Қазақстан Республикасы Ғылым және жоғары білім министрлігі

Е.А. Бөкетов атындағы Қарағанды университеті

Филология факультеті

Қазақ әдебиеті кафедрасы

**Жарылгапов Жансая Жангазиевич**

**«Әдеби ағымдар теориясы» пәні бойынша**

**Дәрістер курсы**

білім беру бағдарламасы: «6В01701 – Казахский язык и литература»

Қарағанды 2023

**1-дәріс. Кіріспе. Жаһандық әдебиет дамуындағы ортақ құбылыстар**

**Жоспар:**

1. Пәннің мақсаттары мен міндеттері

1. Әдебиеттің сатылап дамуындағы ортақ заңдылықтар
2. Әдебиеттер арасындағы ықпалдастықтар мен желілестіктер

1. Жоғары оқу орнының филология факультеттерінің «Қазақ тілі мен әдебиеті», «Қазақ тілінде оқытпайтын мектептердегі қазақ тілі мен әдебиеті», «Филология» мамандықтары бойынша оқитын студенттер әдебиеттану ғылымының негізгі ұғымдарын, теориялық-терминологиялық аппаратын «Әдебиеттануға кіріспе» (І курс) пәнінен, ал сөз өнерінің қоғамдық қызметі, ұлттық және жалпыадамзаттық мәні, зерттеу әдіснамасы мен әдістері, әдебиеттің жалпы заңдылықтары, әдеби үдеріс сипаттары, туындының құрылымы, мазмұны және пішіні, тілі, көркемдік әдістер, жанрлар табиғаты, әдеби үдеріс сынды санаттарды «Әдебиет теориясы» (ІҮ курс) пәндерінде оқып-үйренеді. Әдебиет теориясының қазіргі даму деңгейі бұрын осы пән аясындағы санаттарды анағұрлым ауқымды тұрғыда қарастыруға мүмкіндіктер ашып отыр. Өйткені әдебиеттің теориялық мәселелерінің барлығын бір пән ауқымында меңгерту мүмкін емес. Сондықтан да әдебиет теориясының аса күрделі санаттарын оқыту таңдау компоненті белгілейтін пәндерге жүктелген. Бұл қазақ әдебиетін бүгінгі қоғамның сұранысы мен тарихи-рухани талаптарына сай, тың көзқарастар тұрғысынан оқытуға жаңа мүмкіндіктер туғызады. Сондай пәндердің бірі – «Әдеби ағымдар теориясы».

ХХ ғасыр басындағы теориялық әдебиеттанудағы Ахмет Байтұрсынұлының іргелі ізденісі амалсыз тоқтап, жалғасын таппай қалғаны, теориялық ізденістердегі басқа елдердің тәжірибелерімен алмасу да қатаң шектеулерге ұшырады. Тек 1970-80 жылдары ғана теориялық зерттеулерде қол жеткен шетелдік еңбектерді там-тұмдап қана игере бастағанымыз да шындық. Ал сол кезде әлем герменевтикалық, семиотикалық, фрейдистік, психо-аналитикалық, интуитивистік, структуралистік мектептердің әдістерін кең қолданып отырған еді. Әдебиеттің теориялық мәселелерін оқытуда Қ.Жұмалиевтің «Әдебиет теориясы» (1938), Е.Ысмайыловтың «Әдебиет теориясының мәселелері» (1940), З.Қабдоловтың «Әдебиет теориясының негіздері» (1970) (кейін «Сөз өнері») тәрізді оқулық-монографиялары өз заманының сұранысына сай біраз уақыт қажеттілігімізді өтеген іргелі дүниелер. Әлемнің үздік 100 оқулығын қазақ тіліне аудару бағдарламасы бойынша қолымызға тиген Майкл Райанның «Әдебиет теориясы» еңбегінде әдеби ағымдар теориясы жан-жақты қарастырылмайды. Көркемдік дамудың түгел кезеңіне бірде теория болмайтыны белгілі. Эстетикалық ұстанымдардың ауысуына сәйкес теориялық жаңа концепциялар туып, ескі тұжырымдамалар терістеліп те отырады. Қазіргі заманғы әдебиет теориясы идеологиялық талаптардан тәуелсіз, еркін әрі пәнаралық байланыстарға негізделген тың көзқарастарға ойсқаны анық. Мұндай үрдіс алуан түрлі мектептердің бой көтеруіне, ғылыми саралаудың соны жолдарына бастары анық. Демек эстетикалық дамуды талдап-таразылайтын ғылымдағы плюрализмге жол ашық.

Уақыт өте келе, әдебиеттану ғылымының динамикасына сәйкес бұрынғы қолданыстағы әдіснамалық тұрғылар, зерттеу әдістемелері өзектілігін жоғалтты. Нақты бір әдіснаманың үстемдігі көркем шығармашылық болмысын қарастыратын ғылымның жан-жақты дамуына кепілдік бере алмайтынына да көз жеткізіп отырмыз. Зерттеу тәсілдері мен әдістерінің күрделенуіне, ақпараттық алмасулардың жеделдеуіне сәйкес әр тараптағы ізденістер қажет. Сондықтан да әдебиет теориясындағы жанр, көркемдік әдіс, әдеби ағым, поэтика сынды т.б. мәселелерін зерттеу мен оқытуда жеке-жеке еңбектер керек. Теориялық поэтика қарастыратын барлық нысанды бір оқулыққа топтастыру бүгінгі күннің талаптарына толық жауап бере алмайды.

