ярким свидетельством того, что «это не исповедь человека Времени, а взгляд изнутри, из потока истории. История предстает как цепь случайностей. События же изображены через судьбу одного человека» [3, с. 13].

Библиография:

1. Кормилов С.И. Современный словарь-справочник по литературе / С.И. Кормилов – М.: АСТ – 1999. – С. 209
2. Каинчин Д.Б. Кӱстӱриме туулар кӱрӱнзин / Д.Б. Каинчин, К.Ч. Телесов // Јастын јангы эзини. – Горно-Алтайск, 1989. – С.532-533 (далее страницы указываются из этого текста)
3. Киндикова Н.М. Алтайская литература в новом прочтении (на алт. яз.). – Горно-Алтайск, 1998. – С.136-139.

ФИЛОСОФСКАЯ ПРОЗА ДИБАША КАИНЧИНА*

Художественные произведения писателей национальных литератур всегда сохраняют свою национальную самобытность, которая основывается в первую очередь на истории, быте, традициях и религии народа. Это своеобразие весьма существенно как для понимания идейной особенности отдельного произведения, так и всего творчества писателя. Следовательно, несмотря на все различия индивидуального характера, между произведениями алтайских писателей существует и нечто общее, которое, естественно, вытекает из единственной для всех литератур специфики его художественности. Также справедливо будет отметить, что в каждой литературе есть и ключевые фигуры, которые оставили значительный след в истории народа и оказывают влияние на ее формирование. К такой фигуре относится прозаик, писатель-философ Дибаш Берукович Каинчин (1938-2012).

Как известно, в творчестве больших писателей время высвечивает то одни грани, то другие, раскрывая бесконечное многообразие и богатство художественного мира различных эпох. В данной статье мы попытались исследовать формирование синтеза логического, философского и художественного в повести «Пепел звезд» (2006) и в рассказе «Изгородь» (1992) Дибаша Каинчина как вершинного достижения развития прозы писателя, и вместе с тем, как отдельного звена в процессе философизации алтайской классической литературы конца XX и начала XXI веков. Отсюда можно предположить, что алтайская философская проза впервые выделяется как самостоятельное понятие, обладающее своей эстетикой, имеющее свой круг имен и произведений. Также рассматривается проблема изображенной речи как формы мышления, формы осознания мира, дается собственное осмысление этого явления. Это стало основной тенденцией произведений Дибаша Каинчина: проза писателя живет ею, воспроизводит ее.

В обращении древнетюркского кагана-повелителя («Пепел звезд») к горе Вечная Грива выражаются взаимоотношения человека и природы, сохранившиеся у коренных жителей Алтая до нашего времени. Оно заключается в их единстве. Человек – дитя природы, ее частичка, «которое родилось из его чрева, оторвалось пуповиной от неё, выросло, питаясь её телом и соками, стало Повелителем, и своими деяниями возвеличило его во всех сторонах Вселенной и возвратилось, чтобы снова стать её горсточкой» (выделено – У.Т.) [1, с. 11].

* См. Особенности философской прозы Дибаша Каинчина конца XX и начала XXI веков // Родник. – 2018. № 25. С.14-15.

Произведение богато мифическими персонажами. Образ беркута Курч Тырмак (Острый Коготь) является одним из главных героев. Он свидетель многих исторических событий в жизни тюрков. Этот образ в произведении существует параллельно автору-повествователю. Все события, происходящие в повести автор показывает глазами старого беркута Острый Коготь и автора-повествователя. Это постоянно сопровождающий тюрков персонаж, который много видел «из жизни единокровного племени».

С образом птицы у алтайских писателей связаны разные понятия. В романе «Синяя птица смерти» А. Адарова «синяя птица» – «чанкыр куш» является метафорой неотвратимого рока. В рассказе «Гнездо синей птицы» Д. Маскиной птица мўркўт – «беркут» – «көгөл-мўркўт» – «небесно-синий беркут» является хранительницей рода, символом свободы и независимости. В поэме «Вечный полет древних лебедей» К. Кошева лебеди – «куулар» с Пазырыкского кургана являются вестниками свободы и символом верности.

Круговой полет птицы беркута в повести Дибаша Каинчина выражает символ непрерывного течения жизни, которая служит связующей нитью между прошлым и будущим, между вечностью и настоящим. Прошлое, настоящее и будущее взаимно проникают друг друга. Прошлое постоянно присутствует и влияет на настоящее и будущее, которые также всегда есть, влияют друг на друга и на прошлое. В повести «Пепел звезд» мы слышим из уст кагана: *«И время не исчезает: прошлое и будущее – все это наше настоящее. Поверить этому очень просто: одна мысль входит в другую, появляется новая; гора разрушается, обваливается на соседнюю, образуется другая; одна жизнь входит в другую, образует новую; одну звезду втягивает в себя другая и сама изменяется; прошедшее втекает в наше настоящее, будущее берет начало отсюда...»*[1, с. 287].

Дибаш Каинчин всегда сохраняет сюжеты народных преданий с его нравственно-философскими направлениями. В передаче писателя они приобретают особое внутренне-человеческое, психологическое значение и усиливает динамику действия. В эпилоге повести в рассуждениях героя – нашего современника, нашедшего каменное изваяние, затрагиваются вопросы, волнующие многих представителей тюркских народов: *«Кто он был? Какого рода-племени? Когда жил? ... И нужен ли он нам, нынешнему поколению?»* [1, с. 284].

«Я помню и знаю то, что было тысячу лет назад – и пишу об этом, я понимаю настоящее – и пишу о нем, я предвижу на тысячу лет вперед – и пишу об этом» или *«Мир можно завоевать сидя на седле, – слышу я от му-*

дрецов. – Но миром невозможно управлять, сидя на седле» («но его нельзя удержать в узде»). Я послушаюсь их, слезу с седла и мне помогут управлять. Моя надежда – мои маленькие тамги-буковки. Голос твой услышат всего тысячи, а то, что написал, дойдет до каждого и сохранится на века» [там же].

Писатель своим произведением восполнил в алтайской литературе пробел, который касается истории народа в тюркский период. «Воссоздание облика, жизни – менталитета – далеких предков – задача, безусловно, сложная», но как справедливо отмечает Р. Палкина [2, с. 35], Дибаш Каинчин сумел убедительно воссоздать многие реалии того времени, многие компоненты тюркского менталитета. Повесть «Пепел звезд» – в тематическом плане и творческом росте большое достижение прозаика.

Активное использование в своих произведениях традиционных обычаев и обрядов, фольклора объясняется приверженностью автора к богатствам духовной культуры народа, преломленных через индивидуальное восприятие. Дибаш Каинчин относится к числу писателей, нашедших «золотую середину» в художественном осмыслении национального бытия. В его произведениях «мировосприятия, мироощущения – есть основа основ национального образного мышления». Автор не рисует быт алтайцев, как таковой, а на первый план выносит главное – «видение народа, его душа – есть главное» [3, с. 19].

Справедливо будет отметить возросшую роль в раскрытии прозаиком характера отдельного человека, когда наметилась тенденция исследования жизни через чувства, мысли и понятия персонажей (Каалга «Изгородь», Таркраш «На перевале», Моронгот «Дочь тайги черной»). Именно такая особенность и легла в основу философской прозы Дибаша Каинчина.

По утверждению основоположника немецкого экзистенциализма Мартина Хайдеггера (1889-1976) смысл человеческому существованию придает его конечность, временность. Время рассматривается как самая существенная характеристика бытия. Дибаш Каинчин и в повести «Пепел звезд», и в рассказе «Изгородь» (1992) сумел мастерски раскрыть связь между бытием, временем и человеком. Подтверждая единство времени и бытия, писатель через образ Каалга в рассказе «Изгородь» сумел показать читателю, что время связано не просто с бытием, а именно с человеческим бытием. Писатель великолепно раскрывает время, переживаемое героем рассказа. По Хайдеггеру это называется «временностью». Эта временность выступает не как способ бытия человека, а как само это бытие. Время имеет свой источник в конечности

Каалга, жизнь которого заключена между рождением и смертью. Не существует мира вне и независимо от человеческого существования. Временность всегда «наша» и «в нас». Сущность времени можно раскрыть лишь в его отношении к человеку». Рассмотрим это через ступени бытия: бодрствование, усталость, сон, смерть в рассказе «Изгородь».

Развивая и углубляя традиционные формы, Дибашем Каинчиным выработаны своя манера письма, свой стиль. В его творчестве образы и описания природы являются важным средством воплощения чувств и переживаний героев. Они демонстрируют преемственность традиции эмоционального единения человека и природой. Во многих случаях пейзаж или состояние погоды по существу включается в эмоциональный мир персонажей. Часто его описание заменяет описание самих чувств. Такова, например, картина зимнего дня в рассказе «Изгородь» («Чеден», 1992). Этот мрачный зимний пейзаж выразительно передает подавленное состояние героя, ощущение беспомощности перед лицом внезапно обрушившихся проблем. «Изгородь» является одним из самых значительных произведений 90-х годов прошлого столетия. В нем изображена судьба одного человека – Кулова Каалга как «частного» на фоне судьбы всего народа. Рассказ является одним из программных произведений автора. Об этом свидетельствует ряд литературоведческих статей Р.А. Палкиной, Н.М. Киндиковой, Т.П. Шастиной, Э.П. Чининой в литературно-критических изданиях, в которых рассмотрена поэтика рассказа и пространственно-временная характеристика произведения. образу главного героя Каалга (Калитка) было отведено значительное место Р.А. Палкиной в литературном портрете писателя (2004).

Сразу же после выхода в свет названного рассказа внимание рецензентов и литературоведов привлекла социальная значимость произведения, затем критика полностью переключилась на обсуждение нравственно-этических проблем, поднятых в рассказе. Но прочтение произведения предполагает анализ всех сторон жанровой характеристики рассказа, иначе невозможно верно и глубоко осмыслить «Изгородь» – «Чеден». Р.А. Палкина определяет данное произведение как «законченное в своих макро- и микроструктурах и макро- и микроэлементах художественное творение, все компоненты которого подчинены решению главной авторской задачи – изображению цельной человеческой судьбы» [2, с. 33.].

Дибашем Каинчиным раскрыты социально-нравственные проблемы через такие ступени бытия как *бодрствование, усталость, сон и смерть*, которые дополняют исследования ученых. Автор не противостоит

поставляет эти ступени друг другу. Линия, которая разделяет одно от другого, размывается и превращается в широкую полосу, на которой располагается бытийное пространство героя произведения. В этот промежуток времени – состояния сна-смерти в рассказе перед нами проходит жизнь главного героя Каалга.

В рассказе *изгородь – «чеден»* (замкнутый круг) и *калитка – «каалга, откул, эжик»* перестают быть первоначальным атрибутом материального мира. Автором, при их посредстве, достигается основная идея произведения.

Писатель через образ калитки как «ворота-двери» передает «образ шествия, прохождения в статистическом понимании «границы», «предела» между двумя мирами света и мрака», «круговое движение из хода, возврата и остановки» [4, с. 183].

Странная смесь сна и смерти овладевают Каалга, его стоянкой и окружающей природой: «Серый день, серые никчемные мысли... Все надоело...», «Серый снег. Кругом серые снега. И в этой стылой серой мути жалко блеют овечки, да гулкает лом по мерзлой земле... От этой унылой картины, тягостно станет на душе... Земля – что железо. И вязкая, и не дает трещины» [5, с. 173].

Состояние уставшего и больного человека раскрывается словами и выражениями: «затылок у него твёрд, как камень, будто свинцом налитой», «будто мышь забралась, грызет и точит без передышки», «в глазах резь, будто там песок-заноза», «молотом стучит в висках», «всё красно: и снег, и лес, и скалы, и даже небо» и т.д. [5, с. 173].

В описании предсмертного состояния героя использованы мотивы скуки – «серый день, серые никчемные мысли», неподвижности и беспомощности – «каждое движение, будто гору переваливает», «не смог шевельнуться, не слушаются руки и ноги», волки как будто наслаждались «его беспомощностью», остановки, истощенности – «беспомощно блеют заиндевелившие, сгорбившиеся валухи-первогодки», тесноты – «глубокое ущелье», «равнинка-поляна с ладонь», «теснящие скалы, сыпучие корумняки, с овчинку небо», «избушечка в одно окошечко, покрытая толью, без сеней, без юрты», «без коновязи», «не кошара, а навес, недопокрытый бурьяном; об неё уперлась жердяная изгородь вкривь и вкось» [5, с. 173]. И все находится в тесном и узком пространстве, и имеет свою «изгородь»:

«Изгородь Катуня – берег. Изгородь долины – горы. Горы огораживают небо. А вот что огораживает небо – а ведь у него должна быть изгородь?»

У человека изгородь – жизнь. Жизнь огораживает время. А что огораживает время? Ведь должно быть что-то?» Одним словом, как рассуждает сам автор: «Любая изгородь строится не зря, она к чему-то пред-

назначена, что-то огораживает, охраняет» [5, с. 173]. «Минимализация пространства... и максимальное его насыщение изгородями создают на фоне серого дня впечатление обреченности; все ополчилось против единственного насельника этого маленького мира» [6, с. 127].

В рассказе мотив утомления раскрывается как знак энергетического кризиса. Можно предположить, что падение энергетического потенциала Земли приводит Каалга в состояние полужизни-полусмерти. Автор связывает это с тем, что народ стал забывать свои обычаи и обряды, перестал верить в Хозяина Алтая: «...А, как известно, не почитаемый – забывается, не желаемый – не нужен. А ведь энергией-питанием хозяина Алтая как раз было то, что он подзаряжался от веры, от милосердия здешнего люда. От их здоровья, радостей, хороших помыслов, от их смеха, песен и твердости духа» [5, с. 186].

Несколькими штрихами маркируется состояние максимально близкого к смерти человека, чудом сохраняющего маленькие искры жизни:

Каалга *«всё собирался встать... Встать... И, оказывается, не заметил, как запеленал его сон. Ведь не из железа человек. Хотя, железный был бы, давно истёрся бы. Сердце, ой, сердце! ... Опять эти ягнята, опять видеть переживать все это... Лучше бы не просыпаться... Это ведь от этого шрамы на сердце, потому он и свалился, лежит без сил и охоты подниматься»* [5, с. 185].

Каалга – это слишком сильно уставший, ослабевший, потерявший остатки сил человек. Бессознательно-равнодушное состояние героя, потерявшего смысл жизни, подчеркивается Дибашем Каинчиным в связи со специфическим состоянием сна-смерти: *«А если ладом подумаешь, что с того живой ты или мёртв, есть ты или нет тебя? Что изменится – переменится от этого?... Почти прожил ты И так и не понял суть этой жизни, не развязал клубок её тайн, не разобрался, что в ней хорошего, а что плохого. Не разложить её на полочки.... Позабудут тебя...»* [5, с. 181].

Автор, рассуждая о времени, подводит читателя к различению психологического, переживаемого человеком времени, и объективного, физического времени. Каалга в предсмертные часы размышляет о вечности бытия, и остро начинает ощущать, что означает жизнь человеческая по сравнению с вечным миром: он противопоставляет себя миру: *«Вот на небо это посмотри. Какое оно огромное, беспредельное. На эти горы посмотри. Какие они громадные, величавые. О жизни этой подумай. Какая она была, какая будет. Что ты по сравнению с ними. Даже черника на ногте и то будет больше значить. И без тебя будут стоять это небо и эти горы. И без тебя взойдёт солнце и луна»*. Так рассуждает ге-

рой, дошедший до самой крайней точки смертельного утомления и не пытающийся даже сопротивляться смерти. Характеризуя его как «маленького человека», Дибаш Каинчин как бы подчеркивает: «Про таких, как Каалга говорят обычно так: «глазам он неприметен, в памяти не задерживается» [там же].

Кто он, Кулов Каалга? *«Увидишь сегодня, завтра позабудешь. Весь какой-то обычный, обтекаемый. ... Роста невысокого, но не низкого. На лицо чернявый, а присмотришься – рыжеватый. Не скажешь что полный, а на тощего тоже не похож. Словом как все. Не богат, но и не беден. <...>. Только разве одно у него отличие от себе подобных, что всегда подпоясан широченным кожаным ремнем, крепко-накрепко... Без ремня – никуда, а возможно, даже ночью его не снимает: «Подпоясан, – говорит, – спина крепка для работы» [5, с. 176].*

Пояс (ремень, кушак) для алтайцев – обязательная деталь одежды, которая выполняет разные функции: от дополнения к одежде как украшение, оберег дома, выражение уважения и гостеприимства (повязывание гостю нового кушака), как необходимый атрибут мужской одежды и т.д.

Мы акцентируем внимание на эту деталь в одежде героя. «Эта деталь костюма позволяет передать комплекс смыслов, связанный, на наш взгляд, с древнейшим архетипом богатыря – Хозяина (подчеркнуто нами) своей земли...» [6, с. 123].

Традиционное понимание человека, полагает Хайдеггер, основывалось на объяснении человека по аналогии с вещами, на забвении им своей временности, историчности, конечности. «Неподлинное» существование приводит к так называемому объективному взгляду на личность, когда она оказывается вполне заменимой любой другой личностью. Причем «другой» – это уже не кто-то вполне определенный, а «любой другой», «другой» вообще. В итоге мы имеем фикцию среднего, простого человека. «Подлинное» же существование выступает как осознание человеком своей историчности, конечности и свободы, и оно достижимо только перед «лицом смерти». Например, Кулов Каалга. Он вырывается за пределы неподлинного существования, переживая «экзистенциальный страх». В основе всякого страха лежит страх смерти, раскрывающий перед человеком последнюю перспективу – смерть. Посмотреть в глаза смерти – это единственное средство вырваться из сферы обыденности и обратиться к самому себе. Автор, через размышления главного героя приводит читателя к мысли, что Каалга – «Хозяин» этой жизни. Но герой осознает это только в предсмертные часы: *«Стало быть, это он, оказывается, был хозяином жизни... От него питались все*

и люди, и животные, одевались, это он был коновязью, это вокруг него вращались. И все это требовало непомерного расхода его сил и энергии, его мыслей, нервов, дорогих дней его жизни» (выделено нами) [5, с. 184]. Литературовед Т. Шастина в метафоре «человек-коновязь» усматривает «не только символику человека-связующего звена в жизни многих поколений, но и идею своеобразного «распорядка времяпровождения» [6, с. 121-131]. Исследователем дается более детальный анализ поэтики рассказа на русском языке.

Утверждая идею человека-хозяина, который «своим сознанием замыкает все сущее (изгородь, калитка)», сознательно введенные дополнения к одежде героя (застегнутый кожаный ремень) олицетворяют «символ кольца – бесконечности, который в контексте рассказа реализуется в идее вечности и преемственности и поэтизации невыносимо тяжелого чабанского труда» [там же]. В рассказе автор сохраняет, свойственные состоянию сна-смерти, непоследовательность и смутность, что мастерски выражает преодоление бега времени, его невластность над духовным феноменом. Невысказанное завещание Каалга своим детям, звучит как обращение самого писателя нынешним и будущим поколениям, призыв сохранить связь времен и поколений, активно используя при этом духовно-нравственный опыт прошлого.

Новое этико-эстетическое мышление автора в том, чтобы постичь переходное время (постперестроечное) во всех реальных связях и проявлениях, в жестоких и даже трагических по отношению к личности человека. Автор пересматривает те годы, которые были адаптированы к иным социально-нравственным нормам действительности.

Сложность композиции рассказа исходит, прежде всего, из тематического плана. Автор одновременно поднимает три важнейшие темы: семейно-бытовую, социальную и морально-философскую. При этом рассказ внутренне целен и содержит идеологический стержень, вокруг которого разворачивается основной материал. Этим основным стержнем является проблема, глубоко волновавшая автора, а именно: как жить в новой обстановке, создавшейся после перестройки 80-х годов прошлого века.

Смелость художественного решения рассказа «Изгородь» («Чеден») заключается в том, что писатель нарушает прежнюю этическую традицию, которая покоилась на нравственно-оптимистической формуле: человек сильнее обстоятельств. Улавливая дух переходного времени, Дибаш Каинчин фиксирует иную, спорящую с ней традицию, отраженную формулой с противоположным знаком: человек слабее обстоятельств.

В рассказе сверхъестественные силы помогают раскрывать внутреннее состояние личности героя. Писатель концентрирует внимание на нравственно-философском насыщении образа. Наибольший интерес представляет процесс духовного возрождения личности. В его пределах более зримо проявляется мифотворчество писателя. Писатель создает новый миф, а не переосмысливает и трансформирует древний, поскольку прозаика притягивают противоречия современной эпохи.

«Выдержит ли изгородь?...» На то только воля божья – хозяина Алтая». Хозяин Алтая бессилён, как и умирающий Каалга и «еле живой столб». Тем «еле живым столбом» оказался сам Каалга. «А Эрлик – Хозяин Подземелья, дух злой, пользуясь безнаказанностью, выскочил из темного царства и стал раскачивать тот самый, с гнильцой, столб, как раз на стыке с навесом...» [5, с. 186].

В рассказе *изгородь* – «чеден» олицетворяет и общественный строй со всеми его достоинствами и недостатками. Человек долгое время находился в изолированном, замкнутом пространстве (советский уклад жизни). Но вот наступил момент, когда «сгнил» один из «столбов», поддерживающих эту «изгородь». Кто-то забыл закрыть «каалга» – «калитку» и ветер перемен ворвался в неё, а может быть наоборот – вырвался из замкнутого пространства?..

Как известно, мера и характер познания жизни автором отражается на герое произведения. Об этом свидетельствует исследуемый рассказ. «Изображаемый писателем человек важен ему не только сам по себе, но и как пример действия, осуществления познанных в той или иной мере, найденных писателем жизненных закономерностей» [7, с. 43].

Ветер судьбы заносит Каалга в никуда, в тупик, в смерть. В произведении, как уже отмечалось, отсутствует оптимистическая перспектива, столь привычная и идеологически обязательной для нашей многонациональной литературы. Но автор, все же, оставляет надежду через сына Каалга. Но это уже новое поколение и читатель может только предугадывать другой поворот в судьбе детей Каалга.