Соңғы жылдары қазақ әдебиетін зерттеу, оқытудың ғылыми-әдіснамалық және оқу-әдістемелік бағытын түбегейлі, жаңаша қалыптау ісі қолға алынды. Сондай мәселенің бірі – қазақ әдебиетінің даму жолында қалыптасқан және сыртқы әсерлерден пайда болған әдеби ағымдарды жаңаша көзқараспен ғылыми тұрғыдан салмақтай отырып, әдебиеттегі ағымдардың эстетикалық-философиялық сипаты, көркемдік ерекшеліктері хақында жүйелі және ғылыми мағлұматтармен қамтамасыз ету. Мұндай күрделі мәселелерді оқыту «Әдеби ағымдар теориясы» пәнінде жүзеге асырылады. Бұл білім беру жүйесінің барлық деңгейлерінде (орта, орта кәсіптік, жоғары) қазақ әдебиетін тереңдетіп оқытуға жол ашпақ.

2. Қоғамның материалдық және рухани өміріндегі, жалпы табиғаттағы бар нәрселер бәріне ортақ, сосын өзіндік заңдылықтарға сәйкес дамып отырады. Болмыстағы түрлі нәрселер мен құбылыстардың заңдылықтарын зерттеу - әр түрлі ғылым салаларының жүгі. Сол сияқты әдебиет те өзінің тарихи қалыптасқан заңдылықтары негізінде дамып келеді. Әдеби шығармашылықтың өзіне тән заңдылықтарын ашып көрсету - әдебиеттану ғылымының басты әрі орталық мәселесі. Әдебиеттанудың дербес ғылым саласы екенін көрсететін факторлар осы үлкен мәселенің өзегінен өрбіп жатады. Көркем әдебиеттің даму жолындағы заңдылықтар деп нендей жағдайларды қарастыруымыз керек? Жеке шығармашылық иесі жасаған, шығармашылық еркіндіктің, жеке сананың жемісі болып табылатын туындылардан ортақ заңдылықтар іздеу дұрыс па? деген сауалдар әжептәуір таластар тудырып бағуда. Бірқатар ғалымдардың айтуы бойынша, қалам иесінің өзіндік дүниетанымы, өмірлік тәжірибесі, эстетикалық талғамы, етене жақын мәселелері, сөз саптау, ой айту сынды бөлектіктерінің көрінісін жалпыға бірдей заңдылықтарға бағындыруға келмейді. Алайда қандай да бір ұлы жазушы болмасын ұлттық қана емес, адамзаттың көркемдік жадында қатталып қалған құндылықтарға қайырылып отыратынын жоққа шығару мүмкін емес. Сондықтан біз қазақ прозасының қалыптасуын, ондағы дүниежүзі әдебиетінде көрініс берген ауқымды әдеби ағым-бағыттардың, әдістердің аналогиясын адамзаттың көркемдік даму сатыларында орныққан заңдылықтар аясында да анықтаймыз. Бұл іргелі теориялық категориялар төңірегіндегі пікір-байламдар бір ізге түсіп кеткен жоқ, әлі күнге дейін бір-бірімен қайшылыққа келіп жататын ұғымдар мен тұжырымдар туғызуда. Біздіңше ол заңды да. Өйткені әдебиетті теориялық тұрғыдан тексеру догмалық шарттарға бағынбауы тиіс.

Ұлттық әдебиеттер өзінің даму сатыларын түрлі хронологиялық кезеңдерде жүзеге асырып отыруы, ол сатыларға тән ерекшеліктердің әр халықтарда түрлі уақыттарға созылуы, сатылап дамудың механикалық түрде жүзеге аспайтынын көрсетеді. Мысалы, Ренессанс Қытайда VІІІ ғасырда басталса, оған жақын орналасқан Жапонияда Ренессансқа тән белгілер ХІV ғасырда көрініс бере бастады, ал түркі әлеміне қатысты әдебиетте ХІV-ХV ғасырларда, еуропалық Ренессанстың отаны-Италияда ХІV ғасыр, Францияда – ХVІ ғасыр. Ортағасырлық мәдениетке Қытай ІІІ ғасырда қадам жасаса, Рим империясы классикалық ортағасырлық әдебиетке ІV ғасырда ене бастады. Сондықтан да әдебиет дамуының «сатылары» мен «кезеңдері» деген ұғымдарды бір-бірімен шатастыруға болмайды. Әдебиет кезеңдері – белгілі бір уақыттардағы ұлттық әдебиеттің даму «бөліктері». Мұндай шартты кезеңдер - онжылдықтар, ғасырлар, мыңжылдықтар болуы мүмкін. Әйтсе де әдебиеттің даму кезеңдерінен де ұлттық тарихи-мәдени және рухани ерекшеліктерді байқауға болады. Ұлттық әдебиеттің даму сатылары, сол ұлт әдебиетінің хронологиялық кезеңдерімен сәйкеспеуі де мүмкін.

Рухани қозғалыстың тарихына зер салу барысында көзіміз жетіп жататын әдебиеттегі жалпы заңдылықтар әлемдік әдеби үдерісті тұтастай алып қарағанда анық көрінеді. Жалпы әлемдік әдеби процесті адамзат дамуының аса ірі кезеңдерімен – антикалық ежелгі дәуір, ортағасыр, жаңа дәуір, ең жаңа дәуірлермен байланыстыратынымыз аян. Осы әлемдік көркем ой дамуы ауқымындағы бірнеше ұлттар әдебиетін салыстыра зерттеу нәтижесінде мынаған көзіміз жетіп отырады: Ол – әдебиеттердің әрқайсы өзіндік даму жолында ұқсас сатылардан өтіп отыратындығы. Яғни, ұлттық әдебиеттердің дамуын бір арнаға бағыттап тұратын әдебиеттің өзіндік жүйелі заңдылықтары бар. Ұлттық әдебиеттер өзінің даму жолында бірдей кезеңдерді басынан өткеретін жағдайлардың кездесуі осындай тұжырым жасауға жетелейді. Мәселен, Лопе де Вега мен Шекспир жеке шығармашылық мүмкіндіктердің иесі, бірақ екеуі де гуманистік «комедиялар» жазды. Тұлғалық қабілеттері мүлде бөлек Малерб пен Ломоносов ұлттық қарым-қабілеттеріне орай екеуі де өз кезеңінде классикалық одалар жазды. Романтикалық поэмалар жазған Пушкин мен Байрон туралы осыны айтуға болады.

Мұндайлық құбылыстарға қазақ әдебиеттанушылары да кейінгі жылдары маңыз бере бастады. Әлемдік рухани дамудың аса үлкен белесі болған Ағартушылық дәуірдің қазақ руханиятына да жат еместігін негіздейтін Д. Қамзабекұлы айтқандай, «белгілі бір елдегі ағартушылық сол елдің заңды асуы болып табылатынына» назар аудара отырып «әлем құндылықтары Шығыстікі және Батыстікі деп шығу тегіне қарай бөлінгенімен, олардың даму процесінде ұқсас тұстары аз емес. Мұны типологиялық салыстырулар анық көрсетеді. Зерттеуімізге өзек болып отырған ағартушылық – Шығыстың да, Батыстың да басынан өткізген белесі» (Қамзабекұлы Д. Алаш және әдебиет. – Астана: «Фолиант», 2002. 48- б)

Антикалық ежелгі дәуір, жаңа дәуір, ең жаңа дәуір сынды қоғамдық даму белестері - адамзат көркем ойлауының ірі сатылары. Әлемдік әдеби үрдістегі мұндай дәуірлер ауысуы, әдеби бағыттар мен ағымдардың алмасуы түрлі елдерде ұқсас, әрі тарихи жүйелі тәртіппен, сатылы түрде жүзеге асып отырды. Мысалы, классицизмнің романтизмге, романтизмнің реализмге, натурализмге, модернизмге ұласып отыруы көркемдік жүйелердің біртұтастығы мен идеялық-көркемдік ортақ шарттардың жемісі. Кейінгі жылдар ғылымында өте тиімді пайдаланылып, тәсілдік тұрғыдан күрделенген, әрі биік сатыға көтеріліп үлгерген тарихи-салыстырмалы әдебиеттану әртүрлі аймақтар мен елдер әдебиетіндегі осындай айрықша (тіпті таңғаларлық деп айтуға болады) ұқсастықтарды аңғарып отыр. Әдеби құбылыстардың «әу бастан табиғаты ортақ» деп таныған Н.И. Конрадтың *(Конрад Н.И. Запад и Восток. – Москва: Наука, 1972. – 427 с.)* идеясын тереңдетіп әкетушілер мәдениеттердегі сыртқы ұқсастықтар және ұлттар мен ұлыстар әдебиетіндегі детальды сәйкестіктерге дейін танып-білуге ұмтылуда.

Әрине, ұлттық әдебиеттердің типологиялық байланыстарымен бірге, қайталанбайтын ерекшеліктерін ешкім жоққа шығара алмасы хақ. Ғалам мәдениетінің дамуында Батыс пен Шығыстың өзіндік даму заңдылықтары арасында зор айырмашылықтары бары сияқты, латынамерикан елдерінің, таяу Шығыс аймағының, қиыршығыстық әдебиеттің, Азия, Еуропа әдебиеттерінің өзіндік бет-бағдарлары бар. Әйтсе де ХХ ғасырдағы өркениеттік даму, соған сәйкес әдеби байланыстар мен әлемдік ауқымдағы «дәстүршілдік» Батыс пен Шығыс арасындағы байырғы түсініктерге өз ерекшеліктерін әкелуде.