Включение природы в мир человека получает в прозе Дибаша Кайинчина дальнейшее развитие, обретает новые формы и отличается своей масштабностью, разнообразием и многогранностью в пределах одного произведения. В рассказах и повестях писателя через постоянные смены картин и образов природы, их эмоциональной окраски, разворачиваются широкие картины ландшафта в разные времена года. Они по-своему выражают циклический характер движения времени и являются постоянным контекстом и органической частью изображаемых ситуаций. Картины природы обслуживают и событийный ряд, дви-

жение сюжета, составляют важный элемент в композиционной структуре произведений последних лет.

В центре произведений Дибаша Каинчина всегда находится духовный мир человека, а способом его выражения автор избирает часто мифологию, в частности национальные образы-символы. Использование мифопоэтических образов-символов свидетельствует о продолжении национальных традиций современными прозаиками. Обращаясь к духовной сфере человеческого бытия, писатель преподносит его во взаимодействии с историческими условиями. Но миф представлен не в виде отдельной части произведения, а в его нравственно-социальной, философской концепции.

Мастерство Дибаша Каинчина основывается на принципах гуманизма, алтайской национальной философии и глубокого психологического анализа. Он стремится изучить непростые связи между человеком и миром, раскрыть секрет этой взаимосвязи. Общество и личность, природа и человек, развитие истории и люди – все это приобретает у Каинчина философское толкование. Вместе с тем в его произведениях огромное значение имеет проблема «маленького человека», которая решается писателем очень своеобразно: духовное развитие героя, его взгляды и ценности в первую очередь объясняются национальными традициями и бытом.

«Вечность. Время без начала и конца. Человек часть этой вечности и эта вечность в каждом из нас. Наверное, именно в этом суть человеческой жизни». Глубокие национальные корни в характере героев – это то общее, что так отчетливо проявляется в названных произведениях писателя-философа.

Обращение Дибаша Каинчина к социальным и нравственным проблемам обусловлено тем, что изменения в глубинах национального сознания, возросший уровень миропонимания помогают значительно расширить поле деятельности в этико-эстетическом понимании действительности во всей его диалектической многосложности. Прозаик обращается к таким жанрам, как рассказ (новелла), повесть, роман, сказы и сказки. В предисловии к книге «Лунная соната» он, к примеру, дает пояснение к тому, почему он обращается к сказкам, мифам и сказам: «...А что касается сказок и мифов...В них, можно сказать сгустки и «сметана» народной жизни, мировоззрения народа, народной философии» [8, с. 2]. Как видим, в философской прозе Дибаша Каинчина органически сочетаются общечеловеческие и национальные духовные ценности. Вместе с тем здесь национальное мировосприятие становится единственно приемлемым методом раскрытия характера. В алтайской

литературе характер героя определен его религией, сочетанием православия и язычества, в котором преобладающим является язычество.

Библиография:

1. Каинчин Д.Б. Пепел звезд / Д.Б. Каинчин. – Горно-Алтайск: 2006. – 288 с.
2. Палкина Р.А. Каинчин Д.Б. Литературный портрет / Р.А. Палкина // История алтайской литературы. Книга 2. – Горно-Алтайск., – 2004., – С.33-35.
3. Казагачева З.В. Опыт прочтения прозы Д. Каинчина в ракурсе эпических произведений / З.С. Казагачева // Художник слова.Сб.ст. – Горно-Алтайск., – 2002., – С.19.
4. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.,: Лабиринт. – 1997. – С.183.
5. Каинчин Д.Б. Изгородь/Д.Б. Каинчин // Мир Алтая-Алтай Телекей. – Горно-Алтайск., – 2002. – № 1-2. – С.173-186.
6. Шастина Т.П. Поэтика авторского перевода рассказа Дибаш Каинчина «Изгородь» / Т.П. Шастина // Перевод тюркских литератур Сибири.Сб.ст. – Горно-Алтайск., – 2005. С.121-131.
7. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. – М., – 1966., – С.43.
8. Каинчин Д.Б. Лунная соната / Д.Б. Каинчин. – Горно-Алтайск., – 2004.
9. Зильберман Д.Б. Генезис значения в философиях индуизма. – М.: Наука, 1999. – 432 с.
10. Киндикова Н.М. Творчество Д. Каинчина: итоги последнего десятилетия / Н.М. Киндикова // Алтайская литература в контексте тюркоязычных литератур народов Сибири. – Горно-Алтайск., – 2001. – С.175.
11. Киндикова Н.М. Традиционное и современное в художественном мировидении алтайских поэтов / Н.М. Киндикова//Алтайская литература в контексте тюркоязычных литератур Сибири. – Горно-Алтайск., – 2001., – С.140.
12. Книгин А.Н. Философские проблемы сознания. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1999. – 338 с.
13. Молчанов В.И. Различение и опыт: феноменология неагрессивного сознания. – М.: Модест Колеров и Изд-во «Три квадрата», 2004. – 328 с.
14. Палкина Р.А. Проза Дибаша Каинчина / Р.А. Палкина // Художник слова. Сб.ст. – Горно-Алтайск., – 2002., – С.21-43.

ПОЭТИКА ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ*

Как известно, драма есть поэтическое произведение, изображающее процесс действия. По Юлиус Бабу драматический диалог – это «мост между двумя действиями», следствие одного действия-поступка и причина другого действия-поступка. Для возникновения драмы, помимо способности главного действующего лица к единому, т. е. упорно развивающемуся, цельному и страстному действию, необходимы еще обстоятельства, ... такие ситуации и столкновения с другими лицами, которые с одной стороны, ставят герою драмы чрезвычайные препятствия, угрожают ему всевозможными бедствиями, а с другой стороны, сулят ему удовлетворение, внушают надежды... Единое действие развивается в непрерывной драматической борьбе. Каждая сцена в драме есть «поединок»...» [1, с. 214-225].

В связи с празднованием 120-летия известного алтайского писателя и драматурга П.В. Кучияка, имя которого достойно носит Национальный драматический театр Республики Алтай, интерес к истории развития драматургии в регионе значительно возрос. Вслед за именем П. Кучияка можно продолжать перечислять и других писателей, которые тоже оказали существенный вклад в развитие данного вида в алтайской литературе.

Отметим, что отдельного монографического исследования драматических произведений писателя нет. Есть только фрагментарные статьи, публикации отдельных исследователей. Но это не говорит о том, что драматические произведения остались без внимания.

К числу писателей, обращавшихся к драме, относится и Дибаш (Семен) Берукович Каинчин. В данной статье исследуются особенности поэтики его драматических произведений, число которых в литературном наследии писателя невелико. К ним относится одноактная пьеса «Төрөл жер» – «Родная земля» (1984) (действие происходит в городской квартире), драма по одноименной повести «Айгырдын бажы» – «Голова жеребца» (1970), одноактная пьеса «Встреча в тайге» (сборник «Пьесалар», 1979), где автор поднимает историческую тему гражданской войны. По рассказу «Кижиге алган кижиге» – «Жениться бы» (1984) вышла пьеса под названием «Туулар баштай кыйгы» – «Крик с вершины» (1989-1993). Так же в сборник рассказов «Карган тыт» – «Старая лиственница» (1994) включены небольшие по объему «Эне» – «Мать» (действие разворачивается в кабинете председателя сельского совета)

* См. Особенности поэтики драматических произведений Дибаша Каинчина // Актуальные проблемы алтайской драматургии в XXI веке: К 120-летию Павла Кучияка.: Горно-Алтайск, 2017. С.68-73.

и «Бөрүк – кижинин бажы» – «Шапка – голова человека» (в городе, в кабинете участкового милиционера). В них забавные истории, блестящие юмористические зарисовки и точные жизненные наблюдения написаны живым, образным языком.

Кроме вышеназванных произведений по мотивам повести «Көстөриме туулар көрүнзин» – «Пусть глазам моим покажутся горы» народным театром села Кулада Онгудайского района был поставлен спектакль (художественный руководитель группы – К. Шумаров, консультант – Н. Шумаров). К этой же повести обратились школьники Кош-Агачского района и поставили свой спектакль.

В драматических произведениях авторское сознание проявляется сложнее и более опосредовано, чем в эпических и лирических: через расположение и соотношение частей или через речь действующих лиц [2, с. 81]. Расположение и соотношение частей произведения и составляют его структуру (сюжетно-композиционное целое). Драма Д. Каинчина «Айгырдын бажы» – «Голова жеребца» состоит из трех актов и была поставлена на сцене национального театра. Зачин первого действия, происходящего в богато убранном аиле Дьугуша, явно символизирует и достатке хозяина аила. Висящие на стене ружье и сабля подтверждают мысль о том, в художественном произведении все детали должны работать на его главную идею. Через всю пьесу красной линией идет тема коллективизации. Автор не передает конкретно исторические события, но его дыхание ощущается в поступках и мыслях героев, в их личном мире. Театровед С. Тарбанакоева справедливо отмечает, что пьеса, несмотря на заявленный основной конфликт действия, «страдает описательностью» [3, с. 371]. Возможно, автор мог бы пересмотреть и переоценить данное произведение. О том, что такие мысли у писателя, говорит и его дочь Кемене Каинчина. Ведь в прозе последних лет Дибаша Каинчина тема гражданской войны и коллективизации стала звучать более емко и отчетливо. Эту мысль подтверждает высказывание Л. Якимовой: «Сегодня тот же текст рассказов 70-х гг. способен открыть «проницательному читателю» и другие, до времени скрытые смыслы, в частности, натолкнуть на размышление о неблагоприятности той социальной ситуации...» [4, с. 43].

События в пьесе происходят во времена становления на Алтае колхозов. Судьбы людей раскрываются на фоне широких социальных преобразований. Идейный конфликт пьесы отличается масштабностью, что его невозможно и пытаться разрешить не только в рамках одной пьесы, но и в рамках всей человеческой жизни. Как и все произведения, изображающие этот исторический период, борьба, противоборствую-

щие стороны представляют два мировоззрения – старое (образ Дьугуша) и новое (образ Байтюрек).

Художественный мир Дибаша Каинчина населяют герои с причудливыми, странными, иногда узнаваемыми именами. Они носят флер таинственности (сакральности) или гротеска и литературной игры (мистификации). В пьесе оно характеризует социальную принадлежность персонажей, передавая национальный и местный колорит, таким образом, воссоздает исторический фон. Связанность имени, фамилии главных персонажей пьесы с идейно-смысловым, тематическим, символическим планами текста выполняет определенную метафункцию (от номинативной, звуковой, образной до сатирической до концептуальной, мифологической и символической).

Разобраться в многообразии имен и фамилий и выявить их функции в произведениях Дибаша Каинчина непросто. Писатель создает собственные уникальные имена и фамилии. В исследуемой пьесе «Голова жеребца». «Југуш», в переводе на русский язык, обозначает – «заразный», к примеру, «Југуш оору» – инфекционная (заразная) болезнь. Напротив имя главного героя Байтюрек дословно обозначает «богатое сердце», т.е. человек с богатой душой, открытый, добрый. Автор использует особый прием – говорящие имена, чтобы более ярко и точно показать образ героя, подчеркивая самые главные его качества, принципы, устои и ценности. Как известно, имя персонажа это лишь одно из средств, создающих художественный образ. Это наиболее экспрессивное и информативное средство. Выбор конкретного имени для литературного героя – дело автора и субъективный фактор здесь очень велик. Дибаш Каинчин очень тщательно подбирает или конструирует не только личные имена, но и все компоненты ономастического пространства своих произведений. Писателя отличает хорошее знание характеров, занятия душевные и физические данные персонажей – сельских жителей. Как известно, выбор имени может быть с художественным замыслом, жанром. Иногда имя может сказать больше, чем задумал писатель.

Драматургическое пространство в пьесе «Туулар баштай кыйгы», написанной по рассказу «Кижиге алган кижиге» – «Жениться бы» Дибаша Каинчина, на первый взгляд, вполне традиционно: соблюдено даже единство места. Действие происходит, в большей части внутри некоего огороженного пространства или помещения – «чеден» – «изгородь», «Јеплак» – «теплек», чабанская избушка, срубленная на скорую руку, а не дом, поскольку это лишь строение и временами на открытом пространстве. События в пьесе происходят весной. Художественное время проходит в течение весеннего окота (примерно месяц). На чабанской

стоянке горячая пора – идет окот. «В изображении Д. Каинчина дикое упорство в труде, до звериного почти напряжения, отложившееся как черта национального характера и помогшее кочевнику выжить, переплавляется в психологии современного человека в твердую волю, сцементированную высокой идеей труда на общее благо» [4, с. 42-43].

Действующие лица пьесы – Адазы-Отец, Энези-Мать, Сулук – «Удила» (их сын), Тукпаш (работник культуры, помогает чабанам во время окота, хочет написать о нелегком труде чабанов) и Чейнеш – «Марьин корень» (возлюбленная Сулука). Из последней сцены читатель узнает фамилию чабанской семьи – Ёлбёзёвы – «Бессмертные». Это обозначает, что они не исчезнут, не умрут. Целеустремленность и наивность, любовь к животным, за которое ты всегда в ответе, качества, передающиеся из поколения в поколение. Имена других детей чабанов – Малчы – «Табунщик» (в армии), Койчы – «Чабанка» (студентка) тоже символические, которые обозначают, что дело родителей продолжится в их детях.

Внешний драматургический конфликт пьесы, бытовой и социальный, достаточно неглубок и легко преодолевается и снимается. Героев на протяжении всей пьесы сопровождает ощущение замкнутости пространства, где они живут и трудятся. Образ будущего в пьесе неопределен. Чаще всего он существует только в мечтах родителей Сулука и в ожиданиях предполагаемых перемен: *«А бу ла бойынча мен чеденде ле ошкожым. Чеден – ол бу јјүрүм, бу ой. Чеден – бу туулар. Бис ончобыс чеденде. Онон та канай-канай чыгар»* – *«А так кажется, что я нахожусь в изгороди. Изгородь – это (нынешняя) жизнь, это время. Изгородь – горы. Мы все в изгороди. А как из нее выйти», «та не де ёскёлёнёр, башкаланар керек»* – *«что-то должно измениться, преобразиться»* [5, с. 242, 263].

Настоящее же в пьесе представляется клубком временных противоречий, начиная с бытовых неурядиц на чабанской стоянке взаимоотношений молодых людей. В период временных трудностей во время весеннего окота автор раскрывает внутреннее напряжение и мучительные отношения Сулука к Чейнеш: *«...А мендий кижини кыстар канай... Кажы-бирүзінде туйка санаа бар да болзо, оҷүп калбай»* – *«... Зачем девушкам такой человек как я. Даже если и думает какая-нибудь обо мне, то и эти мысли быстро угаснут»* [5, с. 240].

Главная идея пьесы – прославление чабанского труда и желание, чтобы их дело продолжили дети. Мечта родителей женить Сулука на Чейнеш сбывается в финале произведения: Чейнеш сообщает, что в аиле чабанов она разожгла очаг, что символизирует о создании новой семьи.

Через монологи раскрываются идеалы, убеждения персонажей, их духовная жизнь, сложность характера. В исследуемой пьесе автор через монолог Тукпаша размышляет о том, как писать о судьбе чабанов – людей с добрым сердцем и широкой душой, которые живут тем, что кормят живых существ, заботятся о них день и ночь круглый год. Он приходит к мысли, что чабан и овцы «связаны невидимой нитью навечно» [5, с. 254].

Таким образом, в драматических произведениях Дибаша Каинчина прослеживается тема человека труда, подчиненная единой идейно-эстетической цели – изображению жизненно емких и полнокровных характеров и образов своих земляков. Автор к выбору имени персонажей подходит очень тщательно, что перекликается с художественным замыслом, жанром произведений.

Библиография:

1. Волькенштейн В. Словарь литературных терминов: В 2 т. Т 1. Стлб. 214-225.
2. Корман Б.О. Избранные работы по теории и истории литературы. – Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 1992. – 367с.
3. Тарбанакова С.Н. Драматургия // история алтайской литературы. Книга I. Горно-Алтайск. 2004. С. 370-372.
4. Якимова Л.П. Об идейно-художественных итогах одного десятилетия в истории алтайской литературы //Актуальные проблемы современной алтайской литературы. Горно-Алтайск. 1995. С.39-44.
5. Каинчин Д. Туулар баштай кыйгы // Карган тыт. Горно-Алтайск, 1994
6. Каинчин Д. Айгырдын бажы // Карган тыт. Горно-Алтайск, 1994.



РАЗДЕЛ III. МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ПРОЗЕ

Д. КАИНЧИНА

МОДЕЛЬ МИРА В ПОВЕСТИ «ПЕПЕЛ ЗВЕЗД»*

Введение.

В данной статье автор не ставит цели исчерпывающего изучения особенностей мифопоэтики всей прозы Д. Каинчина, а обращается лишь к исследованию мифопоэтической модели мира повести «Ялдыстар когы» (1994) – «Пепел звезд» (2006). Именно через данное произведение читатель соприкасается с далеким прошлым древних тюрков, интерес к которому в алтайской литературе никогда ослабевал. Как известно, «усилившееся в современной прозе внимание к диалектике родового, национального и социального несет в себе новое качество, которое шире и содержательнее популярного в национальной прозе любования стихийно-органической слитностью рода, пафоса вневременной и обязательной поэтизации» [1, с. 117]. При исследовании использованы историко-культурный и сравнительно-сопоставительные методы для выявления мифопоэтических особенностей произведения.

Интерес к историческому прошлому древних тюрков (памятники устной и письменной литературы, относящиеся к древнетюркской эпохе VI, VII-XII веков) занимает значительное место и в алтайском литературоведении, где отмечается «решающее значение для эпических поэтов фольклорного материала» [2, с. 231]. Данный вопрос был в поле зрения таких видных исследователей как Л.Н. Гумилев [3], И.В. Стеблева [4], Н.А. Баскаков [5], С.С. Суразаков [6], которые отметили «сходные черты стиля в орхонских надписях и в эпосе алтайцев» [7, с. 57]. Как видим, ученые допускают взаимовлияние эпоса и событий древнетюркского периода. Как считал С. Суразаков: «В исторической науке постоянно отмечалось, что в орхонских памятниках выражена политика родо-племенной знати и, прежде всего, каганов. А эпос, как известно, отражает собственно народное отношение к историческим событиям. В этом их большая разница» [6, с. 3]. Алтайский героический

* См. Мифопоэтическая модель мира в повести «Ялдыстар когы» – «Пепел звезд» Дибаша Каинчина // Вестник СВФУ. – 2018. – № 3 (65). – С. 131–142.

эпос имеет «самые тесные отношения с литературой» [8, с. 29]. С целью воссоздания образа жизни древних предков Д. Каинчин умело использует нелитературные повествовательные традиции алтайцев (древние мифы, легенды и предания, сказки, пословицы и поговорки, и занимающий доминирующее место – героический эпос).

Механизмы функционирования устной народной традиции в алтайской литературе рассматривались Р. Палкиной: «поэтическое переложение (воспроизведение) обрядов и обычаев; художественное воспроизведение содержания обряда, ритуала, мифа; формулы, идеологемы, формирующие целое произведения; прямые и скрытые мифы в тексте, мифические образы; мотивы и реминисценции; художественный анимизм; метафорический язык; развитый гиперболизм; образные символы; эпитеты-образы, образы-детали, постоянные эпитеты; время как круговорот» [9, с. 173]. Отсюда наблюдается, что именно в фольклоре аккумулирован социальный, познавательный и исторический опыт народов.

Другой исследователь Н. Гребенникова тоже отмечает концентрацию философии этнической жизни в современной алтайской литературе: «В ней органично сплавлен воедино фольклорный, мифологический и этнографический материал, образуя «плотный» этнокультурный субстрат. Его элементы относятся как к природной (ландшафт), так и духовно-культурной (мифы, предания) сфере. Их взаимодействие порождает особый процесс сакрализации места» [10, с. 302].

В повести, кроме богатейшего сплава фольклора и истории тюрков, автор затронул проблему – осознание «роли и места родного этноса в истории человеческой цивилизации» [11, с. 35], ставшее актуальным во второй половине XX века как «общность мировидения и мировосприятия, концепция единства мира и человека, взаимосвязь прошлого, настоящего и будущего» [12, с. 277]. Главный нравственно-философский стержень произведения – «чем древнее, то есть раньше, жил человек, тем мощнее и раскидистее его потомственное древо, и он жив. Древний предок, сегодня он – есть нынешние мы» [13, с. 4].

Каждый писатель является носителем духовности своего народа, «воспринимает окружающее мироздание и выражает свое мировосприятие этнично, национально» [9, с. 173]. Что же касается Д. Каинчина, исследование его личности показало, что в формировании взглядов прозаика большую роль сыграла этнокультурная среда и семейные традиции. Он детских лет впитывал в себя героические сказания и сказки народной сказительницы Казак Кокпоевой (с. Экинур), сыгравшие потом первостепенную роль в процессе обучения формульному языку

эпоса, которые отразились в некоторых его произведениях и особенно ярко в рассказе «Кайчи» – «Сказитель» (1984).

Творчество истинно народного писателя начинается в начале 60-х годов XX века, «в истории алтайской литературы являющихся переломными, ибо именно в этот период активно начинается формирование новых качеств алтайского художественного слова» [11, с. 18]. Художественный мир и глубокая внутренняя связь произведений прозаика с народной культурой, его историей и мировоззрением в целом поставили перед алтайскими литературоведами ряд вопросов для более детального изучения отдельных его произведений (З. Казагачева [Казагачева, 2002], Р. Палкина [Палкина, 2004], Н. Киндикова [Киндикова, 1992], Э. Чинина [Чинина, 2004], Т. Шастина [Шастина, 2006], У. Текенова [Текенова, 2012] и др.) Придерживаясь А.В. Кудиярова, попытаемся в данной работе «переступить границу, отделяющую мир народного эпоса от литературы книжной, и взглянуть на внутреннее пространство» [14, с. 269] повести Д. Каинчина, с целью исследования мифопоэтической модели мироздания.