Жаһандық әдеби үдерістегі жалпыға тән құбылыстар, ортақ бастаулар әдебиеттегі тарихи тұрақтап қалған заңдылықтардың жемісі. Көркем ой тарихын анағұрлым терең зерделеу үшін ондағы әдеби бағыттар мен ағымдардың, әдістердің табиғатын тануда салыстырмалы зерттеудің қажеттілігі өзінен-өзі айқын. Салыстырмалы әдебиеттану әлемдік әдеби байланыстар мен ықпалдастықтарды төмендегідей жағдайларда қарастыра алады:

1.Ортақ тарихы болған бір немесе бірнеше әдебиеттердің көркемдік заңдылықтары. Бұрында бір ұлысты құраған елдердің өз алдына жеке тарихи даму жолына түсіп, ұлттық әдебиеттердің пайда болуы. Мысалы, иран тектес халықтардан өніп шыққан парсы және тәжік әдебиеті т.б.;

2.Әртүрлі елдердің әдебиетіндегі көркемдік ерекшеліктерді салыстырмалы – типологиялық тұрғыдан қарастыру. Бұл бір-біріне ұқсас тарихи жағдайлар мен сілкіністерді басынан өткерген бірнеше халықтар әдебиетіндегі тоқайластық. Оған мысал, Англия, Франция, Ресей және Еуропа мен Азияның кейбір елдеріндегі ХІХ ғасырдағы классикалық реализм әдебиеті. Тіпті өткен ғасырдағы социалистік лагерь шеңберінде қалған елдердің социалистік реализмі;

3.Түрлі елдерде белгілі бір діндердің қанат жаюының нәтижесінде пайда болған құбылыстар сәйкестігі. Христиандық арнада дамыған Еуропа әдебиетіндегі ішкі байланыстар немесе буддистік Азия елдерінің әдебиетіндегі конондарды тереңдеп қарастыру арқылы олардағы идеялық-көркемдік бірліктердің табиғатын тануға болады;

4.Бір-бірімен тарихи–қоғамдық жағдайлар байланыстырмайтын, тектік қатысы жоқ мүлде өзге елдер әдебиеттері де тарихи-типологиялық тұрғыда қарастырыла береді. Мұндай әдебиеттерді салыстыра отырып зерттеу, әлемдік көркем даму заңдылықтарының сырын ашуға септігін тигізері айқын. Мәселен, ғалымдар батысеуропалық рыцарлық романдар мен жапонның «Жорық эпопеяларының», Ағарту дәуіріндегі сатиралық романдар мен ХІХ ғасырдағы Қытайдың «әшкерелегіш романдарының» арасындағы кейбір ортақ қасиеттердің бар екенін әлдеқашан айтып келеді.

Жалпыға бірдей көркем ой дамуының сатылары туралы ұлттық және шет ел ғалымдарының бұл орайда жазған бернеше ғылыми еңбектерімен таныса келе, мынадай тезистер шығады:

* + антик дәуірінен бастап Жаңа дәуір әдебиетінің белестері Қайта өрлеу, барокко, классицизм, Ағарту дәуірі (синтиментализммен бірге), романтизм, реализм және олармен ХХ ғасырда сәтті бәсекелесе алған модернизм ағымдары тарихи-қоғамдық дамуға сәйкес жанрлық-стильдік қалыптан жеке шығармашылық сананың үстемдігіне қарай жылжи берудің нәтижесі. Бірте-бірте «автор поэтикасы» алдыңғы қатарға шыға бастады. Халық шығармашылығындағы жекелік болмыстың кемескіленуі бастапқы авторлардың фольклордағы қалыпты этикеттерге, конондарға тәуелді болуынан. Бірақ шығармашылық дамудың әр сатысында әдебиеттегі жекелік бастау күшейе берді. Мысалы, авторлық стильдің жеке ерекшелігі классицизмнен гөрі романтизм кезеңінде биік сатыға көтерілді. Романтизм әдебиеті шығармадағы жекелік бастаудың аса жылдам дамуымен байланысты. Бұл кезеңде жеке тұлғаның орны бұрын-соңды болмаған биікке көтеріліп, автор культы үстемдік құрды. Бұл құбылыс әдебиетті кәсібилендіруге сеп болды;
  + әдебиеттің сатылап дамуының нәтижесінде әдеби шығармаларға қойылатын жанрлық шарттар мен міндеттердің күшін жоя бастауы. Ежелгі дәуір әдебиетіндегі шығармалар автор атынан баяндалғанымен, оның тұлғасы жанр талаптарына бағындырылған. Автор «менінен» жанрдың «мені» үстем. Ортағасырлық әдебиетте мұндай шарттылықтарды көркем шығармашылықтағы бірінен-біріне ауысып жүретін ортақ сарындар, дәстүрлі идеяларға сәйкес дәстүрлі формалардан, қалыпта теңеулер мен эпитеттерден, дәстүрлі тақырыптар мен қалыпты образдардан көруге болады. Ендігі жерде жанрлық нормалардан, міндетті әдеби этикеттен тыс шығарма тудыруда еркіндік керек еді. «Ортағасырлық жазушы шахматшы сияқты. Ол атақты шеберлердің партиясы немен аяқталғанын білсе де, оны қайтадан ойнап шығуға тиіс» (Б.Рифтин). Ереже дәрежесіндегі әдеби талаптар, жанрлар әдеби шығармашылықтағы консерватизмді туғызып, жоғары сапалы, жаңа туындыларды дүниеге келтіруге мүмкіндік бере бермеді. Өзіндік тарихи миссиясын орындаған, сол дәуірдің заңды көрінісі болған мұндай «дайын схемалар» сол кездегі әдеби шығармалар санының артуына себепші болды. Демек, әдебиеттің сатылып дамуының әр кезеңінде шығармашылық еркіндік дәрежесі де өсіп отырды. Классицизмдегі түрлі ережелер мен регламенттерге қарсы күрес ашқан романтизм шығармашылық еркіндікке қарай жол ашып берді. Әдебиеттің трафареттік формалардан бас тартуы, бұрын «жабық» болған тақырыптарға батыл дендеуі, оқырманға әсер етудің түрлі ассоциацияларының жүзеге асқан кезеңі – реализм.
  + әдебиет дамуының сатыларына сәйкес пайда болған бағыттар мен ағымдар көркем ойдың түрлі арнада дамуына, әдебиет функциясының күрделенуіне әкелді. Солардың ең негізгілерінің бірі – өнердегі шарттылықтардың бәсеңдеуі. Шығыстағы және бүткіл Еуропаның ерте ортағасырлық өнерінде шарттылықтар тым басым. Әдебиеттің бұл даму сатысындағы символдарды, аллегорияларды, философиялық ұғымдарды арнайы дайындықпен қана (кейде сөздіктермен) түсінуге болады. Батыстың кей зерттеушілері символдардың энциклопедиялық жинағын құрастыру арқылы, сол дәуір өнеріне баға беруге де тырысқан. Ал Ренессанс - өнер шарттылығының төмендеуінің жаңа кезеңі болды. Одан кейінгі стильдік бағыттар мен ағымдардың барлығы бұл үдерісті жылдамдатып жіберді. Шарттылықтардан арылу барысында әдебиет пен айнала қоршаған шындықтардың арасы жақындай берді. Әдебиет сол шындықтардың естілетін және көрінетін иллюзиясын жасауға ұмтылып отырды. Бұл ретте әдебиет өмір шындығының тек көшірмесі болып қалу қаупі төнгеннен кейін шарттылық формаларынан арылып қана қоймай, оның әлсіз, нәзік түрлерін қайтадан игерді. Реализмнің өзінде де шарттылық белгілері сақталып қалды. Сондықтан стильдік бағыттар мен ағымдар да уақыт өте келе өзгеріп отырады;
  + әдебиет ілгерілеуінің тағы да бір айқындауышы - интеллектуалдықтың артуы. Әдеби шығармашылықтың санадан тыс стихиялық элементтері мен саналы түрде жүзеге асатын элементтерінің қарым-қатынасы өзгере бастады. Шығармашылықтың стихиялығына мифтік сана мен фольклордан келе жатқан дәстүрлі элементтерді жатқыза аламыз. Мысалы, ортағасырлық әдебиетте әңгімелеудің, сюжет өрбітудің бірізділігі байқалмайды. Әңгімелеуші әдеби шегініс жасамай немесе оқиғаның алдына шығып кетпей, оқиғаның қалай басталып, қалай аяқталғанын «табиғи» қалпында, бір ізбен айтып шығады. Бұл қалыбы ортақ композициялы шығармалар туғызды. Ортағасырлық суреткер сюжетке оқыс интригалар, образ характерін жанама көркемдік формалар арқылы ұсыну, шешімді оқырманның үлесіне қалдыру, оқиғаны күтпеген ракурста аяқтау сияқты күрделіліктерге бармайды. Ол оқиғаға қызықтыру үшін баяу баяндауы мүмкін. Ал көркем шығармашылық үздіксіз даму жолында саналылық, алдын-ала ойластыру элементтерін күшейтіп отырды да, шығармашылықтың бастапқы сатыларындағы дәстүрлілік пен бірізділік көмескілене түсті. Бұл суреткерлердің шығарма жазудағы тәсілдерді саналы түрде пайдаланудың арқасында іске асты. Әдебиеттің интеллектуалдануы әдебиет сыны мен кәсіби әдебиеттанудың пайда болуымен тығыз байланысты. Өткенге сыншылдық тұрғыдан қарау, өткеннің озық үлгілерін алудағы тарихилық принципі салтанат құрды. Тарихилық сана өнердегі интеллектуалдықтың үлкен жеңістерінің бірі;
  + Өнердің сан алуан түрлерімен бірге әдебиеттің де сатылай дамуындағы үлкен ерекшеліктердің бірі - әдеби ықпалдастықтар мен әдеби қарым-қатынастардың артуы. Әдеби байланыстар түрлі жолдармен жүзеге асып отырды да, әлемдік әдебиет тәжірибесі молайды.

Яғни, әр кезеңдегі түрлі елдер әдебиетінің тарихын да үлкен бір тұтастықтың бөлшегі ретінде қарамайынша, оны дәл әрі толық танып-білуге болмайды.

3. Қандай ұлттың әдебиеті мен өнері болсын тек қана өзінің ішкі мүмкіндіктері арқылы, басқа ұлттардың әдебиетіне қатыссыз, жеке-дара дами алмайды. Көршілес елдердің мәдениеті белсенді қарым-қатынасқа түсуші мәдениетке жаңа стимулдар мен тың серпіндер беруі мүмкін. Өзіндік ұзақ даму жолы бар қазақ әдебиеті де тұйық шеңберде болған жоқ. Қайткенде де әдеби үдеріс деп аталатын күрделі категорияны әдебиеттер арасындағы ықпалдастық, желілестік арқылы, жалпы әлемдік әдеби даму аясында қарастырмай, қай ұлттың болсын әдебиетінің жетістігін танып-білу мүмкін болмайды.

Бір елдің әдебиетіндегі көркемдік жүйелер екінші елдің әдебиет әлеміне көп қиындықсыз еніп кетуі кейінгі ғасырларда айрықша көп сезілді. Сонымен қатар бірнеше елдерде ортақ тілдік орта болуы да бұл үдерісті жеделдетіп жібергені анық. Мәселен, АҚШ, Англия, Австарлия, Жаңа Зеландия елдерінің әдебиеті ағылшын тілінде жасалса, Орталық және Оңтүстік Американың көп елдері мен Испанияда жасалған әдебиет бір-бірін аудармасыз қабылдана береді. Португалия мен Бразилия әдебиетінде де осындай ерекшелік бар.

ХІХ-ХХ ғасырларда ұлттың әдеби-мәдени үрдісіне шығыстық ықпалдардан гөрі батыстық, оның ішінде еуропалық әсердің анағұрлым мол болғаны анық. Ал ортағасырлық еуропа әдебиетіндегі керісінше шығыстық көркемдік жүйелердің тигізген ықпалы жөнінде ХХ ғасыр әдебиеттануында зор қызығушылықтар туды.

Мәдениеттік алмасулар еркіндікті шектейді деп түсінбеу ләзім, қайта ұлт әдебиетінің таңдау кеңістігін арттырады. Рас, әдебиет көкжиегінің кеңеюі кезінде ұлттық танымға өзгерістер енуі мүмкін. Бірақ таза көркемдік тұрғыдан әдебиет ұлттық ерекшелігін жоғалтпайды. Белгілі бір ұлттың құндылығы болып саналатын ұлттық ерекшеліктер әлемдік құндылыққа айналып, басқа әдебиеттерге тәжірибе ретінде, әлемдік дәстүрге айналып кетуі тиіс.

Бұл орайда әдеби аударманың алатын орны айрықша. Бөтен ортада дүниеге келген туындыларды игерушілер әдебиеттер арасын «жалғастырушылар» («посредник») ролін атқара білді. Батыстық (орыстық) озық көркемдік-эстетикалық тәжірибелерді шығармашылық тұрғыдан игерген Ы. Алтынсариннің аударма деп танылып жүрген әңгімелерін, Шәкәрімнің «Дубровский әңгімесін» тек бір тілден екінші тілге аударылған туындылар деп қана қарауға болмайтын сыңайлы. Бұл жерде олар «синтездеуші», я болмаса әдеби «жалғастырушылар». ХХ ғасыр басындағы қазақ әдебиетінің көркемдік формаларында бірден көзге шалынатын өзгерістер пайда болды. Ұлттық әдебиетімізде өлеңдік-поэзиялық жанрлардың орны төмендеп, проза жанрының күрделі формалары енді-енді қалыптаса бастауына қарамастан бірден жетекшілікке ұмтылды. Бұл алғашқы қазақ романдарының дүниеге келуінен айқын аңғарылады. Әсіресе 1920 жылдардағы М. Әуезов әңгімелері, Ж. Аймауытовтың эпикалық тынысты шығармалары шешуші тарихи роль атқарды. Тіпті ірі ақын ретінде танылып үлгерген М. Жұмабаев «Шолпанның күнасы» әңгімесін жазу арқылы бірте-бірте үстемдік ала бастаған прозалық бағытқа үн қосты.

Шығыстық жауһарларды біршама игерген, шығыстық әдеби үлгілердің дәстүрін ұлттық салт-санаға сай қабылдап, өзіндік көркем өнер дамуының динамикасына икемдеп келген қазақ әдебиетінің алдынан ХIХ ғасырдың екінші жартысынан бастап әлеми құндылықтардың жаңа бір есігі айқара ашылды. Ұлттық әдебиет енді Еуропа антикасымен, Қайта өрлеуімен, ағартушылық дәуірімен бетпе-бет келді. Ежелгі Грек мәдениеті, гомерлік поэзия, Софокл мен Бокаччо, Сервантес пен Шекспир, Мольер мен Буало, Пушкин мен Толстой т.б. мұраларындағы күрделі рухани мәселелердің (ғылым мен техника жетістіктерін айтпағанда) алдынан шығуы, салт-саналық, дәстүрлік негізде дамып келген қазақ сөз өнеріне оларды шұғыл түрде меңгеруге итермеледі.

ХIХ ғасырдағы аудармалармен бірге бізге әлем классиктерінің ағартушылық-гуманистік, демократияшыл көзқарастарымен қоса, адамзаттың антикалық, ортағасырлық, реннесанстық, жаңа дәуірлік таным-бағыттары келді. Бұл тұрғыда Шығыс, Батыс, орыс мәдениеті және философиясымен байланысы анағұрлым кең түрде көрінетін Шәкәрім Құдайбердіұлының шығармашылық өмірбаяны айрықша прогрестік құбылыс болды. Шәкәрім Батыс пен Шығыстың дүниетаным негіздерін терең меңгере отырып, ұлттық ерекшеліктерге сай шығыстық, батыстық көркемдік таным формаларын поэтикалық интерпретациялау арқылы қазақ әдебиетіне орнықтыруға күш салды. Ол Гомерді оқуы арқылы ежелгі грек, римдік жәдігерлермен, Байронды зерттеу арқылы романтизм дәуірінің эстетикасын, Абай ықпалымен Гетені тану арқылы жаңа дәуірдің көркемдік ұстанымдарын, А. Пушкин, Л. Толстой сынды әлемге мәшһүр болып үлгерген замандастарының гуманистік идеяларын жаңа сапада қалыптаса бастаған жазба әдебиетінің көркемдік қабаттарына сіңіруге тырысты.