Мифопоэтическая модель мира в повести «Үлдыстар когы» – «Пепел звезд»

Мифопоэтические аспекты пространства («мифопоэтическая модель мира»), понимаемая как сумма мифов определенной традиции, рассматривают человека и окружающую его среду в их постоянном взаимодействии. Такие связи этноса со средой обитания выражаются и в своеобразии координат в сложной системе национального образа мира (окружающий мир существует в гармонии с человеком; свидетельством этому являются обычаи, традиции, ритуалы, сохранившиеся до сегодняшнего дня). Семантика гор в динамическом инварианте культуры занимает особое место. Традиция сакрализации и восхваления своей земли, защитницы и опоры заложена еще в алтайском эпосе: «В алтайских героических сказаниях, как и в эпических произведениях многих южно-сибирских народов, описание богатыря и его земли включает ряд мифологических мотивов. Прежде всего, это мотив первозаселенца земли: богатырь представлен как первочеловек, а, следовательно, хозяин определенной территории» [15, с. 221].

Но с изменением времени меняется и отношение человека к миру, что-то исчезает, а что-то видоизменяется, обретая новый этно-эстетический смысл. Иными словами, «для мифопоэтической модели мира существенен вариант взаимодействия с природой, в котором природа

представлена не как результат переработки первичных данных органическими рецепторами (органами чувств), а как результат вторичной перекодировки первичных данных с помощью знаковых систем» [16, с. 161-166].

В повести, как и в героическом эпосе, ощущается мифологический пласт «с соответствующими образами и элементами, художественное преломление одной и той же природной, этнокультурной, исторической среды, вековых традиций этнической жизни социума, единопавленность богатырского эпоса, воплощение справедливости и добра, <...> преимственность изобразительно-выразительных средств и эпического слова» [17, с. 19-20].

Оппозиция «Небо» – «Земля»

В мифопоэтической модели мира повести главными космогоническими оппозициями являются Небо и Земля, как система объективных оппозиций и выступающие мифопоэтической антитезой («твердь неба» – «твердь земная», «на Небе Синеве – Бог, на Земной Тверди – Каган» и т.д.). Заметим, что оппозиция Земля-Небо представлена уже в эпиграфе образами-символами («небо» – «беркут», «земля» – «балбал или каменное изваяние», круговое движение птицы символизирующее вечную жизнь, которое достигает высокой точки в эпилоге, как бы завершая кольцевую композицию произведения). Особо нужно отметить иносказания, обусловленные запретами (табу) на прямое именование чего-либо у алтайцев, в данном случае слова «Небо». Это священное слово, обозначающее «Верхний мир». В героических сказаниях небо именуется словосочетанием «ак-көк» – «бело-синий» («Очы-Бала», «Кан-Алтын»), а в повести – «Небесная синь», «Синева» или высокий казан «Небесной Тверди». «Верхний мир в эпосе связан с миром птиц, солнца (Күн), луны (Ай), животных и людей. Оба мира как бы симметричны в своей противоположности» [7, с. 37]. В исследуемой повести верхний мир представлен через образ старого беркута Острый Коготь, срединный мир представляют герои небесного происхождения – Ак-Күн-Белое Солнце (каган), Ай-Каади-Лунная Кайма (супруга кагана) и т.д. Уже в именах главных героев даются оценочные эпитеты, которые высвечивают идеальных образ кагана и его супруги. Имена других героев тоже ассоциируются с именами из героического эпоса: Алып-Нере (Богатырь Герой), Ойгорул (Мудрый парень), Кара-Боко (Черная Сила), шаман Кара-Канат (Черное Крыло), Тебене-Коо (Стройная Большая Игла) и т.д.

Оппозиция Небо-Земля в повести: Небо (купол или перевернутый казан) и Земля (казан – Долина Вечных Каганов). Согласно мифологическим представлениям древних тюрков космос воспринимался в первоначальном состоянии как куполообразное или котлообразное пространство. Мотив перевернутого котла представлен как мифический, сакральный предмет. Казан может быть отражением Неба и небесных светил, например: «Дно ее казана, если чуточку перехвалить, сияло, как само солнце». Или напротив: Небо как «перевернутый казан», «Небо ясное, сверкает, даже гудит, как казан, обмазанный салом, – говорят о таком, – сколь его ни скреби, не соскребешь с него ни пылинки» [там же, с. 182].

Казан является одним из важных предметов кочевников, в том числе и в символическом смысле: символ достатка, гостеприимства, сплоченности и целостности народа. Кроме этого, казан в мифологическом сознании представляет еще и центр мира. Можно рассуждать и о схожести ритуалов, связанных с казаном у древних скифов, народов Сибири, тюрков и монголов.

Упоминается и прямое назначение казана (черный казан, где варится мясо, бронзовый казан кагана, маленький казанок, как трофей), а так же мир фактов и мир знаков с его присутствием: казан старушки Тутаан может выступать предвестником хорошего – «вдруг взял да и гукнул сам ни с того ни с сего – знай, это едет родственник или дорогой гость» или плохого – если «начнет пригорать», пища «то горкла, то кисла». «Казан – самое дорогое в жизни, он многое может предвещать и никогда не ошибается» – рассуждает автор [3, с. 133]. Удачно применяется и сравнение: «лязг, треск, звон, грохот, гул», «скрежет, хруст», «клич боевые, кличи яростные, возгласы», «стоны», «топот копыт», «храп, ржание коней, жуткий свист стрел», «множественно усиленные эхом», «будто казан клокочет в ущелье, бурлит тот казан, перехлестывает через край... Как верно сказано: всем нам кипеть в одном котле» [там же, с. 197].

Мировая ось. Мировая гора и Мировое Древо.

«Почти каждое эпическое произведение алтайцев начинается так: указывается родовая гора, река, описывается жилище. Гора называется крепостью (шибее)» [6, с. 66]. Основные формирующие мифопоэтическую модель мира повести Д. Каинчина – мифологема Мировой горы и Мирового Древа как структуры символизации пространства с центральным «мировым древом» (вертикалью в сакральном центре), коновязи и т.д. Эти образы-символы в повести не случайны. Набор та-

ких достаточно устойчивых оппозиций является средством описания семантики в модели мира и имеющих соответственно положительное и отрицательное значение (оппозиции пространства, временных координат, цветовых характеристик, противопоставлений, на стыке природно-естественного и культурно-социального начала, оппозиции социального характера) [18, с. 38].

Оппозицию **«верх-низ»** выражает «мировая ось», вертикаль, которая связывает абсолютный верх, отмеченный Полярной Звездой – Золотой Кол (возвращение из плена Ойгорула связано с наблюдением за Полярной звездой, как стержнем мироздания). Мифопоэтическое мышление древних тюрков располагает эту точку как условный центр земли. Для них это место стало местом закладки святилища – местом захоронения каганской династии всех поколений. Мифологические функции Горы как варианта «древа мирового» рассмотрены В.Н. Топоровым. Исследователь тоже отмечает положение мировой оси вверх, через вершину горы, указывается положение Полярной звезды, а так же и вход в подземный мир. Он акцентирует внимание к тому, что если «образ мировой Горы обычно не соотносится с реальной горой», то «у алтайских народов мифологизируются разные реальные горы и особенно сам Алтай», «олицетворяющий образ родины алтайцев, ее природы». При этом подчеркивается, что до настоящего времени «реальные географические объекты часто не только почитались, обожествлялись и соотносились с особым божеством или духом-покровителем, но и дублировали мировую Гору в ее функции моделировании вселенной [16, с. 161-166]. Мировая Гора для современных алтайцев играет важную роль, поскольку отождествляется с небом благодаря своей близости к нему.

В отличие от вертикальной оси мира (горы), «река как мистическая дорога предков в традиционном религиозно-мифологическом сознании, пишет известный этнограф Е.А. Окладникова, – ассоциировалась не только с реальной водной артерией, но и с мистической осью модели мира. В отличие от вертикальной оси мира, ассоциативно связываемой с горой, деревом, тотемным столбом, и так называемой любой вертикалью, река представляла собой связующее начало миров по горизонтали» [19, с. 182]. Эта долина – «исконная территория» старого беркута – тотема рода меркит, «под названием Улу-Каан – Долина Великих Каганов, завещанная ему предками». В повести дается необычная мифологическая трактовка вечных вопросов и проблем бытия через образ птицы и человека: как смысл жизни и смерти, любви и ненависти, верности и предательства и т.д. Эти два образа (беркут и каган

Ак-Кун) через все произведение идут рядом: один наблюдает с высоты, другой находится на земле. Вместе с этими героями, читатель невольно становится наблюдателем мифопоэтической модели мира с разных позиций: вид сверху, с Неба – глазами тотемной птицы рода беркутов Курч-Тырмак – Острый Коготь, и с Земли – глазами кагана и его подданных. Долина Вечных Курганов с высоты птичьего полета выглядит «огромной и круглой, как казан, долиной, окруженной непрерывной стеной-изгородью высоких, со сверкающе ледяными гривами гор» и «рассеченной, будто белым поясом, рекой Куркурек» [там же, с. 8]. Объект наблюдения снизу вверх, с земли, представлен с позиции героев повести и самого повествователя. В алкышах-благопожеланиях звучит: «Сияющая под Луною, луноподобная Вечная Грива», «Сверкающая под Солнцем, солнцеподобная Вечная Грива, и Небо-Тенгри – синева надо мною, и бог мой Всесоздатель!» [там же, с. 97].

Следовательно, мифопоэтическая модель мира в повести представлена пространственно-временными параметрами, к которым относятся связь пространства и времени (небо, год, мировая гора, мировое древо и т. п.); наличие сакральных, космологизированных точек (центра мира, времени начала творения мира, отмеченных в пространстве «священных мест» и во времени – «священных дней», «праздников»); средства «космологизации» пространства и времени для борьбы со «снашиваемостью» мира [16, с. 161-166].

Оппозиция «середина-периферия».

Обратимся к героическому эпосу «Маадай-Кара» (как и в других сказаниях), где ярко представлена оппозиция «середина-периферия» в виде «серебряной коновязи», соединяющей верхний (коновязь верхнего божества), средний (Маадай-Кара) и нижний миры (коновязь Айбыстана). Но во времена древних тюрков не было еще упоминания о божестве Ульгене (Юч-Курбустан) и подземном владыке Эрлике (Айбыстане) [6, с.40]. Поэтому в повести «золотая коновязь» принадлежит только кагану Ак-Кун. Оппозиция «середина-периферия» также связана с образцами Мировой Горы (Вечная Грива-Јал-Мӧнгӱ) и Мирового Древа (ак кайын), скалы Острый Камень, а также золотой коновязи кагана и каменных балбалов. Все они отличаются отмеченной выше вертикальной осью и являются наиболее часто встречаемыми мифологемами, связанными в повести с центром мира. В пространстве произведения господствуют множество возвышенностей: мифическая гора Священная Сюмер (поднявшись на вершину которой поклонялись Всевышнему Кайракану), родовая гора сеока-рода мундус Вечная Грива, перевал

Красные Ворота, скала Острый Камень, курганы, Мировое Древо, шатры, айлы/юрты, золотая коновязь кагана, балбалы/каменные изваяния и т.д. Их связи раскрываются диахронно, в процессе развития событий. Подданные кагана и все члены его семьи чаще всех обращаются к четырем возвышенностям и никогда их не забывают: к Мировой Горе – родовой горе Вечная Грива, Мировому Древу-Священной березе, перевалу Красные Ворота и курганам.

Как известно, срединная и внешняя земли бывают связаны преодолением различных трудностей – «порогами». Сам **перевал** – это уже преодоление определенных трудностей и восхождение на вершину. Название перевала Красные Ворота отмечает «пороговое пространство» среди ландшафта гор. «Путь, расчлененный «пороговыми пространствами» простирается в горизонтальном и вертикальном направлении. Горизонтальный путь проходит по земле и связан с нею. Все «пороги» на этом пути являются сакральными и связаны с сакральностью неба. Вертикальный путь – путь бога (шамана)» [18, с. 28]. Предки кагана Ак-Кун давно присмотрели это место и соорудили на скале Острый Камень «завал – спусковой крючок обвала-камнепада», на случай нападения врагов.

Мифологема **«Скала»** представлена в мифологических текстах разных народов мира и считается персонификацией языческого божества в соответствии природе мифа, «где форма тождественна содержанию и поэтому символический образ представляет то, что он моделирует» [19, с. 653]. Возможно, под влиянием различных контактов культур разных народов в мифологию алтайцев проникали различные мифы, которые со временем принимали окраску местного колорита.

Скала в фольклорно-мифологическом сознании алтайцев как место обитания духов-хозяев гор и рек, обладает способностью воспроизводить людей, также может соотноситься и с миром мертвых, так как является границей двух миров. В пространстве Острого Камня есть «слабое место» – это ее ворота-ущелье, которое может стать воротами для врагов. В повести Скала является оберегом для подданных, находится на земле кагана, у перевала Красные Ворота (как бог-громовержец Зевс кидает молнии, камнепадом-обвалом уничтожает врагов, как Скала, несущая смерть). Поэтому, прибывшие первыми к подступу перевала Красные Ворота, враги вокруг этой скалы «выставили стеною щиты».

Курганы. Подземный мир в повести полон таинств, так как связан с душами умерших предков. В повести он представлен через курганы (нижняя часть является обителем мертвых) и фрагментарно, в отдельных эпизодах, через образ шамана Кара-Канат и его «бубен» или в выражении «кипеть нам всем в одном котле») [там же, с. 198, 182].

Курганы – «вечные жилища» каганов после их смерти (в повести все события разворачиваются на территории Пазырыкских курганов, что придает событиям реалистичность). С символом смерти связан мотив ценностей – богатства. В повести их добывали предки древних тюрков, и они находились погребенными вместе с представителями каганского рода в «их владении», покой которых охраняется потомками. Каждый из потомков «будет горд тем, что бывал возле великих гробниц, давал клятву священной горе Вечная Грива, что он обязан охранять вечный покой своих предводителей и жизнь свою, не раздумывая, отдаст за свое клятвенное слово-чэрт» [13, с. 14]. Эти курганы стали разновидностью погребальных памятников. По своей форме они напоминают купол или холм, воздвигнутый из камней, являются мифологическими символами сакрального мира. Это места – стыки мира и немира, жизни, смерти и воскресения. Как отмечает В.Н. Топоров, «сама форма сооружений религиозно-культового назначения (даже если они находятся не на Горе) обычно имитирует форму Горы, соответственно перенимая и особенности ее структуры, и символику ее частей. В этом смысле пирамида, зиккурат, пагода, храм, ступа, чум и арка могут рассматриваться как архитектурный образ Горы, ее аналог» [16, с. 161-166].

В пространстве повести курганы представлены как культовые сооружения, «жилища мертвых», «юрты их душ». По своей форме курган имитирует аил/юрту, шатер (купол) и их основание повторяет форму земли – круг. Мифологическое понимание внутреннего пространства затененного, находящегося в тени, под землей, распространяется на весь окультуриваемый интерьер, в данном случае на курганы. Курганы – тайные убежища, они недоступны никому, но именно «они – основа стабильности, ибо содержат сокровища, накопленные предками» [18, с. 32]. Источником этих сакральных ценностей является внешний мир. Таким образом, в мифопоэтическом пространстве повести оппозиции «низ и верх», «смерть и жизнь», «прошлое и будущее», как и заглубленные в землю курганы, символизируют и медиативную связь внешнего и внутреннего миров.

В повести мир древних тюрков разделен на «свой» и «чужой». Вся жизнь центрального героя кагана Ак-Кун построена по правилу: «не ты – меня, а я – тебя!», иначе «разворотят, разграбят, поганые, твои юрты, наступят на твой порог, рассыпят пепел твоего очага, перешагнут твой огонь, разлягутся на твоём ложе, заполонят детей твоих и жен. Но самый большой позор – разроют, разграбят курганы – вечные жилища твоих предков, растревожат их души, разрушат их покой» (выделено нами – У.Т.) [13, С. 39].

Если курганы имеют образ внутреннего, затененного от внешнего воздействия (как космос и дом), то им противопоставляются жилища живых людей: купол, шатер, аил/юрта моделирующие архетип небесного свода, который как бы закрывает мир от внешних воздействий. К примеру, деревянные жилища древних тюрков в повести имели следующие формы: «конус аила», «треугольник аила» или «аил островерхий»; войлочные – юрта, шатер (купол), где доминирующим узлом во всех строениях становится середина, раскрытая солнечному свету и небу – дымоход над очагом. Хранительницей очага кагана является старшая жена, мать – Ай-Каади.

В повести Долина Вечных Каганов ассоциируется с «городом», как «модель мира-космоса и должен был реализовывать в себе его идеальные черты. В этой модели главное место отводилось Небу. Издревле человек воспринимал Небо как метафору блага и порядка. Порядок устанавливали боги-небожители. Поэтому человек свои жилища, а особенно города, создавал как модели Неба. В этих моделях главное место отводилось ходу солнца по небосводу. Этот ход в городской структуре моделировался ритуальным шествием, входившим в город через ворота» [2, с. 65] (через перевал Красные Ворота). Долину Вечных Каганов можно назвать «городом мертвых», он находится за «неприступною стеною гор, и лазутчику вражескому никак не догадаться, что среди этого нагромождения гор-исполинов может быть такая просторная долина, и там тайна, за раскрытие которой его озолотили бы» [13, с. 12].

«Звезды» и «люди». Еще одна интересная параллель – «звезды» и «люди». Через мысли-думы Ойгорула о «необратимом времени» автором раскрывается проблема философского характера: «у них (звезд), как у людей: у каждой своя судьба, каждая рождается, живет, умирает» [там же, с. 239]. Как сгорает и скатывается с неба звезда, «так же сгорает человек, обжегшись об жизнь». Формируется модель о вечности мира и вечной жизни: «умираю я, но не люди, падает дерево, но не лес, сгорает звезда, но не звездный мир» [там же, с. 240]. Именно над Долиной Великих Каганов «самое высокое дно» неба, «вот это Небо должно стоять над каганом», «там предначертана судьба кагана и пониже, ступенями, согласно преданности и полезности – каждого подданного его каганата» (выделено нами – У.Т.) [там же, с. 11].

Перекресток. Интересен в повести мифопоэтический пространственно-временной континуум, воспроизводящий национальный космос. Он носит универсальный, целостный характер и является частью всего Мироздания. Мифопоэтическая модель мира ориентируется, прежде всего, на предельную космологизированность сущего (все при-

частью к космосу). А, как известно, образ Космоса проявляется в иерархически подчиненных образах Неба, Мировой горы, Мирового древа и т.д. вплоть до простейших схем: перекрестка, шатра (купола), лестницы и т.п.

Для сравнения обратимся к эпосу «Маадай-Кара»: «На берегу реки с семидесятью притоками, // В долине между семью большими горами-крепостями// Девяностогранная каменная юрта, // Под лучами солнца и месяца сияющая, //Золотом украшенная, стоуглая, // Теперь оказывается стоит» [20, с. 255]. В мифопоэтическом пространстве повести «Пепел звезд» именно на территории кагана Ак-Кун (сакральной местности средиземья) проходит Мировая ось, стыкующая три уровня мифологического космоса. **Перекрестье** считается неолитическим символом земли, в том числе подземного мира [21]. Теперь обратим внимание на ставку кагана Ак-Кун в пределах определенного локального континуума. Стойбище кагана Ак-Кун и его «шестидесяти шестикрылый шелковый шатер-дворец» находятся в долине Белтир, что переводится как Перекресток. «Белтир – это место слияния рек, долин; обнялись здесь реки Куркурек и Чакпынду и, будто пять пальцев – пять долин». Вокруг «горы-великаны, подпирающие небесный свод ледяными макушками» [13, с. 36]. Долина Великих Каганов – это мир умерших предков, покой которых охраняется их потомками. «Священная эта земля, заповедная, ибо здесь могилы – вечные ложа великих предков, тут покоится их дух, тут юрты их душ, живет их таинственный мир – именно здесь продолжается истинная нескончаемая жизнь, для которой их родили и забрали к себе Небо и Бог-Кудай» [там же, с. 10].

Мировая гора, Мировое Древо, коновязь у древних тюрков является символами, соединяющими Верхний, Средний и Нижний миры: «Созидатель всего Дьайаачы сотворил вверху голубое Небо и под ним темную Землю, между ними поселил все живое и неживое». В повести «каган – тот самый кол, за который привязан пастись конь-народ» [там же, с. 40,146]. В данном случае «кол» обозначает «коновязь», а каган – «человек-коновязь», вокруг которого должны жить и кормиться и люди, и скот.

«Свой» и «чужой» мир. В повести, как и в героическом эпосе, есть понятие «свой» и «чужой» мир, где границы миров носят подвижный характер, как в горизонтальном направлении, так и в вертикальном. Каган, как и богатыри-каганы в эпосе небесного происхождения, призван следить за целостностью своих границ. Ак-Кун и его войско находятся в постоянном движении, при этом он всегда стремится к расширению своих владений. Он совершает набеги и за счет этого общее

пространство выглядит как открытое, разомкнутое: «вперед, на передние страны, пока не упрутся в стену неба, где оно соприкасается с землей, дотуда, где восходит само солнце, направо, вплоть до полудня, назад, к солнечному закату, налево, вплоть до полуночи...» [13, с. 14].

В вертикальном направлении – Небо, Мировая гора, Мировой Древо и пространство умерших предков (курганы). При этом, изображение отдельных локусов представляют собой модель замкнутого пространства (круг), как мини-модель (Долина Великих Каганов с высоты птичьего полета). Значительная часть оппозиций носит пространственный характер. В повести бинарные оппозиции получают реальный выход в виде конкретных объектов: курганы, аилы/юрты, шатры, фрагментов среды – гора, перевал, вода-огонь и т.д. «Пространство этих объектов наделяется качественной характеристикой – положительной или отрицательной, соотносимой с понятиями своего или чужого, счастья или несчастья, жизни или смерти. Таким образом, пространство антропоморфизмуется не за счет внешнего подобия, а через соотнесение с переживанием человека, с его отношением к миру как к категории жизни и смерти, в древних культурах – жизни и смерти рода как собственной жизни и смерти. Именно в конкретике пространственного локуса человек узнает себя, а через себя – позитивное пространство» [18, с. 13].

Как известно, художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным. Второе и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную направленность (по Ю. Лотману). В повести признаком направленности (образом линейного направления пространства) является дорога («жизненный путь», «дорога» как средство разворачивания событий, характеров во времени). При этом, наблюдается и цепочка точечных локализаций, где разворачиваются действия различных эпизодов. По С.Ю. Неклюдову «места, в которых происходит эпическое действие, обладают не столько локальной, сколько сюжетной (ситуативной) конкретностью. Иными словами, <...> прослеживается твердая приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий» [8, с. 4].