Абай, Ы.Алтынсарин, Ш. Құдайбердіұлы, А. Байтұрсынов, Б. Өтетілеуов, М.Сералин жасаған аудармалар әлемдік көркемдік таным үрдісінің ұлттық әдебиет өтіп үлгермеген сатыларын жедел түрде меңгеруге, қоғамдық сананың жаңа формаларын тудыруға аса үлкен ықпал жасады. Соның нәтижесінде бірнеше жылдардың ішінде өзіндік жанрлық-эстетикалық талаптарға толық жауап бере алатын қазақтың ұлттық прозасы дүниеге келді.

**Негізгі әдебиеттер тізімі:**

1. Есембеков Т. Көркем мәтін теориясы. – Алматы: Қазақ университеті, 2015.–186 б.
2. Жарылғапов Ж.,Такиров С. Әдебиет теориясы. – Алматы: «Отан», 2020. –172 б.
3. Ісімақова.А. Асыл сөздің теориясы.-Алматы, 2009.

4. Қабдолов З. Сөз өнері. – Алматы: «Санат», 2007. – 360 б.

5. Нұрғали Р. Әдебиет теориясы. - Астана, 2014

6. Райан Майкл. Әдебиет теориясы: Кіріспе. – Алматы: «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры, - 2019. -292 бет.

**Қосымша әдебиеттер тізімі:**

1.Конрад Н.И. Запад и Восток. – Москва: Наука, 1972. – 427 с.

2.Сейсекенова А.Б. Шәкәрім және Гете: поэзиядағы көркемдік таным үндестігі. Филол. ғыл. канд. ғыл. дәрежесін алу үшін дайынд.диссерт. авторефераты. Семей, 2004. – 34 б.

3.Реизов Б.Г. История и теория литературы. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. - 318 с.

4.Головенченко Ф.М. Введение в литературоведение. – Москва: Высш. школа, 1964. – 318 с.

5.Шапай Т. Абай мен Дулат. //Дулат Бабатайұлы. Дулат тағылымы: сын-зерттеулер (2-кітап). – Алматы: «Раритет», 2003. – Б. 265-269.

6.Суровцев Ю.И. Социалистический реализм как литературное направления. //Социалистический реализм: Проблемы и суждения. – Москва: Худ. лит., 1977. – 395 с.

7.Майтанов Б. Қазіргі қазақ прозасындағы модернистік және постмодернистік ағымдар //«Қазақ әдебиеті» газеті, 2004. №43. – Б.8-9.

8.Смағұлов Ж. Ұлттық әдебиеттану әлемі. – Қарағанды: «Болашақ-Баспа», 2005. – 317 б.

**Электрондық оқулықтар мен оқу құралдары тізімі:**

1. Жарылғапов Ж., Такиров С. «Әдебиет теориясы» Электрондық оқу құралы. ҚР Әділет менистрлігі. Авторлық құқықпен қорғалатын обьектілерге құқықтардың мемлекеттік тізілімге мәліметтерді енгізу туралы куәлік. 2020 ж. 9-қаңтар. № 7467

2. Жарылғапов Ж., Мырзахмет А. «Қазіргі қазақ әдебиеті» Электронды оқу құралы. (ҚР Әділет министрлігінің куәлігі № 0001. 05.01.2016 ж.) – Қарағанды, 2016.

**Интернет көздері:**

1. <https://library.ksu.kz/>-ҚарУ ғылыми кітапханасы

2. [https://webirbis.ksu.kz](https://webirbis.ksu.kz/) – электронды каталог

3. <https://rep.ksu.kz/->ҚарУ репозиториі

4. <http://rmebrk.kz/> - Республикалық халықаралық электронды кітапханасы

5. <https://elibrary.ru–Ғылыми> электронды кітапхана

6. [https://www.scopus.com](https://www.scopus.com/) *Скопус*

7. Abai.kz сайты

8. [bilimkozy.idhost.kz](http://bilimkozy.idhost.kz/)

**2-дәріс. Әдеби ағымдар табиғаты**

**Жоспар:**

1. «Әдеби ағым» ұғымының теориялық категория ретінде қалыптасуы мен зерттелуі

2. Қазақ әдебиеттануындағы әдеби ағым теориясы

1. Әдебиеттің даму жолында тарихи қалыптасқан ортақ көркемдік құбылыстар – ағым мен бағыт ұғымдарының зерттелу тарихына зер салсақ, бірізділікті аңғару қиын. Бірнеше суреткерлер шығармашылығына тән әлеуметтік-идеялық, танымдық-эстетикалық ұқсас сипаттардан туындайтын аталмыш әдеби-теориялық категориялардың табиғатын тану бүгінгі таңға дейін қайшылықты пікірлерден арыла алған жоқ. Тіпті әлі күнге дейін «әдеби бағыт», «әдеби ағым», «әдеби топ», «әдеби мектеп» түсініктерін бір-бірінің орнына қолданып келе жатқанының куәсіміз. Әлемдік әдеби үрдістегі ортақ құбылыстар табиғатын тарихи-салыстырмалы тұрғыда қарастыру барысында зерттеушілерді үнемі тығырыққа тіреп отырған терминологиялық мәселелердің ішінде аталған ұғымдар ерекше көзге шалынады. Бүкіләлемдік деңгейдегі әдеби ортақ құбылыстар деп танылып жүрген барокко, классицизм, ағартушылық, романтизм т.б. бірде әдеби ағымдар, ал кейде көркемдік жүйелер деп аталып жүр. Бұл ұғымдарды екі түрлі ауқымда: әлемдік әдеби даму заңдылықтар шеңберінде және халықаралық масштабтан «төмен түсіріліп», ұлттар әдебиетінің жекелеген фактілері ретінде қарастырылады.