Таким образом, в сюжете повести траектория пространственных перемещений героев являются функциональными полями, «попадание в которые равнозначно включению в конфликтные ситуации, свойственные данному локусу. Долина Великих Каганов – туда запрещено ступать «чужому» – дабы не допустить осквернения памяти предков, является «замкнутым» локусом. Героям этого локуса (представителям каганской династии, их народу и войску) противостоят герои «открытого» пространства – их враги. В повести оппозиция «свой» и «чужой»

представлена таким образом, что все, что находится за пределами окружающих гор – «чужой мир».

Круг как символ неба является одним из древнейших этнических символов. Круговой полет птицы в повести выражает символ непрерывного течения жизни, которая служит связующей нитью между прошлым и будущим, между вечностью и настоящим. Кроме этого, беркут символизирует собой оберег, выражающий предназначение тотемной птицы. Мотивы о небесном происхождении некоторых алтайских родов имеют древние корни и во многом перекликаются между собой. Беркут Острый Коготь среди воинов кагана нашел близкого родственника, знаменосца «по имени Бек-Тайак (Крепкая Трость – перевод наш), из рода-сеок беркут» (меркит). Автор мастерски включает в развитие сюжета предание о роде-сеок беркут, в котором заключена и нравственно-философская установка: «Крепка родственная связь, никак не разорвешь её, она неотделимо перемешана в твоей крови, в душе – последнее и самое большое желание твоих предков; на этой связи и держится жизнь» – утверждает повествователь [13, с. 72]. В повести образ беркута прослеживается параллельно другому – образу Великого кагана Ак-Кун.

Удачно включение в повесть «международного сюжета» мифа о прародительнице тюрков – синей волчице, вскормившей мальчика, от которого родились тюрки, а также род кыпчаков. Он вплетается в сюжет повести устами самого Великого Кагана Ак-Кун: «Вот и пошел от тех сыновей новый обновленный род, вобравший в себя все хорошее и нехорошее, и людское, и волчье. Жизнестойкий получился род, многоплодящийся» [13, с. 45]. По В.Н. Топорову, «исторические» предания вместе с генеалогическими схемами, схемами родства и брачных отношений образуют как бы временной диапазон данного социума, выраженный в терминах поколений, – от предков в прошлом, до потомков в будущем. Поэтому миф, как и мифологизированное «историческое» предание, совмещает в себе два аспекта – диахронический (рассказ о прошлом) и синхронический (средство объяснения настоящего, а иногда и будущего). Эта неразрывная, двуединая связь диахронии и синхронии – неотъемлемая черта мифопоэтической Модели Мира» [16, с. 161-166].

Время в мифопоэтическом пространстве повести.

Осмысление хронологических проблем повести приводит к размышлениям о категории времени в художественном мире произведения, где выделяются «мифологическое время», «циклическое время»,

«историческое время», «линейное время» и т.д. По М.М. Бахтину, концепция времени убедительно показывает, что в литературе – там, где глубже и существеннее воспринимается влияние фольклора, обнаруживаются глубокие следы древнего единства мира в мифопоэтическом сознании и попытки его восстановления на основе единого фольклорного времени [23, с. 28]. В исследуемой повести формируется единый образ времени, имеющий мифологический характер, который не вытесняет само объективное историческое время. Наблюдается неразрывная, двуединая связь диахронии и синхронии, как неотъемлемой черты мифопоэтической модели мира. «Исторические» предания вместе с генеалогическими схемами, схемами родства и брачных отношений образуют как бы временной диапазон данного социума, выраженный в терминах поколений, – от предков в прошлом до потомков в будущем. Поэтому, миф, как и мифологизированное «историческое» предание, совмещает в себе два аспекта – диахронический (рассказ о прошлом) и синхронический (средство объяснения настоящего, а иногда и будущего) [16, с. 161-166].

Цветовая характеристика.

Все пространство повести, как и в героических сказаниях, насыщено световыми и цветовыми эпитетами. Удачно использован прием антитезы при описании мира света и тьмы, как излюбленный прием сказителей «цветовая характеристика» изображаемого» [6, с. 10]. Взглядом птицы передана колористика неба и земли как дуальная оппозиция, наблюдается членение мира по цветовому принципу. Метафорами этого членения являются черный и белый цвета. Но в повести встречается и красный цвет («чернеющие тропинки», «черные загоны», «темная цепь круглых курганов», черные «точки каменных балбалов» и тлеющие «угольками языки сугробов на гребнях», «ослепительно красным полыхала льдистая вершина-игла Јал-Мӧнкј-Вечная Грива» [13, с. 8-9] река Куркурек «слабо краснела от рассвета и была похожа на золотой пояс Долины Великих Каганов») [там же, с. 171]. Как показывает исследование, в повести основные цвета: синий, белый, черный, красный и золотой.

Принцип контрастности (в эпитетах, сравнениях, метафорах) является обязательным стилевым средством любого героического сказания, которым также насыщено все пространство повести. Например, такие бинарные оппозиции, как день и ночь, свет и тьма, ритмично сменяются в вечном круговращении: «толщу темноты чуть разбавило молоком рассвета» или «на восточном склоне неба так чисто, без малейшей

мути, синевшем от лучей закатного солнца, вдруг ни с того ни с сего появилось длинное черное-пречерное, будто грязь, облако» [13, с. 35, 232]. Проявляется он в описании «своего» и «чужого» миров. Например, великая степь-пустыня, где прятался враг Ак-Куна Кара-Боке: «Не поймать его Ак-Кун среди барханов-дюнов, вечно изменяющихся, среди холмов бесчисленных и одинаковых, как верблюжьих горбы» [13, с. 186].

Заключение.

Итак, в данной статье исследована мифопоэтическая модель мира повести «Пепел звезд» Д. Каинчина, представленная через оппозиции «Небо» – «Земля», «звезды» и «люди», «середина-периферия», «свой» и «чужой» мир, образы-символы Мировая Гора, Мировое древо, мировая ось, коновязь, казан, курганы, скала, перевал, перекресток, цветовую характеристику, пространство и время. Использование писателем мифопоэтических образов-символов свидетельствует о продолжении национальных традиций современными прозаиками. Наблюдается пре-валирование в творческом сознании писателя историзма, который как бы пропущен через призму эпических традиций и художественного образа с желанием передать поэтическим словом.

Таким образом, можно заключить, что в основе мифопоэтического миромоделирования повести лежит мифопоэтическая традиция, которое в основе имеет алтайскую мифологию. Реалистичность изображаемых событий в повести достигается соответствием использованных в нем собственных имен закономерностям национальной ономастической системы (топонимы, активные и в настоящее время: Вечная Грива-Дьал-Менку, Пазырыкские курганы, Белтир, Красные ворота, Юч-Сумер).

Библиография:

1. Султанов К.К. Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы. – М.: ИМЛИ РАН, – 2001. С. 117.
2. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра – М.: Лабиринт, 1997. – С. 65, 70, 93, 231.
3. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. – М.: 1967. – 504 с.
4. Стеблева И.В. Поэзия тюрков. VI-VIII вв. – М.: 1965.; Тюркская поэтика: этапы развития: VIII-XX вв. – М.: Восточная литература. – 2012. – 200с.
5. Баскаков Н.А. Алтайский фольклор и литература. – Горно-Алтайск: – 1948.
6. Суразаков С.С. Из глубины веков. – Горно-Алтайск: 1982. – С.10,
7. Чочкина М.П. Художественное освоение мира в алтайской устной поэзии // История алтайской литературы. Книга 1. – Горно-Алтайск: 2004. – С.37, 57.

8. Ямаева Е.Е. Духовная культура алтайцев. Миф. Эпос. Ритуал. (автореферат на соискание ученой степени доктора исторических наук). – Санкт-Петербург: 2002. – С.29.
9. Палкина Р.А. Алтайская литература как художественная система. – Горно-Алтайск: 2015. – С. 173.
10. Гребенникова Н. Алтай вечный и бесконечный //Алтай – духовное измерение. – М.: 2016. – С.302-309.
11. Палкина Р.А. Каинчин Д.Б. Литературный портрет // История алтайской литературы, Книга 2. – Горно-Алтайск: 2004. – С.18-42.
12. Киндикова Н.М. Художественное осмысление древнетюркских событий // Алтай – духовное измерение. – М.: 2016. – С.180-185.
13. Каинчин Д.Б. Пепел звезд / Д.Б. Каинчин. – Горно-Алтайск: 2006. – 288 с.
14. Кудияров А.В. Художественно-стилевые традиции эпоса монголоязычных и тюркоязычных народов Сибири. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С.269.
15. Казагачева З. С. Алтайские героические сказания «Очи-Бала», «Кан-Алтын». (Аспекты текстологии и перевода). – Горно-Алтайск: 2002. – С. 221, 230 – 231.
16. Топоров В.Н. Модель мира (мифопоэтическая) //Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. – М.: 1980.– С. 161-166.
17. Каташев С.М. Алтайский героический эпос // Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Алтайские героические сказания. Том 15. – Новосибирск: Наука, 1997. – С.19-20.
18. Шубович С.М. Мифопоэтический феномен архитектурной среды. – Харьков: 2012. –179 с.
19. Мелетинский Е.М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь. – М.: 1991. – С.653.
20. Маадай-Кара. Алтайский героический эпос. – М.: Наука, 1973. – С.255.
21. Гребенникова Н. Алтай – исток культуры и бесконечный // Алтай – духовное измерение. – М.: 2016. – С.180-185.
22. Голан А. Миф и символ. – М.: Русслит, 1993. – 375 с.
23. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи – М.: Худ. Лит., 1986. – 542 с.
24. Казагачева З.В. Опыт прочтения прозы Д. Каинчина в ракурсе эпических произведений. // Художник слова. Сборник статей. – Горно-Алтайск: 2002. – С.19.
25. Киндикова Н.М. Алтайская литература в контексте тюркоязычных литератур народов Сибири. – Горно-Алтайск: 2001. – С. 204.
26. Киндикова Н.М. Традиционное и современное в художественном мировидении алтайских поэтов // Алтайская литература в контексте тюркоязычных литератур Сибири. – Горно-Алтайск: 2001. – С.140.
27. Киндикова Н.М., Каташев С.М. Ыбаш Каинчиннин телекейи // Алтай литература керегинде санаалар. – Горно-Алтайск: 1992. – С.125-129 (на алт. яз.).
28. Текенова У.Н. Художественный мир Дибаша Каинчина. – Горно-Алтайск: 2012. – 179 с.

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В РАССКАЗЕ «НА ПЕРЕВАЛЕ»*

Каждая литература, в том числе и алтайская, имеет собственную систему образов-символов, которые отражают национальное своеобразие, специфику культуры, являются «родными», знаковыми для ее представителей. Для алтайцев это родовая гора, перевал, дерево, коновязь, очаг, огонь, аил, волк и другие тотемные животные и птицы и т.д.

Использование мифологических образов-символов в произведениях алтайских писателей в последнее десятилетие стало объектом пристального внимания многих исследователей. К таковым относятся, например, З.С. Казагачева, Р.А. Палкина, Н.М. Киндикова и др. В работах этих ученых особое внимание уделяется тематике и проблематике произведений Дибаша Каинчина.

В постперестроечное время автор по-новому осмысляет традиционные представления о взаимоотношениях человека и природы, власти и народа, личности и эпохи. Особый интерес вызывают такие произведения писателя, как рассказы «Изгородь» («Чеден», 1994), «Дочь тайги черневой» («Аба жыштыг балазы»), повести «Пусть глазам моим покажутся горы» («Көстөриме туулар көрүнзин», 1989), «Пепел звезд» («Жылдыстар когы», 1994) и другие. Проза писателя основана на богатом фольклорно-мифологическом материале. В центре нашего исследования рассказ «На перевале», перевод которого осуществлен автором и опубликован в литературно-художественном ежеквартальном журнале «Алтай телекей-Мир Алтая» (2002, № 1-2, с. 187-194).

На наш взгляд, стремление к изображению национального национального характера через мифологические образы-символы позволяет писателю затрагивать вопросы возрождения обычаев и обрядов этноса. Эпиграфом рассказа «На перевале» является народное предание о совершении охотником обряда угощения и поклонения Хозяину Алтая.

Повествование начинается с того, как главный герой по имени Таркраш возвращается домой на новом, только что приобретенном тракторе. На обратном пути он не случайно останавливается на перевале. Название рассказа Д. Каинчина указывает на место события. По мнению З. Казагачевой, «вершинный перевал» символизирует «вершинную суть человеческого бытия» [1, с. 13].

В народном предании (в эпиграфе) не случайно присутствуют три Лиственницы: Старая Лиственница, Молодая Лиственница и Комолая

* См. Мифопоэтические образы в рассказе Дибаша Каинчина «На перевале» // Человек и филология. – Барнаул, 2008 – С.110-116.

Лиственница. Число «три» символизирует динамическое течение времени: «начало – середина – конец», «рождение – жизнь – смерть», «прошлое – настоящее – будущее».

На перевалах алтайцы всегда совершали обряды «угощения Родине-Алтаю, Небу-Тенгери, Хозяевам гор, рек, духам предков» [2, с. 188]. Таркраш тоже никогда не забывал поклоняться Алтаю. И вот он на вершине перевала.

Таркраш оказался без ритуальных атрибутов, тем не менее, он обращается к священному дереву, как к живому существу – с поклоном: *«Якшы ба, Бай Тыт...»* – *«Здравствуй, Священная Лиственница»* – и совершает обряд поклонения.

Обычно алтайцы привязывают белую ленточку к ветке березы или кедра. В данном случае в рассказе символом единения прошлого, настоящего и будущего выступает старая лиственница, являясь местом поклонения алтайцев. Священная Лиственница – хранительница прошлого, традиций, через них проходили все этапы человеческой жизни.

Дерево отождествляется по образу и подобию человека, который выдержал все удары судьбы, но ещё крепок и мужественно выдержит и другие трудности. Корни Священной Лиственницы символизируют родословную алтайского народа.

Структурообразующий образ Священной Лиственницы в рассказе Дибаша Каинчина пронизывает весь рассказ. Он выражает национальные традиции алтайцев и мировоззренческую позицию самого автора. После *«общения»* с ней Таркрашу всегда *«становилось легче, увереннее, открывался впереди просвет, отдушина»* [3, с. 192].

Он с волнением и трепетом обращается к Алтаю с просьбой о благопожелании. Мастерски используя прием ретроспекции, автор уводит читателя в детство и юность Таркраша. Радуюсь новому трактору, герой одновременно вспоминает радости и невзгоды своей жизни. Раздумья Таркраша о Священной Лиственнице приводят его к мысли о своей родословной. Впервые Таркраш осознал важность поклонения духам природы, значение перевала в жизни человека, поклонения Духам Алтая от матери: *«О, господи, благословения тебе, Священная Лиственница... Думала, не доберусь... Счастья пожелай моему сыночку, жизнь ему пожелай долгую. <...> Это он должен продолжить род – больше никому. Возьми его под свой кров, сохрани»* [3, с. 192].

Но семья и работа так *«закрутили»* героя исследуемого рассказа, что он стал забывать наказания матери, и вот только во сне Таркраш отвечает за все свои грехи перед Священной Лиственницей.

В жизни Таркраш «силен» только в том случае, если он на тракторе. Но *«никто не знает, кем бы он был без трактора. Ведь его из-за маленького роста и не взяли в армию. Вот, обычно, ходит позади отары валух-замухрышка, сколь ни корми его, не ухаживай, не справится, не спрямится. При виде Таркраша и вспомнится тот паршивый валух. А вот сядет Таркраш за трактор – он богатырь. И Алып-Манаш, и Алтай-Буучай – оба вместе!»* [3, с. 189]. Таркраш-тракторист сравнивается с героями сказаний «Алып-Манаш» и «Алтай-Буучай».

Размышляя о том, сколько работы он ещё сделает на новом тракторе и «все из-за денег», Таркраш подумал: *«Да если надо будет и даже эту... Лиственницу Священную ...запросто сможет...не устоит она...»*. Эта мысль вдруг испугала Таркраша. Он стал оправдываться: *«О, господи, Алтай-батьюшка, это не я так подумал, так другой подумал...»* [3, с. 191]. С этого момента резко меняется отношение к нему старого дерева.

Для раскрытия основной идеи произведения автор использует диалог между очеловеченной Старой Лиственницей и Таркрашем. Элементы мифологической фантастики сознательно вводятся в сюжетную ткань рассказа, и происходит слияние двух планов: реального и ирреального.

Во сне герой как бы предстает перед судом Природы. Он несёт ответственность за погубленные деревья и брошенные поля.

«– Ты почему и зачем уничтожил столько сестер и братьев моих, не пожалел детей и внуков моих? На своем старом «ЧТЗ» свел на нет целую тайгу в урочище Ак-Айры. Отвечай! – строго потребовала Священная Лиственница.

– Это не я... Это начальство... Они решали...

– А почему ты послушался их?! – вся задрожала Священная Лиственница, заскрипела... <...> А не боишься, что без нас твоя земля превратится в пустыню? Что останешься без родины, как изгой, без средств существования? Исчезнет весь твой род человеческий? ... <...>

– А ты разве хозяин на своей родине? – встрепнулась Священная Лиственница. – Тебя обирают, а ты... им помогаешь» [3, с. 193].

Автор устами дерева осуждает человеческую алчность, ненасытность и пренебрежительное отношение к родной земле. Нужно думать не только о себе, но и о том, что мы оставляем своим детям, внукам.

Наблюдается и двойственность образа героя. Он не бездушный атеист, однако «покушается» не только на старое дерево, но и на устои человеческой жизни, на её корни, истоки, веру. Таркраш со временем забывает наказания и наставления матери, предков: *«Не ковыряй землю –*

она живая», «Не руби дерево – оно живое, ему больно». Он такой же раб своей работы, как и Каалга («Изгородь», 1992). Но Каалга любил и оберегал животных, бережно относился к природе, понимая, что зависим от неё. Таркраш безжалостно губил лес, мотивируя тем, что *«работа у меня такая. <...> Это всё начальство. Какие у меня права. Маленький я человек. Мне лишь бы живот мой был полон. А там... Другое не моё дело»*. [3, с. 193].

Обратим внимание на внешность героя. Первой же фразой – *«подставил «куриную» грудь под лучи полуденного солнца»* и *«восседал, как бог, в кабине, который на «небесах»* и т.д. автор подчеркнул фигуру не *«крепкого мужика»*, а маленького, хилого человечка. Как говорит сам Таркраш, обращаясь к трактору: *«С тобой я – человек, с тобой я – мужчина, без тебя...»* [3, с. 189].

Образу-символу Священной Лиственницы противопоставлен образ железного трактора. Во сне приобретает облик огромного железного мифологического чудовища с *«клыками-разрыхлителями»*, напоминающий злого огнедышащего дракона. Он *«плюется через выхлопную каральками гари»*. И *«помог»* этому демоническому существу выйти из преисподней Таркраш.

Таркраш весь оказывается во власти этого чудовища: слышен только *«угрожающий рокот»*, *«лязг гусениц»*. Он, *«мощно покачиваясь на зеленых от трав гусеницах, судорожно подергиваясь, двинулся к Священной Лиственнице»* [там же, с. 193].

В реальной жизни этот трактор *«шустрее разве что черепахи»*. Таркраш из-за малой скорости нередко ругал его *«утюгом чугунным»*.

Совершенно иным теперь Таркраш выглядит перед грозным чудовищем-трактором. Он от неожиданности *«закричал, задергался»*. Затем полностью оказывается во власти чудовища: *«ни закричать, ни шевельнуться, парализован он весь»*. Ощущается очень сильное эмоциональное и душевное напряжение героя. Таркраш оказался бессильным перед озверевшим трактором. Он даже не хозяин своему трактору.

Священная Лиственница предстает живым существом со своей историей, жизнью и смертью. Писатель оживляет старое дерево и передает ощущение невыразимой боли, жалости к нему при помощи образов и выражений, напоминающих гибель живого существа: *«застонала»*, *«замахала ветвями»*, *«помоги, помоги!»*.

Кульминацией рассказа служит эпизод из сна рассказа, когда Трактор *«стал вгрызаться под толстый основной корень Священной Лиственницы. Вот – торс! – с треском рвется коренной жизненный корень. До*

самой верхушки затрещала Священная Лиственница, застонала: «Ой, больно, больно!» [там же, с. 194].

События в финале происходят мгновенной быстротой. Таркраш в последний момент из последних сил *«рванулся, чтобы встать»*, *«пересилил, перешагнул»*, *«взлетел в кабину»*, *«приподнял рычаг, чтобы выключить двигатель»*.

Не случайно на перевале ему снилось поваленное дерево. По приметам алтайцев оно означает смерть человека. Развязка рассказа наступает внезапно: Таркраша будит сын и сообщает ему о том, что умирает бабушка, его мать. Сон Таркраша оказался вещим.

В кульминационной сцене во сне Таркраша в гибели Священной Лиственницы участвуют две силы – разрушительная и созидательная. В рассказе присутствуют мифологические мотивы: народное предание о гибели Комолой Лиственницы предшествует гибели Священной Лиственницы в ирреальном мире. Сиюминутное, злободневное сопрягаются через миф с вечным.

Во сне героя губителем святыни народа Священной Лиственницы является не только трактор. Таркраш совершил «попытку убийства» в мыслях. Он смог бы погубить Священную Лиственницу ради денег. Случайно мелькнувшая в голове мысль послужила отправной точкой для действий Трактора. Таркраш – соучастник. Но, в отличие от Шурыгина, героя рассказа «Крепкий мужик» В. Шукшина, Таркраш *«пересилил, перешагнул порог от черного к светлому»*, но было поздно: *«Стало ясно, что Таркраш бессилён! Не он хозяин!»*.

Рассказ заканчивается внезапно, оставляя в ирреальном мире героя наедине с его совестью: *«Это Таркраш свалил Священную Лиственницу!» – скажут люди. Проклят род, который его породил, проклят навеки его детей! Проходу не дадут! Жизни не дадут! Как тогда жить? Лучше не жить!»* [там же, с. 194].

«Убийство» в рассказе сочетается с неизбежностью одиночества, отпадения человека от семьи, рода, мира. Священная Лиственница выдерживала все: и войны, и революции; не выдержала лишь человеческой неблагодарности и бездуховности.

Актуальность мифологических образов-символов, народных преданий, к которым обращается писатель, вытекает из заложенного в них морально-нравственного потенциала, интерес к которому в наши дни очевиден. Д. Каинчин ставит сложные философские вопросы, смотрит на мир с огромной ответственностью и испытывает боль от потери нравственных ориентиров. С помощью этих образов прослеживается

эволюция фольклорного, религиозного и философского мышления писателя.

Дибаш Каинчин проводит параллель между символическим образом Священного Дерева и Алтаем. Судьба человека и всего народа отождествлена с Древом жизни. Оно тоже подвержено изменениям. Главный герой Таркраш выглядит ничтожным по сравнению с могучей мудрой лиственницей. «Человек должен расплатиться когда-нибудь за свои грехи на этой земле – вот основная идея произведения» [2, с. 177].

Мир человеческой жизни соотносится с миром природы, так как природа – первоисточник, из которого вышел человек, в котором он черпает свои силы. Уничтожая природу, человек уничтожает себя. Автор заставляет задуматься об отношении человека к природе, к обычаям и традициям своего народа, к себе.

Идею рассказа «На перевале» можно выразить как утверждение возможности преобразования и прозрения человека вследствие духовных испытаний. Символичной оказалась и дорога Таркраша домой – *«едешь больше задним ходом», «и все у тебя повернуто назад: и мысли, и поступки, весь мир на все 180 градусов»*. Сон Такраша заставил оглянуться его назад, на свою жизнь с высоты *«жизненного перевала»* и сделать для себя определенные выводы.

Своеобразное мышление автора, реализованное в образах-символах Священной Лиственницы и перевала ясно служит художественному замыслу. Образ-символ Священной Лиственницы является стрелецким средством выражения национальной сущности произведения. Возобновление в настоящее время обрядов поклонения родовым духам гор означает осознание новым поколением значимости духовного возрождения.

Библиография:

1. Казагачева З.В. Опыт прочтения прозы Д. Каинчина в ракурсе эпических произведений // Художник слова. – Горно-Алтайск., 2002.

2. Киндикова Н.М. Творчество Дибаша Каинчина: итоги последнего десятилетия // Алтайская литература в контексте тюркоязычных литератур Сибири. – Горно-Алтайск, 2001.

3. Каинчин Д.Б. На перевале // «Алтай телекей-Мир Алтая». – Горно-Алтайск, 2002.

4. Киндикова Н.М. В поисках хозяина земли // Республика Алтай. Алтай – Золотые горы (Модели и механизмы устойчивого развития. Материалы II международного симпозиума). – Горно-Алтайск, 2001. – С. 51-54.

5. Палкина Р.А. Проза Дибаша Каинчина // Художник слова. – Горно-Алтайск., 2002.

6. Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. – М., 1980.
7. Топоров В.Н.. Растения. // Мифы народов мира. – М., Т. II. 1982.
8. Шастина Т.П. Поэтика авторского перевода рассказа Дибаш Каинчина «Изгородь» / Т.П. Шастина // Перевод тюркских литератур Сибири. – Горно-Алтайск, 2005.
9. Шмаков В. Предисловие / В. Шмаков // Полная энциклопедия символов / Сост. В.М. Рошаль. – М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Сова, 2003. – С. 9.



ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ В ПРОЗЕ Д. КАИНЧИНА (НА ПРИМЕРЕ ОДНОГО РАССКАЗА)*

Особенностям воплощения фольклора и этнографии в произведениях региональных писателей посвящены некоторые статьи З.С. Казагачевой, Р.А. Палкиной, Н.М. Киндиковой, У.Н. Текеновой и др. алтайских литературоведов. При изучении художественной интерпретации мифологических образов, сюжетов и мотивов исследователями привлекались фольклорно-этнографические материалы, отражающие локальные особенности традиционной культуры народов Горного Алтая.

Анализ и прочтение каинчинской прозы убеждает в многообразии способов и методов, используемых писателем при разработке фольклорных материалов. К таковым относится «использование фольклора в сугубо повествовательных целях, в связи с развитием сюжета, характеристикой образов, передачей художественных особенностей языка, стиля, речи персонажей» [2, с. 11].

Как известно, фольклоризм проявляется в использовании изобразительного материала несказочной прозы (мифов, легенд, преданий и т.д.). Так, например, в прозе Дибаша Каинчина часто встречаются рассказы, восходящие к народным легендам, мифам и сказкам. Вот как объясняет это сам автор: «А что касается сказов и мифов... В них, можно сказать сгустки и «сметана» народной жизни, мировоззрения народа, народной философии. С детства я слышал много сказок, был очарован поэзией, красотой речи народных сказителей, был уверен в подлинности героев-богатырей, старался быть похожим на них. Но, таково устройство детской памяти, и к моему стыду и, к сожалению, позабыл я их. Вот сейчас некоторые «квинтэссенции» вспомнились, а некоторые сочинил-придумал сам» [2, с. 2].

Произведение «**Как Болот в космос летал**» («Очы сөөктү Болот өгөөнниг Айлаткышка јетире учуп јүргени», 1986, 2004) привлекает своим фольклорно-этнографическим контекстом и интересной сюжетно-композиционной структурой. Сказ начинается тем, как достигший своего сорокалетия Болот из рода очы в погоне за раненым козлом поднимается «на вершину горы Сүмер-Туу, в место заповедное, страшным заклятьем закрытое для любого смертного».

Эпизоды путешествия героя – сюжета, достаточно близкого к фольклору – решаются автором в фольклорной стилистике. Сцены, где дей-

* См. Фольклорно-этнографический контекст в прозе Дибаша Каинчина (на примере одного рассказа) // Тюрко-монгольский мир: проблемы взаимодействия и развития традиционной культуры. – Горно-Алтайск, 2018.

ствии происходит в реальном, человеческом мире и на другой планете представлены в традициях социального и реалистического. При этом автор удачно применяет «принцип зеркала». Болот, поднявшись на вершину горы, оглядывается назад и задумывается о будущем. Здесь начинаются переплетения реального мира с миром сказочным. На первый взгляд, Болот вполне реалистический образ, человек, выросший в обычной семье. Но имена членов его семьи носят сказочные мотивы: жена – Ай-Билдирлү (Лунолика), дочь – Күмүжек-Ару (Чистая Жемчужина), сын – Солон-Мерген (Меткий Стрелок), что придает сказочность. Также аил на берегу Ак Сүт-Көл (Белого Молочного озера) – все как в сказке. Вместе с тем, уже в начале произведения начинают переплетаться сказочные и реальные мотивы. Болот обнаруживает *«на самой макушке горы, вокруг ямы величиной с основание юрты – зеленое лето»*. Герой вспоминает о существовании Двери Земли и о том, что *«только через них можно попасть в нижний мир, во владение злого Эрлик-Бия...»* [2, с. 89].

Реалистическая картина – Дерево-Шаман: *«Густые мхи на ветвях, толстые наросты на стволе, а на нижнем суку – череп лошади и четыре мосла с копытами – старые, белые...»*[2, с. 90]. Болот случайно падает в огромную яму и оказывается на спине мифической птицы Улу. Автор образ птицы описывает устами старого сказителя: *«Есть великая птица Улу. Облетает она луну и солнце, облетает все звезды вселенной. Расставляет их по местам, смотрит за порядком в мире. А зимует великая птица в горах голубого Алтая. Поскольку Земля – средоточье вселенной, и с первым раскатом грома Улу улетает снова в Айлаткыш – просторы Вселенной...»* [2, с. 90].

Д. Каинчин привнес в этот образ новое содержание. Он уделяет значительное внимание раскрытию внутреннего мира главного героя, его психологии, тех нравственных побуждений и жизненных принципов, которыми он руководствуется. Характерен внутренний монолог Болота, который, оказавшись в гнезде с мифической птицей Улу, рассуждает сам с собой о своей прошлой жизни, и, кажется, он не очень-то расстраивается, что не может самостоятельно вылезти из гнезда и даже не пытается этого делать. Ему надоели капризы и *«нытье, ворчание, ругань жены»* [2, с. 91].

Мифическая птица переносит Болота в верхний мир. Таким образом, герой оказывается на другой планете (в космосе), в верхнем мире. Сочетая реалистические картины и жизненные черты с мифическими, автор изображает «верхний мир» (другую планету) как зеркальное отражение земли (принцип зеркала), где обычаи и обряды несколько

противопоставлены земным. Писатель вводит элементы фантастики, но вместе с тем здесь преобладает реалистическая основа. На этой планете все как на земле: «юрты», «коновязи», «табун лошадей, стадо коров, ...десяток верблюдов, ... овцы, ... сторожевой баран, ...монгольские волкодавы». Юрта также делится на мужскую и женскую половины, но в мужской половине находятся женщины, что говорит о том, что Женщина – глава семьи. Мужчины – в женской половине юрты и выполняют женскую работу. Отличие от земных людей – «кушаки у всех затянуты под мышками». Болот вспоминает слова старого сказителя о том, что «что так носят кушаки только в верхнем мире». Автор, таким образом, через эту деталь вводит читателя в верхний мир и показывает существование трех миров: верхнего, среднего и нижнего. Наблюдается, как Болот пытается понять и осмыслить происходящее. Он – реальный человек из среднего мира. Писатель переводит фантастичность событий в реальную характеристику героя.

Колорит определенной национальной среды воспроизводится в рассказе и средствами этнографической информации, которые не нарушают сюжетной целостности произведения. Писатель изображает языческий ритуал камлания шамана в верхнем мире. Все приведенные примеры объясняют и религиозные представления алтайцев в прошлом: поклонение богам и духам Алтая.

Обряд шаманизма изображен по мере его повествовательной необходимости – в этнографическом контексте. Интерес вызывает описание девушки-шаманки. Красавица в какой-то момент камлания выглядит как вся сморщившаяся старуха, а на лбу у неё появляется третий глаз.

Так же любопытно описание головы и конечностей жертвенного коня, которые в верхнем мире превращаются обратно в живого коня. Автор использует прием кольцевой композиции: останки жертвенного коня служат средством возвращения героя домой, на Алтай (здесь уместно вспомнить предание о коне-аргамеке, на котором герои возвращаются домой). Мотив останков жертвенного коня, превратившегося обратно в живого, несомненно, выдумка и фантазия самого автора. Как известно, конь – в алтайской литературе национально-сущностный образ-символ, его коновязь (в верхнем и среднем мире) являются неизменным атрибутом алтайской модели мира и мировоззренческо-духовного маркера алтайцев. На этом мифическом коне Болот возвращается на вершину заповедной горы, откуда и началось его фантастическое путешествие.

Из рассмотренного сказа можно сделать вывод о том, что, используя то или иное фольклорное произведение, писатель всегда несколько

видоизменяет его. Также следует подчеркнуть, что самобытность данного произведения в определённой степени достигается и привлечением автором этнографических элементов.

Влияние фольклора ощущается и в художественной структуре исследуемого произведения. Народные традиции в рассказе являются сюжетно-формирующими элементами произведения: обрядами шаманизма и т.д. Вместе с тем, для его композиции характерна ориентация на один фольклорный жанр – сказ. Словами У. Далгат, «Фольклорно-этнографический контекст многих современных произведений обеспечивается включением в литературный текст различных народно-поэтических (образных, языковых, стилистических и др.) элементов и этнографических реалий. В сложной повествовательной системе они могут рассматриваться как своеобразные этно-эстетические микроединицы, в которых представлена поэтическая, эмоциональная, философская, социально-психологическая информация о духовной и материальной культуре народа» [3, с. 114].

По мнению исследователя, именно поэтому этно-эстетические элементы активно участвуют в самой художественной структуре произведения, в показе формирования национальной картины мира и национальных характеров, их нравственной психологии, в передаче местного колорита. Акцентируется внимание на способе использования тем или иным автором, этих элементов в создании в своем произведении фольклорно-этнографического контекста.

Библиография:

1. Далгат У.Б. Этнопоэтика в русской прозе 20-90-х гг. XX века (Экскурсы) / У.Б. Далгат. М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 210 с.
2. Каинчин Д.Б. Как Болот в космос летал / Д.Б. Каинчин // «Лунная соната». – Горно-Алтайск., – 2004. – С.89.
3. Далгат У.Б. Литература и фольклор / У.Б. Далгат. – М., 1981. – С.114.
4. Казагачева З.В. Опыт прочтения прозы Д. Каинчина в ракурсе эпических произведений. // Художник слова. Сборник статей. – Горно-Алтайск: 2002. – С.19.
5. Киндикова Н.М. Традиционное и современное в художественном мировидении алтайских поэтов // Н.М. Киндикова. // Алтайская литература в контексте тюркоязычных литератур Сибири. – Горно-Алтайск: 2001. – С.140.
6. Палкина Р.А. Алтайская литература как художественная система // Р.А. Палкина. – Горно-Алтайск: 2015. – С. 173.
7. Текенова У.Н. Художественный мир Дибаша Каинчина. // У.Н. Текенова. – Горно-Алтайск: 2012. – 179 с.

ЫБАШ ТААЙДЫҢ ЧӨРЧӨКТӨРИНИҢ КЕЕРКЕДИМ АҢЫЛУЗЫ*

Калганчы өйлөрдө Россия кеминде литература билимде ас шинделген «литературалык чөрчөк» деп жанрла көп билимчилер жылбиркеп баштаганы темдектелет. Мындый чүмдемелдерге Г.Х. Андерсеннин, Ш. Перонын, А.С. Пушкиннин, А.Н. Толстойдын ла о.ө. авторлордын чөрчөктөри кирет.

Литературалык чөрчөк аңгылу башка бүдүм. Жебрен архетиптерге тайанып, ол жаңыс ла калыктын оос поэзиязынын жанрына (чөрчөккө) ууламжыланган эмес, анайда ок ого кубулталар кийдирип, литературалык жанрлардын: көнү куучыннын, философиялык романнын, баснялардын ла о.ө. жанрлардын сюжединин ле сайламаларынын кемин тузаланат.

Литературалык чөрчөк – куучындап айдар жанр. Онын сюжеди куулгазын-фантастикалык, персонажтары дезе чын жүрүмнөн ле чөрчөктөн дө келген болор. Автор бастыра өйлөрдө лө албатыларда улустын кылык-жаңыла, жадын-жүрүмиле, жарашты сезериле колбулу сурактар көдүрет. Бойынын бүдүмиле тагынан чүмделген болор (автор бар). Ого көрө калыктын чөрчөгинде бүткүл калык өмө-жөмө чүмдеечи болот.

Кажы ла чөрчөктин жанры бойынын табылган түүкизиле, кееркедимиле, куучындаган марыла, геройларынын кылык-жаңыла, тагынан сюжеттериле башкаланат. Литературада, калыктын оос чүмделгезинде чилеп, чөрчөктөр темазы аайынча (тындулар керегинде, куулгазынду, жадын-жүрүмле колбулу), көдүрингилү күүн-санаа аайынча (героикалык, лирикалык, сатирикалык, философиялык ла психологиялык), өскө литературалык жанрларга жуук болгоныла (чөрчөк-новелла, чөрчөк-повесть, чөрчөк-кеп-куучын, чөрчөк-ойын, чөрчөк-драма, чөрчөк-пародия, билим-фантастикалык чөрчөк, чөрчөк-абсурд) ылгаштырылат.

Бойынын төзөлгөн өйиле литературалык чөрчөк орус литературада XVIII-XIX чактарда табылган деп темдектелет. Алтай литературада XX-чи чактын төртөн жылдарынан бери кирип жат. «Литературалык чөрчөккө» баштанган бичиичилер Ч. Енчинов, Ч. Чунижеков, А. Ередеев, Б. Укачин, Ж. Каинчин, Т. Акулова ла ошон до өскөлөри. Же олордын ортозынан жаан улуска баштанып чүмдеген чөрчөктөриле Ыбаш Каинчин аңгылу жерде турат. Темдектезе, «Очы сөөктү Болот өгөөннин Айлаткышка жетире учуп келгени» деп чөрчөккө тайанып бичиген куучын 1984 жылда кепке базылган «Айлыбыс жаңыс өзөктө» деп жуунтыда чыккан.

* См. Ыбаш таайдын чөрчөктөрүнүн кееркедим аңылузы // Алтайдын Чолмоны – Горно-Алтайск, 2016. № 5.С.6.

«Москва көргөн чычканак», «Бакачак-баатыр», «Эр-Өркөчөк – эрдин бойы», «Алып-Нере ле Ай-Тана», «Эки кылду эр топшуурым...», «Карыш-Сын ла Куу-Сүрлү», «Сүрекей керектү үй кижии», «Сагы, чакым, сагы!», «Шолжыр-Уул ла Кылчыр-Кыс», «Jөрмөнчөөк Jөрмөжөк лө күпүлдеген күйе», «Көгийнекти кем өлөңдөөр?» (*казах калыктын чөрчөгине тайанып*) деп чүмдемелдер 2003 жылда чыккан «Ўстибисте – Ўч-Сүмер» деп адалган жуунтыга кирет.

Олордон башка Ыбаш Каинчин өскө калыктардын чөрчөктөрүн алтай тилге көчүрүп, алтай литературанын энчизине кошкон. Бичиичинин жаан кызы Анжелика Семеновна адазы бу чөрчөктөрдү көчүргөн ле кийинде олорго куучындайтан деп, жылу эске алынат.

Сөстин жуурукчызы жайаган литературалык чөрчөктөр жаан улуска ууламжыланганыла јилбиркедет. Олордын кажызы ла таңынан өткөнип болбос кееркедим телекейлү, сүрекей солун эстетикалык ээжилерлү. Сюжеди ле тургузылганы аайынча калыктын чөрчөктөрүнөн башкаланып, кезик учуралдарда сүрлү материалды автор литературалык чүмдемелдерден эмезе өскө дө фольклордон алат. Кажы ла чөрчөк улустын жадын-јүрүминин ээжилерин, автордын јүргөн ойинин аңылузын, политикалык айалгазын, онын бичииринин марын да көргүзери јолду.

Литературалык чөрчөктөрдүн башталары да башка. Ыбаш-таайдын табынгырына ла күүнине багып, оло чын јүрүмле колбуда болуп, чындык айалгага эмезе керектерге де тайанган болот. Темдек эдип «Jөрмөнчөөк Jөрмөжөк лө күпүлдеген күйе» деп чөрчөкти алалы. Кычыраачы баштапкы ла эрмектен сан башка Jөргөмөшстан (Jөргөмөштай) деп ороон-тергенин телкемине кирет берет. Баштап тарый чын ла курт-конгыстардын телекейи, је олодо бойларынын «поэттери», «Төс јасагы», «талдаштар-выборлор», «Jөргөмөшстан деп улу империянын өзөтөн программазы», «кызыл бичигежи» ле о.ө. чындык јүрүмле колбулу темдектер кычыраачыны чын јүрүмге баштандырат.

Чөрчөктин төс геройы – Jөрмөжөк деп јөргөмөш. Ол «бала-баркалу, эл-төрөгөндү, кийис айылду». Бичикчи де эмитир. И.А. Крыловтын «Аспан ла чымалы» деп баснязын да кычырган. Ат-Конгысты јентен Jөрмөжөккө онын ороонынын јөргөмөштөрүнөн («јалканчыктар кайда бар») тынғы берерде, «Јадып алып, јиинип јат» дейтен эрмек Jөрмөжөккө сүрекей келишти» – деп, автор айдат.

Күски јанмырлу энирде сайрап јаткан Jөрмөжөктин айлына эки балазын тудунган Күйезабель деп күйе келген. «Слерге, Ат-Конгысты јентен улу Кезерге, курсак бол калайын деп санандым» – деп јалынган [1, с. 436]. Көөрөңкөй јөргөмөш күйенин сөзине кирип, кийинде күйеге

јендиртип, Јӱргӱмӱшстан деп империя јӱгӱлгӱн, јангы тӱзӱлгӱн Кӱйе-стан деп ороон-терге байып, ӱзӱп баштаган ӱмтир.

Чӱмдемелдин тили сӱрлӱ, ӱмдиги чындык јӱрӱмле колбулу кӱбул-таларды темдектеген сӱстӱр кӱп туштайт. Јӱрмӱжӱктин орусту-алтайлу «бичимелдери» онын «бӱдӱрген» иштери ас ӱмес болгӱнын керелейт. Автор кычыраачылардын алдына «*ӱмди Јӱргӱмӱшстан деп тергее јок. Кӱйе-стан деп империя бар. Мындый јаан трагедия нenen улам болды не?*» деп сурак тургузып, бодоштыра каруулар кӱрӱт [1, с. 437].

Калыктын чӱрчӱги јаантайын јакшынак керектерле божоп јат. Ак караны јенип, калык-јоннын јадын-јӱрӱми јарана беретен јанду. Је литературалык чӱрчӱктин учы кезикте бир ӱмеш јӱрӱмдик ачулу да болор аргалу. Темдектезе, ӱрӱги шинделген чӱмдемел. «Јӱрмӱнчӱӱк Јӱрмӱжӱк лӱ кӱпӱлдеген кӱйе» деп чӱрчӱктӱ бастыра геройлордын кылык-јангы улустын кылыгынан, јадын-јӱрӱминен алынган. Автор чын јӱрӱмде ӱдӱп турган кӱбулталарды бултаарта Јӱрмӱжӱктин ле Кӱйенин сӱр-кеберлери ажыра кӱргӱскен. Бодозо до, айыл-јуртта кӱйе табылган кийнинде ол нени артыргызар?

Литературалык чӱрчӱктӱрдӱ онын чӱмдеген кижии керегинде автордын сӱр-кебери де туштаары ас ӱмес. Темдектезе, Јыбаш Каинчиннин «*ӱр-ӱркӱчӱк – ӱрдин бойы*» деп чӱрчӱги мындайда божоп јат: «*Канай-кунай чакпылап алзаар, Јыбаш таай слерле кожо сӱӱнип, ӱр-ӱркӱчӱктин бир будын челдегендий болзын*» [1, с. 396]. ӱмезе «*Карыш-Сын ла Куу-Сӱрлӱ*» деп чӱрчӱктин учалга ӱрмеги: «*Бу чӱрчӱкти айдала, менин, Јыбаш таайдын, кӱӱрӱгӱнин, сӱӱнгенин ондогон болбойоор*» [1, с. 411], «*Сӱрекей керектӱ ӱй кижии*» деп чӱрчӱк автордын мындый кӱӱнземелле тӱгенет: «*Мен, Јыбаш-таай, токтодынып болбой, мындый сӱстӱр айдар кӱӱним келди: «Копчыга – коптотпогор, тӱгӱнчиге – тӱгӱндетпегер. Уурчыга – уурдатпагар, согушчанга соктыртпагар. Оору-јоболго бастырбагар, ырысту ла су-кадык јӱригер! Једимдерге – једигер! Јангыс сӱслӱ: јакши јууктазын, јаман – ыразын!*» [1, с. 419].

Алтай литературанын алтын кӱмзӱзин ӱлгерлериле, кӱп тоолу кууучындарыла, повестьтериле, романыла байыткан одус кире бичиктин авторы Јыбаш Каинчин литературалык чӱрчӱктӱр чӱмдеп баштаганын шиндеп кӱргӱжин, ол тазылыла бичиичинин туку јаш тужына апарат. Јарлу кайчы Казак Кокпованын чӱрчӱктӱринин абызынду телекейи оны божотпогон иле билдирет. «*...Мен ӱмди де тӱш јеримде ол Кайчы ӱште чӱрчӱк угуп отураарым. Кайчы ӱш...*» [2, с. 147]. «*...ӱмди сананып кӱрӱр болзо, Кайчы бистин алдыбыста сок јангыс ӱртизи бастыра рольдорды ойногон бӱткӱл театр болгон ӱмтир*» [анда ла, с. 157].

«Кайчы» деп куучынында јаш тужын эске алынып, чөрчөк уккан өйлөрүн бичиичи мынайда көргүзөт: «...Көстөрис багырайыжып калган, бастыра бойыс кулак болуп калган, бир сөсти төкпөй-чачпай, бастыразын бойыбыска шиндиртип, «јанчыкка-капка сугуп» отураарыс.<...> [анда ла, с. 142] А «...чөрчөк көндүгип ле јат, көнжип күйүп ле јат. Куулгазынду талазы јаар тармадап, апарып ла јат. Јаманды јенде, јакшы бол, чындык бол деп кычырып ла јат.» [анда ла, с. 143]

«Санаама кирет: мен састан бозуумды айдап алала, јанып клееткем. јаркындала күйген јаан күн кийнимде ажып брааткан. Менин алдымда сүрекей узун көлөткөм соксондоп, сарбандап клееткен. Көрзөгөр дө, бу көлөткөм ол турган кичинек јуртымды кучактап та ийгедий јаан. Мен кенетийин бодоп ло аай-коой јок көөрөп чыккам. Калып-калып, ичкери жүгүрип ийгем. Айырчагымда менин чырбагал. Ол менин Кан-јеерен адым. Колымда менин база чырбагал – ол менин алтан кулаш ай-болот үлдүүм. Мен ол үлдүүмди «ары көрөлө, айга кайрагам, бери көрөлө, күнге кайрагам»... Ол кулдуштый јаш тужым эмди кайда? Бу јүрүмде чып-чын болгон, јүрүмде чып-чын бар деп, ологго чып-чын деп бүткен, иженген баатырларым, алыптарым кайда? Эмди ол сас чечектеерден болкый, јакшы өлөң дө чыкпас болуп, кургап калды. Је баатырларым, алыптарым санаама, көксимде тирүү!» [анда ла, с. 150].

Библиография:

1. Каинчин Ј.Б. Ёстибисте-Ўч-Сүмер. [Текст]. Издательство «Юч-Сюмер-Белуха».2003. 492с.
2. Каинчин Ј.Б. Айлыбыс јангыс өзөктө. [Текст].Горно-Алтайское книжное издательство.1984. 231 с.
3. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976. 375 с.
4. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992. 183 с.



РАЗДЕЛ IV. ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д. КАИНЧИНА

О ФУНКЦИЯХ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. КАИНЧИНА*

Теоретическое значение изучения имени в литературном произведении, его художественной семантики и функции может способствовать углубленному анализу научной проблемы, формирующейся на стыке различных гуманитарных дисциплин, обогащению категориального аппарата и литературоведческого инструментария. В последние десятилетия проблематика имени находится на «перепутье языка и культуры» и является «проблемой культурной антропологии», «открывая тем самым область междисциплинарных исследований, представляющих взаимный интерес для представителей самых разных гуманитарных дисциплин – философов, лингвистов, литературоведов, антропологов, этнографов, историков и историков культуры» [1, с. 6]. Каждый писатель употребляет имена собственные в соответствии со своим творческим методом и конкретными идейно-художественными задачами, стоящими перед определенным произведением.

Бытованию имени в литературной и культурной традиции литературы посвящен коллективный труд «Имя в литературном произведении: художественная семантика» (ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2015), который определил научную основу данной работы. Исследователи указывают на различные свойства имен собственных и отмечают своеобразие их реализации в художественном тексте. Т. Касаткина отмечает, что имя персонажа обладает такими важнейшими функциями, как:

«во-первых, оно организует второй – символический, а не событийный – сюжет произведения;

во-вторых, оно: а) задает герою его истинный, идеальный образ, б) предсказывает судьбу, в) предлагает ему возможные варианты самореализации» [2, с. 231].

* См. О функциях имен собственных в произведениях Дибаша Каинчина // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал. – 2017. – № 6 (67). – С. 590–593.

На примере отдельных произведений алтайского писателя Дибаша Каинчина конца XX и начала XXI вв. (рассказов «Изгородь» (1994), «Дочь тайги черневой» (1990), «На перевале» (1990) и повестей «Голова жеребца» (1970), «Пепел звезд» (1994)) раскрывается значение имен героев прозаика. Эти произведения в какой-то степени рассмотрены в трудах Р. Палкиной, Н. Киндиковой, Т. Шастиной и др. Нас интересуют только бытование имен героев.

Художественный мир Дибаша Каинчина населяют герои с причудливыми, странными, иногда узнаваемыми именами. Они носят флер таинственности (сакральности) и литературной игры (мистификации). В произведениях такие имена характеризует социальную принадлежность персонажей, передавая национальный и местный колорит, таким образом, воссоздают и исторический фон. Разобраться в многообразии и выявить их функции в произведениях Д. Каинчина непросто. Писатель создает собственные уникальные имена и фамилии. Например, связанность имени, фамилии главных персонажей повести «Голова жеребца» (события в произведении происходят во времена становления Советской власти и коллективизации) с идейно-смысловым, тематическим, символическим значением текста, выполняет определенную метафункцию (от номинативной, звуковой, образной до сатирической и концептуальной, мифологической и символической).

Имя одного из главных (отрицательных) героев Дьугуш (Југуш) в переводе обозначает – «заразный», «југуш оору» – инфекционная (заразная) болезнь. Напротив, имя положительного героя Байтюрек дословно обозначает «богатое сердце», т.е. человек с богатой душой, открытый, добрый. «Резко противоположны характеры героев-антиподов Дьугуша и Байтюрека» [3, с. 371]. Это – классовые враги. Образ Байтюрека является «социальным заказом, типом советского человека. Поэтому акцентированы его главные черты – преданность власти, самоотверженность и бесстрашие» [4, с. 22]. Дьугуш – типичный представитель зажиточных людей дореволюционного Алтая. Его отличает цепкий ум, дальновидность, умение вовремя сориентироваться и держать окружающих в страхе и подчинении. Он смело убирает с пути особо опасных ему людей. Автор использует особый прием – говорящие имена, чтобы более ярко и точно показать образы героев-антиподов, подчеркивая самые главные их качества, принципы, устои и ценности. Как известно, имя персонажа это лишь одно из средств, создающих художественный образ. Это наиболее экспрессивное и информативное средство.

Выбор конкретного имени для литературного героя – дело автора, и субъективный фактор здесь очень велик. Д. Каинчин тщательно под-

бирает или конструирует не только личные имена, но и все компоненты ономастического пространства своих произведений. Писателя отличает хорошее знание характеров, занятия душевные и физические данные персонажей – сельских жителей. Как известно, выбор имени может быть связан с художественным замыслом, жанром. Иногда имя может сказать больше, чем задумал писатель. Р. Палкиной справедливо отмечается, что прозе писателя встречаются и довольно частые натуралистические «описания быта, нравов людей, некоторое их смакование, отнюдь «не работающие» на авторскую тенденцию». В качестве примера приводятся имена-антонимы героев, подобранные по принципу комедийного юмора: Сарычырай (Светлолицый) и Карачырай (Темнолицый), Кактанчи (Последыш), Таштанчы (Подкидыш) [4, с. 28].

У коренного этноса названные антропонимы и в настоящее время часто встречаются среди людей преклонного возраста, что свидетельствует об их употреблении. Прежде всего, эти имена вносят дополнительные штрихи в социальные и психологические портреты героев, как правило, и характер человека, и его судьба уже заключены в его имени. Д. Каинчин прекрасно осознавал, что социальные и символические коннотации имени собственного очень богаты. В рассказе «Чеден» – «Изгородь» (1992) имя центрального персонажа имеет определенную семантическую значимость по отношению к названию самого произведения. По мнению П.А. Флоренского, традиция рассматривать свойства имени с точки зрения философии восходит к Платону: «В диалоге «Кратил» он утверждал, что имена нужно давать в соответствии с природой (то есть сущностью) вещи: «...Имена у вещей от природы... и не всякий мастер имен, а только тот, кто обращает внимание на присущие каждой вещи по природе имя и может воплотить этот образ в буквах и слогах» [5, с. 208]. Философия имени устанавливает между понятиями «сущность» и «имя» следующие соотношения: «Имя выражает сущность, имя, говоря словами А.Ф. Лосева, «символически-смысловая энергия сущности», то есть проявление сущности. [5, с. 208]. Анализ названия рассказа «Чеден» – «Изгородь» приводит к убеждению, что имя главного героя является одним из элементов авторского замысла и ключом к смыслу художественного произведения. Оно (имя) выглядит странным и очевидным – слово «каалга» переводится как «калитка» («ворота»), а фамилия Кулов образовано от слова «кул» – «раб». Над значением своего имени герой начал задумываться ещё с детства и «удивлялся всю жизнь, почему его так называли. Каалга – это калитка». Все докучал родителям: «Почему? Другого имени не нашлось?». Калитка – и есть калитка» – слышал он в ответ одно и то же. <...> А понял Каалга, почему ему такое имя

дали совсем недавно. Оказывается, все же с умыслом его так назвали, ни почем зря. Если подумать хорошо, ведь изгородь-то без калитки – она не изгородь...» (выделено У.Т.) [6, С.7].

В данном случае и характер и судьба главного героя были predeterminedены уже в детстве. Каалга всю жизнь до самой смерти, можно сказать, «провел» в загоне для овец. Писатель активно использует глаголы в настоящем времени, тем самым, подчеркивая, что до последней минуты Каалга остается верен своей работе: «не вылезает», «ходит», «закрывает», «закрючивает, привязывает», «наказывает поступать так же» и т.д. Даже в последние часы своей жизни он не перестает думать о калитке, не мог понять, как это он забыл закрыть ее: «Не привык он в открытой изгороди. Будто телешом...» [6, с. 7].

«Для главного героя избрано имя с обнаженной семантикой. ...Качинчину чрезвычайно важно показать цельность, завершенность натуры героя – человека, на своем месте. Фамилия – «Не жил, не существовал, был вправду кулом – рабом» позволяет проникнуть в замысел автора, решающего актуальную проблему российской действительности – можно ли не «закрыть калитку», т.е. найти выход из системы, рабами которой мы все оказались в силу исторических обстоятельств». [7, с. 122]. В контексте произведения имя главного героя несет и определенную информацию о себе: возраст, национальность, пол, положение в семье и обществе, степень уважения или непочтительности и др. Например, иногда отношение автора к главному герою наталкивает на некоторые размышления: «Говорят, у зверя – шкура, у человека – характер. А вот у Каалга ни шкуры, ни характера. А если хорошо подумать, то, возможно, что Каалга этим и отличался, и замечен в жизни» [6, с. 9]. Да, Каалга отличается тем, что иногда бывал слабавольным, стеснительным, робким и нерешительным или даже слишком доверчивым. Этим воспользовались мошенники, которые продали ему «машину», в результате данной сделки чабан остается без машины и без денег. Такие случаи можно еще перечислять много: случай на охоте (остался без ружья, платил штраф), покупка лимонада вместо вина и т.д.

Судьба Каалга была predeterminedена. Но только перед лицом смерти его озаряет мысль: «А что, если ее (калитку) не закрывать? Сколько можно жить в ограде – клетке? Без нее же ты свободен!», «...Поступи раз в жизни не так, нарушь обычный порядок» (уточнение наше) [6, с. 9]. Очевидно, что у автора были свои задачи – развернуть интригующий и захватывающий сюжет рассказа, держать читателя в напряжении до конца произведения. В образе Каалга запечатлены сокровенные размышле-

ния автора, величественно творившего над пропастью на рубеже двух веков.

В 80-90-е годы XX века писатель стал глубоко задумываться о смысле жизни чабанов, их нелегком труде. Если в рассказе «Эрдин зреени – эки» – «У мужчины есть вторая попытка» («Капшун» 1976) автор повествует о трудностях чабанской доли во время природной стихии и торжестве победы простого колхозника, выдержавшего натиск природы (Капшун загоняет овец в загон/изгородь, пересчитывает их и облегчением закрывает калитку (каалга)), то в рассказе «Туулар баштай кыйгы» – «Крик с вершины» (1989-1993) устами главного героя Сулука (в обращении к овце) выражается мысль, которая не давала покоя автору и переходила из произведения в произведение: «Сен чеденде (обращаясь к овце), мен чеденде... бу жүрүм – чеден». – «Ты в загоне, я – в загоне... Эта жизнь – загон» (смысловой перевод и уточнение наше – У.Т.) [8, С.219].

Как известно, «в отличие от антропонима и имени собственного заглавие создается специально для данного текста и принадлежит только ему» [5, с. 207]. В названии этого рассказа содержится вполне конкретная информация о произведении. Имя главного героя Каалга выбрано удачно. Оно становится дополнительным средством характеристики персонажа, усиливает эмоциональное впечатление от всего рассказа.

Грань между личным именем (Каалга) и заглавием рассказа «Чеден» – «Изгородь»/»Загон» служит для выявления его смысла. Эту же мысль подтверждает Р. Палкина: «Образ загона олицетворяет жизнь человека, вершившего конкретное дело в локальном масштабе, а также мышление героя такого же «масштаба», ибо каждодневный, порой тяжкий труд фактически сужает кругозор человека до уровня и масштаба загона» [4, с. 33]. Литературовед Т. Шастина тоже акцентирует внимание на лексике «со значением искусственно созданной пространственной ограниченности: изгородь, перегородка, загон, клетушка, ограда; это создает ощущение движения персонажа по горизонтали, изобилующей сплошными перегородками. Сравним с набором естественных ограничителей пространства, который дается вначале: «Изгородь Катунни – берег. Изгородь долины – горы. Горы огораживают небо. А вот что огораживает небо – ведь у него должна быть изгородь? ...В нем – четкая вертикаль, взгляд постепенно устремляется с земли к небу, обретая ничем и никем не ограниченную свободу». Исследователь справедливо утверждает, что «функция имени персонажа в рассказе может быть интерпретирована как символическая (никто не способен за человека принять решение – закрыть калитку) и миростроительная – через

способность калитки создавать замкнутое пространство. Оно амбивалентно: и спасительное – для дел земных, привычных, для всего, что связано с телесным началом; и губительное (недаром открытая калитка ассоциативно связывается с мотивом наготы, открытая калитка – нарушенный порядок, состояние, при котором человек ощущает себя беспомощным, как в момент рождения – ему сложно самому принять решение» [7].

Следовательно, имена главных и второстепенных персонажей, входящие в структуру произведения, непосредственно связаны с его содержанием и заглавием. В алтайской литературной ономастике их изучение связано с потребностью более глубокого понимания идеи данного рассказа.

Любое имя включает в себе значительную информацию о семье, роде, традиции. Называя индивида, оно указывает на нечто большее, чем данный индивид [5, с. 206]. Обратим внимание на имя героини – Моронот («Аба җыштын балазы» – «Дочь тайги черновой» (1990). В художественном произведении каждое собственное имя несет определенную эстетическую нагрузку, с целью более наглядного представления фигуры героя. Моронот – «чёрная смородинка», «ягодка», во-первых, символ скромности и нежности. Этим именем родители когда-то одарили единственную девочку среди четырех сыновей.

Рассказ начинается с эпизода, как идет по улице домой старушка Моронот, ей становится плохо и она в полуобморочном состоянии падает на крыльчке магазина. Все дальнейшие события разворачиваются вокруг лежащей старушки и в ее сознании. Автор называет героиню тепло и ласково «Моронот куртыйяк» – «старушка Моронот»: *«Ноги у ней тонкие, как у синицы, и вся она худенькая, будто пташечка», «бедная, серенькая, ни лица, ни стати»* [9, с. 157, 167]. Это сейчас она стала такой, но в молодости *«не шла, а плыла, летала», «не слезала с Доски почета. ... Значков, медалей, грамот – целый сундук»* [там же]. Много раз она избиралась депутатом (ездила в Барнаул, Москву). Но сейчас перед нами образ одинокой, тихой и скромной старушки, сумевшей сохранить не только свою душу, но и человеческую совесть с прекрасным именем Моронот (на родной земле среди могучих вековых кедров она была, как ягодка смородины – чистая, красивая, счастливая). Во-вторых, она (ягода) обозначает недолговечность – «смородинка» зацветает весной. Летом наливается соком и созревает, затем, если её никто не сорвет, опадает. В рассказе Моронот – «смородинка», которую «сорвали» и «выбросили». Она прожила трудную жизнь: отца расстреляли, мать придавило деревом, старшего брата убили во время коллективизации, двое

братьев погибли на войне, один записался и замерз (остались семеро племянников). Моронот так и не сумела закончить педучилище (нечем было платить за учебу), стала зарабатывать на ткацкой фабрике и проработала там сорок лет). *«Вот так и прошла у Моронот – черной ягодой, ее молодость, вправду такая же вкусная, как это ее имя, которым ее нарекли»...* *«Так и увяла, прошла ее молодость в грохоте станков, загнанная в клетку, в вонь, в удушье, среди железа и камня, не выходя на поляны-ковры, не восходя на перевалы, вершины гор, так и не обдтая освящающими ветрами, не охлажденная прохладой чистых вод»* [9, с. 167]. Она свила семейное гнездышко одинокой женщины. Имя Моронот выступает символом судьбы, характера и времени. Моронот – дитя черневой тайги, «вытесненная леспромхозом из среды естественного обитания» [10, с. 179].

В рассказе по-разному задействованы имена персонажей, зачастую только упоминаемых. Они стали именами-словами, которые чрезвычайно существенны для раскрытия образа главной героини (Байду, Чаначы, Чанчы, Чанчабай – родные братья Моронот, Маруся – дочь, знакомые и друзья – Прасковья, Маркел, Кланья, Петрован, и другие). Фамилии героев не упоминаются.

Среди второстепенных персонажей рассказа особенно показательным имя стареющего и одинокого вдовца по имени Маркел, с которым когда-то в молодости Моронот свела судьба и родилась единственная дочь Маруся.

«Маркел» – от лат. *marsere* – быть увядшим, вялым, слабым, немощным; приходиться в ветхость, разрушаться, расслаблять, обессиливать. Это имя выглядит как предопределение, как заданная судьба героя, доживающего последние годы жизни в одиночестве: *«Недавно прошли годы его жены Маруси»*. *Дети «позаехались – ни собрать, ни прибрать... Не с кем ему и словом обмолвиться»* [9, с. 158]. В результате анализа рассказа был выявлен определенный круг общения главной героини рассказа Моронот: семейный (братья, дочь и родственники); дружеский (Маркел, Кланья, Петрован и др.) и официальный (имена отсутствуют, но по их речи четко прослеживается характер персонажей). А также на степень знакомства, близости, общую культуру, отнесение к одной возрастной культуре и положение в обществе.

Имена и названия могут обладать скрытым ассоциативным фоном и иметь звуковой облик. Они должны быть стилистически верными и точными, соответствующими духу и идее, целям произведения, передавать характерный колорит и особое значение и специальный смысл, который вкладывает автор. В прозе Д. Каинчина вызывают особый

интерес звукоподражательные слова, используемые в качестве имен персонажей. В рассказе «Баш ла болзын...» – «На перевале...» (1990) все события выстроены вокруг главного героя по имени Таркраш и его работы. Он тракторист и ощущение звука работы мотора трактора передается во всем пространстве рассказа: покупка нового трактора и радость от приобретения, перегон трактора из Бийска в родное село Корболу, остановка на перевале Ойбара, воспоминания о работе на старом тракторе, ирреальный мир (сон) – все связано с работой на тракторе: *«Повезло тебе, – шепчет Таркраш трактору, – счастливый ты... Раз попал в руки самого Таркраша. Даже прислушайся к имени моему: Тар-р-кр-раш... Тар-кр-раш... Дети у меня быстро выучиваются выговаривать букву «р».* *«Тянька наш Тар-р-кр-раш, тр-рак-торист...»* [11, с. 86].

Тяготение к космическим образам (Небо, Тенгри, Луна, Солнце, Звезды) и доминирование имен, несущих световую символику, наблюдается в повести «Йылдыстар когы» – «Пепел звезд» (1994). Все главные персонажи повести связаны родственными узами с каганом: Ак-Күн – «Белое Солнце» (каган), Күн Уулы – «Сын Солнца» (отец кагана), Алып-Нере – «Богатырь-Герой» (сын кагана) мечтающий получить имя Изю Күн – «Горячее Солнце». Эти имена излучают свет и тепло, тем самым как бы притягивая всех остальных вокруг себя. В них тонко выражаются воспринятые от традиционного имянаречения эмблематичность и многозначность. Имя отражает важную особенность характера персонажа, ситуацию, в которой он себя проявляет, его судьбу и т.д. Жену кагана все зовут Наша Матерь – «Бистинг Энебис». Это табуированное имя, которое заслуживают избранные, уважаемые люди. Оно дается, чтобы выразить свое почтение к человеку. Настоящее имя не произносится. Ай-Каадьи называет по имени только каган. «Ай-ка-ајы» – это цветок, растущий в высокогорьях Алтая. «Ай» – «Луна», «ка-ајы» – «кайма». Автор, идеализируя образ первой жены кагана, наделяет её необычайной красотой и одаренностью, добротой и отзывчивостью, великодушием и терпимостью, мужеством и стойкостью. В отношениях Ак-Күн и Ай-Каадьи раскрывается их способность к глубокому чувству, которое играет в повести существенную композиционную роль, расширяя подтекстовые ассоциации. В имени Ай-Каадьи – «Лунная кайма» тонко выражается эмблематичность поэтического образа, которая служит ярким выражением особенностей её характера: преданность, мудрость, смелость. *«Ай-Каадьи – цветок высокогорья, растет под самыми ледниками, на мерзлоте, дышит стужею, омывается слякотью, водами тальми, не боится ни инея, ни мороза ночного, ни ветра высотного, хотя на взгляд она нежная, хрупкая; лепестки её белые-пребелые, чистые-пре-*

чистые, нежные, с неожиданно черно-пречерною каймой. <...> Цветет и раскрывается только от лунного сияния, во все глаза смотрит на Луну, поворачивается за нею. И закрывается, чистая, нежная, если даже облачко легонькое на миг скроет Луну» – повествует автор [12, с. 62].

Д. Каинчин наделяет своих героев именами и качествами, которыми обладают люди благородного происхождения. Это говорит об известной этикетности и клишированности изображения человека, присущих героям героических сказаний и характерной для традиционного алтайского мировоззрения. Кроме этого они символизируют главную этическую ценность – справедливость, которая должна быть присуща кагану.

По мнению В.В. Бычкова, проблема света играла важную роль в мировоззренческих системах практически всех народов, как на Востоке, так и в греко-римском регионе [13,]. Отмечается отражение философии света и в алтайском героическом эпосе, где имена главных героев напрямую связаны с небесными светилами Ай – «Луна», Күн – «Солнце», Ылдыс – «Звезда» и т.д. Образы, излучающие свет, в алтайской литературе широко используются для описания национальных атрибутов, характеров и красоты природы и т.д. Идея отождествления «со светом, солнцем, огнем получила свое развитие во многих религиозных системах древности и средневековья» и, как утверждает исследователь, «ренессанская эстетика утверждала, что земная красота проявляется только через небесную красоту» [14, с. 85-95].

Таким образом, каждая историко-культурная эпоха располагает свойственными ей идейно-эстетическими принципами использования имени и специфическими формами его функционирования. Имена собственные в произведениях Д. Каинчина обладают важнейшими функциями организации символического, а не событийного сюжета произведения. Они несут на себе определенную ярко выраженную смысловую нагрузку и предсказывают судьбу (Каалга – «Калитка», Моронот – «Черная Смородинка», Ак-Кун – «Белое Солнце» и др.), имеют звуковой облик и задают герою его истинный, идеальный образ (Таркраш) и обладают определенным скрытым ассоциативным фоном (Ай-Каадьи), способны передавать местный колорит (Наша Матьер-Бистин Энебис), отражают историческую эпоху, к которой относится действие художественного произведения (Дьугуш, Байтюрек) и предлагают ему возможные варианты самореализации. Большое значение автором придается личному имени в социальном аспекте, а так же как одной из основных предпосылок реалистичности произведений – соответствию

использованных в нем собственных имен закономерностям национальной ономастической системы.

Библиография:

1. *Имя в литературном произведении: художественная семантика*. Москва: ИМЛИ РАН, 2015.
2. Касаткина Т.А. К вопросу о функциях имен в произведениях Ф.М. Достоевского / Т.А. Касаткина // *Имя в литературном произведении: художественная семантика*. Москва: ИМЛИ РАН, 2015.
3. Тарбанакова С.Н. *Драматургия*. История алтайской литературы. Книга 1. Горно-Алтайск: 2004.
4. Палкина Р.А. *Каинчин Д.Б. Литературный портрет*. История алтайской литературы. Книга 2. Горно-Алтайск: 2004.
5. Веселова Н.Ю., Иванова Е.В. *Заглавие*. Теория литературы. Том II. Произведение. Москва: ИМЛИ РАН. 2011.
6. Каинчин Д.Б. *Изгородь*. «Дома я, дома...». Горно-Алтайск: 2010.
7. Шастина Т.П. *Поэтика авторского перевода рассказа Дибаш Каинчина «Изгородь»*. Перевод тюркских литератур Сибири. Сб.ст. Горно-Алтайск: 2005.
8. Каинчин Д.Б. *Туулар баштай кыйгы*. Карган тыт. Горно-Алтайск:1994.
9. Каинчин Д.Б. *Дочь тайги черневой*. Живу и верую. Горно-Алтайск: 2008.
10. Киндикова Н.М. *Творчество Д. Каинчина: итоги последнего десятилетия*. // Алтайская литература в контексте тюркоязычных литератур Сибири. Горно-Алтайск:2001.
11. Каинчин Д.Б. *На перевале*. «Дома я, дома...». Горно-Алтайск: 2010.
12. Каинчин Д.Б. *Пепел звезд*. Горно-Алтайск: 2006.
13. Бычков В.В. *Эстетика Аврелия Августина*. Москва: Искусство.1984.
14. Ганиева Р.К. *Эстетика божественного Света в тюркских литературах средневековья*. Казан дәүләт университеты татар филологиясе һәм тарихы факультеты укытучыларының фәнни язмалары. Казань: 2002.

ОСМЫСЛЕНИЕ КОНЦЕПТА «АИЛ» – «ДОМ» В РАССКАЗАХ «ТАЛКАН» Д. КАИНЧИНА И «НАШ ДОМ ГЛАЗАМИ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА» К. ТЕЛЕСОВА*

Пространственные картины, образы замкнутого и открытого пространства, земного и космического, реального и воображаемого миров в литературе рассмотрены в трудах Ю. Лотмана. Им введено понятие «историко-эпохальные или национальные типы сюжетного пространства». Ученый отмечает, что «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения к реальной действительности» [1, с. 391-393]. Углубленному изучению в литературе хронотопа способствовали и труды Д. Лихачева [2].

Исследователями изложена «пространственная» концепция и разработан структурно-генетический подход к проблемам пространства и времени, изучены особенности их функционирования, психо-ментальные структуры в художественной ткани произведения, индивидуальные образы пространства. Наряду с ними, в конце XX века все больше активизируется термин «концепт». К ключевым концептам любой культуры относятся такие концепты, как «дом» и «человек». Нужно отметить, что исследованию образа дома как в русской литературе, так и в национальных литературах отводится значительное место. Дом, «как хранитель вековых традиций и родного языка, природно-родовой сущности человека, национальных верований, дом возводится в ранг самой дорогой для человека ценности. Вместе с тем изображение картины гибнущего национального уклада (потеря традиций, игнорирование родного языка) создает пафос тревоги за будущее всего человечества» [3].

Остановимся на значении концепта аил/дом. У многих тюркских народов образ аила (юрты, дома) рассматривается как архетипический, получивший новое звучание в прозе середины XX века как отчий дом – аил (юрт – «юрта», аил-юрт). Он становится стержнем в творчестве писателей аил – «дом» стал стержнем, вокруг которой происходили идейно-эстетические и формальные изменения. В этой связи, исследование эволюции образа аила в является актуальной задачей современных литературоведов.

* См. «Осмысление концепта «аил» – «дом» в рассказах Д. Каинчина «Талкан» и К. Телесова «Наш дом глазами молодого человека». «Актуальные вопросы алтайского языкознания: проблемы развития литературного языка, совершенствование современной орфографии» – Горно-Алтайск, 2017. – С. 207-214.

В алтайской литературе образ аила-дома обладает высокой степенью повторяемости. Он бытует как топос, эмблема, архетипический образ, символ, мотив и т.д. В творчестве писателей Горного Алтая описания, детали, оценки, раскрывающие понятие аил – дом, аил – жилище; аил – семейные устои; аил – обычаи и традиции; аил – духовный мир, воспоминания; аил – Алтай, Отечество; аил – мир являются проявлением взглядов и позиций самих авторов в способе выражения пространства жилища. Повторяемые от произведения к произведению образ аила, то всплывающие в памяти его героев, то в реальном или фантастическом хронотопе, характерная черта поэтики прозы и Дибаша Каинчина.

В работах литературоведов, касающихся специфики образной системы алтайской национальной литературы, этот образ в качестве отдельного смыслового элемента не рассматривался. Но тем не менее, некоторые исследователи в своих работах все же частично затрагивали исследуемую проблему. Например, Н.М. Киндикова отмечает, что герой в «аиле (юрте) одновременно ощущает и землю, и небо; через открытый дымоход он общается со Вселенной». Традиционные понятия «от, очок, эне» – «огонь, очаг, мать», «образуя начало всего сущего», являются составляющими образа аила и других тюркских народов Сибири [4, с. 140].

Ценность образа аила-дома, сложившаяся в рамках той или иной культуры, является характеристикой национальной ментальности. В алтайском фольклоре аил выполняет несколько функций, исходя из чего можно определить его статус. Чаще всего аил (дом) функционирует как место, где живут персонажи и происходят разные события. В статусе топоса, топического образа аил (в эпосе иногда называют örgö – «дворец») чаще всего встречается в сказаниях, сказках, преданиях и служит, прежде всего, для создания эффекта правдивости и достоверности происходящего. Аил в алтайской литературе часто применяется и в статусе эмблемы: становится знаком материального и общественного положения, душевных качеств. Кроме того, аил представляет собой бытовой пространственный образ и противопоставляется как частично закрытое пространство – открытому. При этом отмечается тесная связь с мотивом пути. Если освоение человеком мира и осознание своего места в нем сопровождалось выходом из дома в пространство внешнего мира и определяется как «путь – дорога от порога в бесконечность», то в алтайском фольклоре дорога всегда через траекторию круга сворачивает домой, к родному очагу [5, с. 26].

В алтайских сказаниях герой отправляется в путь из своего айла, выполнив трудные задачи, возвращается домой. В рассказе «Талкан» Д. Каинчина это возвращение к айлу происходит во сне героя.

Рассмотрим динамику образа айла и определим его художественное значение и функцию в прозе Д. Каинчина в контексте алтайской литературы. В группу произведений этого периода, где центральное место отводится образу айла можно отнести поэму «Двери» («Эжиктер») А. Адарова, стихотворение «Старый айл» («Эски айыл») Л. Кокышева, незаконченный роман «Улалу» С. Суразакова, рассказы «Наше село глазами молодого человека» («Бистин журт жиит кижинин кӧзиле») К. Телесова, «Талкан», «Как ездящий на Мухортом Каака у Суркашей побывал» («Калтар атту Кааканын Суркаш эшке јетире јӱргени») Д. Каинчина и другие. Наиболее показательными в плане выражения национально-художественных традиций нужно отметить рассказ «Талкан» (1969) Д. Каинчина в его сопоставлении с произведениями «Улалу» (1985) С. Суразакова и «Наше село глазами молодого человека» (1984) К. Телесова.

Образ айла-дома в рассказе «Талкан» Дибаша Каинчина необычен. Он является одним из структурообразующих элементов сюжета рассказа. Герой живет далеко от Алтая и только в мыслях посещает родные места. Село Корболу в этом огромном горизонтальном пространстве представляется маленькой «точкой-родинкой». Сам айл начинается задолго до его строения: с горы Кодёгор, деревни, улицы, переулка и включает в себя и другие айлы. Читатель и повествователь как бы перемещаются по огромному пространству, приближаясь к его центру – собственно айлу. Таким образом, предварительно расширив пространство до айла примерно до подножья горы Кедёгор, писатель тут же начинает его сужать: деревня – улица – дом – айл: *«Вот точка начинает расти, и Сабу Иванович уже различает покрытую корой листовницы избушку с неровными углами, щелястыми жердяными стенами, с пристроенным прямо к сеним, чтобы выгадать стену, сараем для коровы. Под окнами висит конус айла»* [6, с. 155].

Начав, таким образом, игру с пространством вне стен собственно айла, Д. Каинчин продолжает её внутри самого айла. Изначальная кажущаяся замкнутость, ограниченность оказывается на самом деле безграничным простором. Внешне маленький айл, но способный к расширению внутри себя. Расширение пространства айла не горизонтально, а вертикально. Айл героя – это конусообразное сооружение. В отличие от избы, это не замкнутое пространство. Вертикальное пространство

аила, сужаясь кверху, через тўнўк – «дымник» переходит в бесконечное небо.

В рассказе аил главного героя как бы врос в землю: *«земляной пол выбился», «углубление под аилом до сих пор не заровнялось»* [там же]. И получается, что пространство до аила автором сужается, а внутреннее домашнее пространство расширяется и не только по горизонтали, но в большей степени по вертикали (земляной пол, очаг, тўнўк – «дымник», открытое небо). Но на этом вертикальном просторе писатель не останавливается. Описание внутреннего пространства аила отсутствует. Обозначены только владельцы жилища и его части, то, с чего аил собственно и начинается. Автор подчеркивает второстепенность материальных ценностей. Сабу вспоминает только ступу, как необходимый предмет для приготовления талкана: *«Ступа была надтреснута. Когда в ней толкли, нужно было закрывать край тряпкой, чтоб ячмень не просыпался. И пест для Сабу был слишком тяжел, не хватало у него силенок взмахнуть им больше пяти раз – подводил, как говорится, живот. Он всегда выпрашивал другой пест – у Кошмока, соседа»* [там же]. Автор делает акцент на состоянии соки – «ступы» – он надтреснутый.

У алтайцев есть свои приметы, связанные с посудой. Не принято подавать гостю угощение в посуде с надтреснутым краем: это указывает на то, что семья может быть неполной или неуважение к гостю. Нельзя подавать в такой посуде угощение человеку, если он в семье – единственный ребенок. В рассказе ступа с надтреснутым краем показывает, что в этом аиле живет неполная семья: у Сабу отец погиб на войне. Кроме этого, ступа в рассказе является и мерилom взросления мальчика, раз хватает силенок поднимать пест и толочь зерно, значит, стал мужчиной.

Д. Каинчин только называет, что рядом с аилом находится изба, но не впускает читателя внутрь избы. Если сравнить дом (куда автор нас не пускает) и аил, то в их основе лежит лишь фактор внешнего и внутреннего различия и сходства: замкнутое пространство дома, четыре стены (коробка), аил на круглой площадке (конус) – остов незамкнутого здания. Для писателя важна не форма, он делает акцент на его свободу и неожиданности.

В рассказе «Талкан» аил героя не может выполнять свою функцию – защитить своих жильцов от дождя. Сабу с матерью сами вынуждены спасти свой аил от воды во время сильного дождя. Но вода наполняет углубление аила, в результате чего хозяева остаются без огня. Образ огня автор в данном случае использует не только в традиционной форме, но и метафорически, как «огонь человеческого сердца». Эпизод

с угасанием огня символичен тем, что главный герой не устоял перед трудностями, не защищает свой очаг до конца. Чувствуется, что автор оправдывает своего героя – рос без отца. Детские годы Сабу прошли в годы войны. Подростку не под силу было справиться со стихией природы.

Из-за трудной послевоенной жизни Сабу возненавидел деревню, потерял интерес к её людям. Он решил ни за что «не возвращаться туда». Имя героя тоже выбрано не случайно. Оно образовано от слова *сабу* – «палка для взбивания шерсти», которое в свою очередь образовано от слова *сап* – «рукоять». В трудные послевоенные годы судьба жестоко настегивала маленького, неокрепшего мальчика. Вечная борьба за выживание, голод заставили его покинуть родные места. Не выдержав трудностей жизни, Сабу уезжает, затем забирает к себе в город мать, порывает с родной землей, создает семью вне малой родины, его дети не говорят на родном языке. У матери связь с Алтаем оказалась сильнее. Старая женщина возвращается к себе на родину. Но Сабу не забывает свою мать. Только вот в последние годы она не хочет принимать от сына материальной помощи, отвечая, что ей хватает пенсии. Мать является для сына единственной связующей ниточкой с малой родиной. Автор дает надежду: Сабу с возрастом стал осознавать необходимость связи с родиной. Посещение в ирреальном мире родной деревни подсказывает совершить обряд поклонения родной земле: *«Сабу замечает, что вышел на круглую площадку. Э-э, да ведь это то место, где он родился! А где же стоял их айил? Да вот тут! Углубление от него до сих пор не заровнялось. Здесь был очаг, а здесь стояла ступа, на котором толкли талкан... Сабу <...> ложится на спину и, шепча: «Родина, родина ...»* раза три перекатывается по траве» [6, с. 151].

Д. Каинчин в рассказе использует народный обычай – при возвращении на свою родину, где ты родился, лечь на спину и несколько раз перекатиться, прося у родной земли благословения. Такой поступок обычно совершают люди преклонного возраста, тем самым, подчеркивая свою связь с родной землей, а может быть и близость того, что он скоро покинет этот мир и вернется в Истинный лунно-солнечный Алтай.

Итак, айил – это пространство не только жилое, но и пространство, которое является хранилищем семейных и культурных традиций. Мать и сын в картине мира как члены одной семьи тесно связаны с айлом. Их сближают бездонность и неистощимость материнской любви. Ведь каинчинский айил, вросший в землю, согревается домашним очагом и материнским теплом.

Д. Каинчин великолепный мастер ассоциаций, художник слова и великий созерцатель. Художественные приемы в рассказе (сравнения и антитезы) делают текст глубже. Например, аил Сабу Ивановича, «вжившийся» в землю, составляющий с ней единое целое и деревня, противопоставляются грязному и шумному миру городских улиц, с помощью чего выражается авторское отношение к «чужому» миру, в данном случае городу. Ощущается теснота городского пространства. Автор не дает описания его квартиры, кроме как, когда Сабу Иванович проснулся, то *«перед глазами предстал огромный пестрый ковер»*. Заметим, что даже шум города для героя является напоминанием о родине. Писатель незаметно, ненавязчиво вводит сравнения: *«Улица за окном начинает наполняться гулом и грохотом, словно осенью ток в деревне. Шины шуршат и шуршат по асфальту, будто кто-то подливает масло в огонь на свадьбе»* (выделено У.Т.) [6, с. 154]. *«Стекла звенят», «простучал по рельсам трамвай», «Молочный завод напротив – там все гудит и гудит, дребезжит и дребезжит»* и т.д.

Аил воплощает ностальгию городского жителя о гармонии, тишине и уединении среди алтайских гор. Городскому шуму автор противопоставляет шум деревенский: *«...А как только люди кончат доить коров, деревня сразу же наполняется стуком: все толкут талкан. «Тунг-танг, тунг-танг, тунг-танг» – перекликаются деревянные ступы». В этой переключке слышны и другие звуки: «тирс-тырс, тирс-тырс – выбивает на улице хлыстом какая-нибудь старуха свою шубу»; «вжик-вжик-вжик» – выскребает где-то тупым ножом казан из-под молока...»* [6, с. 154].

Сопоставление каинчинского аила с аилом-домом другого алтайского прозаика Кюгея Телесова («Наш дом глазами молодого человека», 1985) подтверждает мысль о том, что через образ аила писатели выражают самые сокровенные чувства о родном и близком. Название рассказа К. Телесова уже дает настрой, что мы за всем происходящим наблюдаем глазами «молодого человека». В отличие от Дибаша Каинчина и Сазона Суразакова, Кюгей Телесов «впускает» и в дом, и в аил. Но в доме (избе) и аиле тоже наблюдается отсутствие внутреннего описания. Также обозначены владельцы дома и его часть, то с чего начинается дом для мальчика: шкаф и сундуки. Отсутствует традиционное описание домашнего очага, что является непременным атрибутом национальных аилов-юрт. Весь дом – это шкаф для посуды и два сундука. Один большой, его крышка никогда не закрывается на ключ, и там лежат вещи, которым мальчик не придает никакого значения. Они ему неинтересны. Есть еще небольшой черный сундучок, ключ от которого мать хранит в недоступном для детей месте.

Шкаф для посуды тоже с секретом: мальчик не знает, что там внутри, потому что он висит высоко и ему не достать до ручки, чтобы его открыть. На ней стоит фарфоровая пиала, разрисованная цветочками. Мальчик, сидя на полу, частенько разглядывал эту пиалу. Но самое большое его желание – это открыть «черный сундучок» – ящик для хранения вещей и ценностей. И вот мы наблюдаем, как этот мальчик мысленно его открывает: один поворот ключа – «тарс», второй поворот – «тарс», и вот крышка открывается. Он помнит наизусть, какие вещи мать хранит в этом ящике – это самые дорогие предметы их семьи. Чего только здесь нет. Мальчик начинает мысленно вынимать из сундука вещи: сначала он поднимает черную материю, которая лежит сверху. И вот, все «драгоценности» матери открываются перед ним: это – «разноцветные нитки, *коты*' отца (мужской набор для охоты: пороховница, огниво-кресало и т.п. – пояснение наше), мой *байры* и *байры* моих сестер (*байры* – это кожаные мешочки, куда зашивают пуповины детей – пояснение наше), орнаменты, пуговицы, обрезки кожи *булгайры*, и на самом дне ящика – отцовские письма...» [7, с. 40–41].

Автор не дает нам внешнего описания дома. В внешне горизонтальном телесовском аиле-доме внутреннее домашнее пространство сужается до висячего на стене шкафа, и мы наблюдаем только вертикальное пространство. В основе сопоставления лежит фактор замкнутого пространства. К. Телесов делает акцент на сюрпризности черного сундука – его неожиданности, новизне, значит ненадоедливости.

Таким образом, созидание духовного мира личности только тогда происходит гармонично, когда его живительным источником оказывается аил (юрт, дом) детства и юности, двери которого распахнуты в историю своей семьи и в историю своего Алтая. Любовь к «своему» родному в системе национальных ценностей имеет абсолютно положительный смысл. «Чужое» мы критикуем не потому, что оно относится к другому народу, а потому, что при увлечении «чужим» человек, нравственно опустошается, рискует потерять себя. Современное понимание и интерпретации таких терминов, как «аил» – «дом» в творчестве писателя стало и эмблемой, и символом, и мотивом, и образом, выражающим национальную картину мира и устоявшиеся традиции народа. Ступа («Талкан») и сундук («Наш дом глазами молодого человека») имеют возможность в себя вмещать другие предметы. Писатели производят трансформацию этого хранилища вещей из мира материального в хранилище духовных ценностей. Если некоторые предметы в контексте могут мыслиться в равной степени как материальными, так и идеальными, то в других (в данном случае «ступа», «сундук») бесспорно

преобладание духовного (воспоминания, впечатления и т.д.). В контексте мать хранительница, из которой дети получают знания, постигают культурные и семейные традиции. Таким образом, дети хранят в себе: все пространство аила, его запахи, теплоту очага вместе с матерью. Все вокруг в аиле согревается очагом и материнским теплом.

Библиография:

1. Лотман Ю.М. Избранные статьи / Ю.М. Лотман // Избранные статьи. Т.1. Таллин., – 1992. С.391-393
2. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. – М., – 1968., № 8.
3. Баталова А.Д. Эволюция образа дома в татарской драматургии: Автореф. дисс. канд. филол. наук / А.Д. Баталова; Казанский государственный университет. – Казань. – 2006.
4. Киндикова Н.М. Традиционное и современное в художественном мировидении алтайских поэтов / Н.М. Киндикова // Алтайская литература в контексте тюркоязычных литератур Сибири. – Горно-Алтайск., – 2001. – С.140.
5. Гачев Г.Д. Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. – М.: Наука, 1998. – С. 26.
6. Каинчин Д.Б. Талкан / Д.Б. Каинчин // Люди одной долины. – Горно-Алтайск., – 1973. – С.155. Далее примеры из текста указываются [С.].
7. Телесов К.Ч. Бистинг журт жиит кижининг кӧзиле / Чалынду јаландарда. – Горно-Алтайск, 1971. – с. 40-41.

РАССКАЗ «ПАУТИНКА» АКУТАГАВА РҮНОСКЭ В ПЕРЕВОДЕ ДИБАША КАИНЧИНА*

Перевод реалий – один из больших и важных проблем передачи национального и исторического своеобразия в переводах Дибаша Каинчина. Реалия всегда принадлежит народу, в языке которого она родилась. Она общеупотребительна, популярна, выражает быт и мировоззрение создающего их народа и проникает в другие литературы чаще из литературы на языке писателя. Убедительными средствами отличия их от терминов надо считать местную или историческую окраску и характер литературы (и художественной, и научной), в которой она употребляется. По нашим наблюдениям, наиболее часто в переводах произведений писателя встречаются такие реалии как, «кѳчѳ/кочо», «тепши», «арчын/арчин», «чеген/чегень», «јалама», «кыйра», «чѳчѳй», «балам», «айыл/аил», «јурт/юрта» и т.д.

Проблема художественного перевода в алтайском литературоведении стала одной из основных направлений уже во второй половине 20 века. В частности, исследователей интересовали проблемы «национальной, текстологической, семантической идентичности» переводов художественных текстов. Большую роль в этом сыграли работы З.С. Казагачевой, С.С. Суразакова, С.М. Каташева, Н.М. Киндиковой и др.

В переводах Дибаша Каинчина чаще всего мы слышим интонацию и поэтику самого переводчика. Иногда он создает почти новое произведение, пусть не столь цельное и совершенное, но новое, и основанное на восточном мышлении, точнее, восточном восприятии мира. Нужно заметить, что индивидуальные и социальные свойства его личности как писателя-переводчика, несомненно, повлияли и на его эстетическую систему. Он раскрывает картину жизни как глубоко и субъективно пережитое, главным образом, через чувство, через лично воспринятое переживание.

В данном случае большого внимания заслуживают статьи К.С. Каинчиной, переводчика произведений прозаика, где затрагиваются проблемы более глубокого анализа переводных произведений и дается их классификация. В частности, К. Каинчина переводные произведения Д. Каинчина рассматривает по следующим «основным блокам»:

1. Переводы на русский язык, выполненные с подстрочника автора.
2. Переводы на русский язык, выполненные самим автором.

* См. Поэтика рассказа «Паутинка» Акутагава Рюноскэ в переводе на алтайский язык // Взаимоперевод национальных литератур: сохранение этнокультурных особенностей. Материалы Всероссийской научно-практической конференции от 12 марта 2012 г. Горно-Алтайск, ГАГУ.

3. Переводы произведений других авторов, переведенных на алтайский язык Д. Каинчиным [1, с. 132-133].

В данной статье нами делается попытка исследования перевода на алтайский язык Дибашем Каинчиным произведения известного японского писателя Акутагава Рюноске (1892-1927) «Паутинка». По числу художественных переводов Акутагава занимает одно из первых мест среди японских писателей. Исследуемый перевод выполнен с русского языка, следовательно, рассказ проходит уже через «третьи руки». Русская литература – это «среда-посредник», которая, «прежде чем передать писателя другой среде, трансформирует его, накладывает на него свою печать»[2, с. 197] Мы наблюдаем, что дело здесь «не только в переводах: страна-посредник, вместе с переводным текстом навязывает и портрет писателя, который создается её критикой».[там же].

В рассказе японского писателя Д. Каинчин выделил, в частности, проблему эгоизма. У Каинчина и Акутагава эгоизм не является проблемой, касающейся личности как таковой. Оба писателя показали эгоизм как острую проблему общества в целом. Объяснение этому в некотором сходстве менталитета алтайцев и японцев.

Внимание Каинчина привлекла к себе социальная острота реализма и тайны человеческой психологии в рассказах Акутагава. Писатель-переводчик делает только небольшие коррективы применительно к понятиям национальной жизни алтайцев.

При сопоставлении русского контекста с переводом на алтайский язык, сразу же во вступлении наблюдается, как Д. Каинчин начинает вводить изменения, свойственные религиозно-мифологическому мировоззрению алтайцев. Семантика образов персонажей исследуемого произведения связана с древними представлениями об алтайском пантеоне.

Обратим внимание на название рассказа в оригинале «Паутинка» – «Јӱргӱмӱштин учугу» (дословно- «Ниточка паука») точно передает значение слова «паутинка». В русском контексте слово «Будда» на алтайском передано как «Будда-Бырман» (Боодо-Буркан). Переводчик к имени божества делает уточнение «Бурхан» («бырман») – «Будда-Бурхан», тем самым, делая акцент на алтайскую мифологическую традицию. «Бырман» в алтайском пантеоне мирное, светлое божество верхнего мира – «Ўстиги-Ороон» («Верхний мир», «Верхняя Страна») – ассоциируется как Ўлгень, Кудай.

«Райский пруд» в алтайском мировоззрении – «Сӱт-Кӱл» – «Молочное озеро». Имя одного из главных героев Кандата – «Канјут», дословно переводится как «Глотающий Кровь» или «Глотай Кровь» (перевод У.Т.).

Остальные названия подверглись лишь частичным изменениям: река Сандзу – «река Сындзу», Игольная гора – «Гора имеющая иглы» – «Ий-нелү» («Имеющий иглы»), Озеро крови – «Кан-Кызыл көл», «Канду көл» («Кроваво-красное озеро», «Кровавое озеро»).

Преисподняя – «Алтыгы-Ороон» («Подземный мир», «Подземная Страна») – как обитель подземного владыки Эрлик.

«Кан-Кызыл көл», «Канду көл» («Кровавое озеро») – мифическая река, море Тойбодым («Ненасытная»), которая течет в подземном царстве. Переводчик сумел передать картины рая и преисподней через мифологию своего народа. Мифические образы, персонажи, древние архетипы японского народа созвучны с алтайскими, и помогают в тесной связи с антитезой понять сущность происходящего.

Чистоте «Сүт-Көл» («Молочного озера»), «лотосам жемчужной белизны», гармонии и созерцанию цветами Будды-Бурхана Верхнего мира противопоставляются темные, черный и кроваво-красные цвета: «кан кызыл суу» – «кроваво-красная река», «Сүт-Көл» – «Канду көл» («Озеро крови»), «лотосам жемчужной белизны» – иглы на горе «Ий-нелү» («Игольная гора»), божество Будда-Бурхан – Канјут (Кандата).

Мифический и сказочный стиль повествования способствуют воплотить идею времени как проблему эгоизма общества, в котором жил сам японский писатель. По своему жанру это короткий рассказ. События разворачиваются одновременно в двух мирах: в верхнем и в подземном мире. Средний мир упоминается в сознании Будды-Бурхана, и оно связано с поступком Канјут. Единственный поступок, где он проявил чувство сострадания и жалости к живому существу (паук).

Интересна пространственно-временная ориентация рассказа. По мифологическим традициям и японцев, и алтайцев – мироздание троячно и целостно. В рассказе он мастерски представлен в вертикальном положении. Связующим звеном между верхним миром и нижним являются: в русском контексте кристальные воды «райского пруда» («Лотосовый пруд»), а в алтайском контексте Каинчина «Сүт-Көл» – «Молочное озеро».

Автором дается психологическое осмысление поступков персонажей: условия жизни превращают человека в эгоиста, делают его преступником.

Переводчик сумел передать внутренний мир восточного человека во взаимодействии с миром внешним. Сам Акутагава считал, что «душа человека в древности и душа современного человека имеют много общего» и поэтому в древности он искал аналоги поступков, мыслей, пси-

хологии современных ему людей. Возможно, ссылаясь на автора, можно найти психологические мотивы поступка Кандаты.

Каинчин-переводчик отстаивает право вымысла, фантазии, гротеска в художественном переводе, отбора ярких жизненных фактов, позволяющих раскрыть тему с наибольшей выразительностью, использования образного языка. Перевод Каинчина обогатил и алтайскую художественную лексику. Писателем сознательно вводятся слова, выражающие мир поэтики тюркского, в том числе и алтайского фольклора. Обращается внимание художественные приемы: формульные стереотипы, типовые клише, фразеологизмы, речевые обороты, и т.д., точно передавая содержание. Например, выражение *«вертяться волчком, со свистом разрезая ветер, полетел вверх тормашками все ниже и ниже, в самую глубь непроглядной тьмы»* в переводе точно передает его смысл на алтайском языке: *«ийиктеле айланьт, бирде бажы тӧмӧн, бирде буды ӧрӧ болуп, карануй тамы јаар уча берди»*. При этом переводчик опускает выражение *«со свистом разрезая ветер»*, что не искажает её сути.

Как уже отмечалось, переводчиками иногда допускаются дополнения и изменения, что нисколько не отражается на идейно-художественном замысле рассказа. Например, в русском контексте:

«Сердце Кандаты не знало сострадания, он думал лишь о том, как бы самому спастись из преисподней, и за это был наказан по заслугам: снова свергнут в пучину ада» [2].

В переводе Каинчина вносятся небольшие изменения: *«Канжутын јӱрегинде тырмактын каразынча да килемји јок болгон. Ол јангыс ла бойынын тынын, бойынын боро-кардын сананган. Мынын учун ол јолду буруладып, ургӱлјик кыйын-шырага ойто кирип калды. «Оштӧнгкӱй – ӧрӧ чыкпас»*. [3, с. 341]. Дословно – *«В сердце Кандаты не было сострадания даже с чернилку ногтя. Он думал только о своей жизни и животе. Поэтому он заслуженно обвинен и опять обречен на вечные муки»* (перевод наш).

Далее автор вносит свое дополнение: алтайскую пословицу *«Оштӧнгкӱй ӧрӧ чыкпас»* – *«Мстительный никогда не выберется наверх»*.

Из русского контекста переводчик оставляет как реалию название цветка – «лотос». Дибаш Каинчин адаптирует многие образы и сравнения к реалиям алтайской литературы и понимания.

Проведенные исследования позволяют сделать следующие выводы: писатель не ограничивался алтайскими и русскими сюжетами, а стремился установить связь своего творчества с восточной и европейской литературной традицией. Заметно, как значительное воздействие на

развитие творческой индивидуальности Дибаша Каинчина оказала алтайская, русская классика и инациональная литературы.

Итак, как справедливо отмечает Н.М. Киндикова, можно сделать вывод, что: «Перенимая опыт других литератур, познавая тайну искусства, Д. Каинчин создает образцы художественной неповторимости» [4, с. 175]. Писатель-переводчик с успехом, осуществляет синтез восточного и западного мировосприятия, миропонимания, литературных традиций, обогащая тексты близкими для понимания алтайцев литературными приемами и образами. Рассматривая русский и алтайский переводы, мы пришли к заключению, что перевод рассказа «Паутинка» «звучит» по-алтайски, но при этом не потеряна связь с оригиналом, как с идейно-образной стороны, так и с поэтической точки зрения. Создавая иногда совершенно новое произведение, Дибаш Каинчин художественно обогащает тексты инациональных шедевров.

Исходя из вышесказанного, мы можем сделать выводы, что названная проблема недостаточно исследована в языковом и образном аспектах: в плане преломления инационального мировоззрения, образов и форм языковом и образном пространстве алтайской литературы; в отношении присутствия универсальных и уникальных форм и идей, на стыке двух или трех литератур (восточные литературы, русская и алтайская), синтеза «западного» и «восточного» миров на примере переводов; смешение и уникальность национальных поэтических традиций разных культур; роль диалога культур, влияния перевода, и через него русского классического наследия на эволюцию алтайского переводческого искусства на творчество Дибаша Каинчина в целом.

Исследуя влияния национальных традиций и инациональных влияний на создание художественных произведений или идей в творчестве Д. Каинчина, нами учитывался и образ самого писателя, который возникает из его произведений, из его биографии, из личных встреч. Переводная литература наравне с традиционной восточной цивилизацией оказала сильное воздействие на рост, восприятие, эволюцию и уникальную трансформацию идейно-философских, литературных течений и в алтайской литературе второй половины XX столетия, в том числе в творчестве Д. Каинчина.

Библиография:

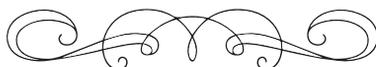
1. Каинчина К.С. Поэтика переводных произведений Д. Каинчина/К.С. Каинчина // Перевод тюркских литератур Сибири. – Горно-Алтайск. – 2005. – С.132-133.

2. <http://www.rulit.me/books/pautinka-read-63241-1.html>

3. Каинчин Д.Б. Ёргөмөштин учугу / Д.Б. Каинчин // Карган тыт. – Горно-Алтайск, 1994. – 338-346.

4. Киндикова Н.М. Творчество Д. Каинчина: итоги последнего десятилетия / Н.М. Киндикова // Алтайская литература в контексте тюркоязычных литератур Сибири / Н.М. Киндикова. – Горно-Алтайск., – 2001. – С.175.

5. Реизов Б.Г. Сравнительное изучение литературы / Б.Г. Реизов // Вопросы методологии литературоведения. – М., Л.: Наука, 1966.



Поиски и находки литературоведа

(Послесловие редактора)

До настоящего времени к.ф.н. У.Н. Текеновой изданы одна монография и два сборника статей, опубликован ряд научно-методических статей.

Монография «Художественный мир Дибаша Каинчина» (2012) посвящена творчеству алтайского прозаика Д.Б. Кинчина. В ней впервые рассмотрена тематика и проблематика его прозаических произведений, раскрыты особенности сюжета и композиции рассказов, повестей и романов, особое место уделено модификации традиционных образов и мотивов, выявлен фольклорно-этнографический контекст отдельных произведений прозаика.

Дибаш Каинчин творил во второй половине XX столетия. Литературовед У. Текенова уделяет основное внимание его произведениям, созданным в постперестроечное время. В них прослеживается новый взгляд на развитие алтайской литературы, переоценка исторических событий и художественное отображение их на новом идейно-эстетическом уровне. Исследователь отмечает особенности национального мировидения прозаика, сюжетно-композиционную структуру рассказов и повестей. Независимо от инонациональных влияний в его прозе отмечается национальная самобытность и индивидуальное своеобразие. Национальное мировидение Д. Каинчина восходит к мифологическим представлениям алтайцев. Отсюда и тотемные образы синего волка, беркута, почитание окружающей природы с его священными деревьями, горами и реками. В монографии У. Текеновой четко прослежено функционирование таких мифологем, как тотемные птицы и звери, священные деревья, родовая гора и т.д. Традиционные образы, символы способствуют созданию национальной картины мира в прозе Д. Каинчина. Помимо этого в исследовании У. Текеновой рассмотрен язык художественных произведений, необычный стиль писателя. Знание двух языков позволило исследователю выборочно перевести фрагменты отдельных произведений. В двух выше упомянутых сборниках статей ею анализированы произведения известных алтайских писателей Л. Кокышева, А. Адарова, Б. Укачина и других. Казалось бы, творчество Л. Кокышева достаточно изучено в исследованиях С. Каташева, Р. Палкиной, Н. Киндиковой и других. Тем не менее, У. Текеновой удалось рассмотреть новые грани творчества отдельных произведений известного алтайского писателя. В частности, в книге «Творчество Л. Кокышева.

Опыт литературоведческого чтения» (2013) ею выявлены традиционные образы-символы в лирике алтайских поэтов и дана интерпретация отдельных образов-символов. Таковы, например, образы аила/дома, дороги/пути, свое и чужое и т.д. Причем каждый образ рассмотрен в сравнительно-сопоставительном аспекте с образами произведений других алтайских поэтов. В поле зрения литературоведа не только лирика алтайских поэтов, но и лиро-эпические произведения (поэма «Туба»), повесть («Сто писем») и романы («Арина», «Цветок степей») Л.В. Кокышева. Текстологический анализ этих произведений приводит исследователя к необычным выводам. В сборнике «В мире литературы» (2013) У. Текеновой дан обстоятельный анализ отдельных произведений алтайских писателей: Д. Каинчина, Б. Укачина, А. Адарова, Л. Кокышева и других. Литературовед, в то же время учитель-методист У. Текенова углубляется в мир поэта и передает затаенные мысли автора. В этом сборнике впервые затронута проблема перевода иноязычной литературы, а также изучена тема о репрессированных писателях. Особенность литературоведческих трудов У.Н. Текеновой в том, что она одновременно пишет на двух языках: алтайском и русском. Неслучайно ее книги востребованы алтаеведами Республики Алтай, литературоведами Сибири.

Очередной сборник под названием «Проза Дибаша Каинчина: новые аспекты изучения» состоит из опубликованных ранее статей, что свидетельствует об ее постоянных поисках и находках. Сборник посвящен 80-летию народному писателю Д.Б. Каинчина.

Н.М. Киндикова

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Адаров А. 26, 38, 74, 75, 78, 82,
140, 152, 153
Адлыков С. 38
Айтматов Ч. 10, 35
Акулова Т. 124
Акутагава Рюноске 10, 146, 147,
148
Андерсен Г. 124
Антошин К. 7, 23, 36
Астафьев В. 35
Баскаков Н. 97
Бахмутов В. 38
Бахтин М. 110
Белянин В. 61
Борисова И. 64, 76
Бычков В. 136
Волькенштейн В. 96
Гамзатов Р. 26
Гинзбург Л. 54, 61, 64, 65
Глузман С. 60
Гребенникова Н. 98
Гумилев Л. 97
Гуркин Г. 76
Далгат У. 123
Даль В. 45
Достоевский Ф. 41
Енчинов Ч. 24, 124
Ередеев А. 124
Изер В. 64
Казагачева З. 7, 10, 23, 36, 63, 99,
113, 120, 146
Каинчина К. 51, 63, 93, 146
Касаткина Т. 128
Каташ С. 7, 23, 30
Каташев С. 146, 152
Киндикова Н. 7, 14, 23, 36, 38, 39,
63, 84, 99, 113, 120, 129, 139, 146,
150, 153
Кокпоева К. 98, 126
Кокышев Л. 38, 51, 61, 140, 152,
153
Кончиц А. 10
Кормилов С. 80
Кошев К. 82
Крылов И. 125
Кудияров А. 99
Курбанова С. 26
Кучияк П. 24, 92
Лихачев Д. 138
Лосев А. 130
Лотман Ю. 108, 138
Марков Г. 34
Маркова О. 34
Маскина Д. 82
Мундус-Эдоков М. 24
Мустай Карим 26
Неклюдов С. 108
Окладникова Е. 102
Осьмаков Н. 64
Палкин Э. 38
Палкина Р. 7, 9, 14, 15, 36, 39, 63,
83, 84, 98, 99, 113, 120, 129, 130,
132, 152
Пушкин А. 124
Пыпин А. 64
Распутин В. 34, 35
Сахавет С. 10
Симонова Т. 33
Стеблева И. 97
Суразаков С. 5, 51, 60, 97, 140,
143, 146
Тарбанакова С. 23, 93
Текенова У. 5, 36, 63, 99, 120, 152,
153
Телесов К. 38, 140, 143, 144
Тодошев Р. 38

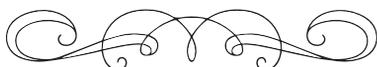
Толстой Л. 124
Топоров В. 102, 105, 109
Тордошева З. 27
Тэн И.-А. 64
Укачин Б. 38, 39, 46, 48, 49, 124,
152, 153
Флоренский П. 130
Хайдеггер М. 83, 87
Хализев В. 54
Хаметова Х. 26
Чагат-Строев П. 24
Чинина Э. 7, 14, 23, 36, 63, 84, 99

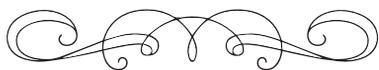
Чичинов В. 38
Чунижеков Ч. 124
Шарль Перо 124
Шастина Т. 7, 14, 16, 23, 36, 63, 64,
84, 88, 99, 129, 132
Шокшиланова А. 36, 125
Шолохов М. 10, 125
Шукшин В. 35, 117
Шумаров Н. 93
Юлиус Б. 92
Якимова Л. 7, 23, 36, 93
Яусс Х. 64

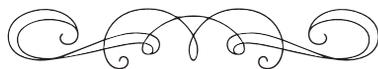




Для заметок









ISBN 978-5-903693-55-9



Текенова Ульяна Николаевна

**ПРОЗА ДИБАША КАИНЧИНА:
НОВЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ**

На алтайском и русском языках

Компьютерная верстка
Лужбина С.Н.

Подписано в печать 03.09.2018 г. Формат 60x84¹/₁₆
Бумага офсетная. Гарнитура PT Serif.
Печать офсетная. Тираж 200 экз. Заказ 4834.
Отпечатано в ООО «Горно-Алтайская типография»
649000 г. Горно-Алтайск, пр. Коммунистический, 35.