В.М. Жирмунский өзінің «Әдеби ағымдар – халықаралық құбылыстар» атты еңбегінде де бұл тараптағы терминологиялық дәлсіздіктерге нақты түсініктер қажет екенін айта отырып: «Классицизм, романтизм, реализм және т.б. тарихи құбылыс ретінде белгілі бір дәуірлердің әдеби ағымдары ғана емес, түрлі уақыттарда кездесіп отыратын өнердің типтері мен әдістеріне қатысты да қолданылады», – дейді. Зерттеуші әдеби ағымдар мен бағыттардың табиғатын әлемдік әдеби үрдістің нақты тарихи дәуіріне қатысты, яғни тарихи категория деп қарастырғаны мәлім. Мысалы, ол романтикалық ағымдардың белгілерін антик әдебиетінен, Бокаччо новеллаларынан реализм элементтерін, Дантеден символизм сипаттарын, импрессионизм айшықтарын Сервантестің «Дон-Кихотынан», «қоршаған дүниенің шыншыл бейнесі» ретіндегі реализмді Гомер шығармаларынан, тіпті палеолит дәуіріндегі тасқа қашалып жазылған суреттерден т.т. іздейтін бірқатар батыс зерттеушілеріне қарсы екенін білдірген-ді. Ол Рокко Мантаноның «Егер біз романтизмнің антикалық әдебиеттен немесе Реннесанстан кездесуі мүмкін екеніне келісетін болсақ, онда «романтизм» сөзінің мағынасына тек көлеңке түсірген болып шығамыз» деген сөзін айрықша бағалайды.

Зерттеуші бұл еңбегінде әрбір әдеби бағыттардың тұрақты түрде кезектесіп келіп отыратын тұжырымын жан-жақты дәлелдеуге ұмтылғаны белгілі. «Романтизмнен кейін ешқандай ағым мен тенденция емес, реализм салтанат құрады. Халықаралық ағымдардың тұрақты ұқсастығы оларды кездейсоқ «ықпалдар» деп қарамауға себеп. Бұл тұрақтылық тұтас көркемдік жүйелердің ортақ заңдылықтары туралы және барлық әдеби үдерістердің идеялық-көркемдік шарттылықтары туралы ойға жетелейді», – деген түйін жасай келіп, қандай да бір ағымдар мен бағыттардың тарихи-қоғамдық себептерінің бар екеніне табан тіреген Жирмунский әрбір жанрлар, стильдер, ағымдардың ауысуын имманенттілік тұрғысынан түсіндіруге тырысқан В. Шкловский бастаған формалистермен келіспейтінін мәлімдеді. Әлемдік көркем ой дамуындағы жетекші орындарды иеленген бірнеше елдердің әдебиетіндегі ортақ сипаттарды ағым терминімен ретке келтіруге ден қойған ғалым «Ұлтаралық құбылыстар ретіндегі әдеби ағымдар тар мағынадағы салыстырмалы әдебиеттануға емес, «жалпы әдебиетке» қатысты деп есептейді.

Ағымдар мен бағыттарды әлемдік көркемдік дамудың тұтас кезеңдерімен байланыстыратын мұндай көзқарастар үнемі қолдау тауып келді десек, қателесеміз. Әдебиет теориясы мен тарихында шешімін толық таппаған терминологиялық қайшылықтар ішінде тарихи тұрғыдан бірін-бірі алмастырып отырған дәуірлер мен кезеңдерді бағыт, ағым, стиль атымен даралау ХХ ғасыр соңында ғылыми пікірталастар мен өткір полемикалардың өзегіне айналды. Адамзаттың мәдени-әдеби даму тарихына қатысты зерттеулерде әбден орныққан сияқты болып көрінген Қайта өрлеу дәуірі, классицизм, романтизм дәуірі сияқты т.б. түсініктер күн тәртібіне қайтадан шығарылды. Әсіресе, В.Е. Хализев тым батыл пікірлер айтты. Оның «Нақты айтқанда Қайта өрлеу, классицизм, барокко, Ағарту т.б. дейтін дәуірлер болған жоқ, бірақ өзінің шешуші әрі маңызды бастауларымен белгілі тарихи кезеңдер болды. Әдебиетте ғылыми схемаға тұтас сиятын «таза күйіндегі» құбылыстар жоқ және болған емес. Қайбір кезеңдерді ең маңызды деп танылған болса да бір ғана дүниетанушылық-көркемдік тенденциямен теңестіру ақылға сыймайды. Сондықтан да қандай да бір әдеби дәуірді нақты біржақты терминологиямен сипаттау негізсіз. Олар тұтастың емес бөлшектің қасиетін білдіретін болған соң, қашан да метонимиялы» сынды тұжырымы қазіргі әдебиеттаудың алған бет-бағдарына сәйкес деуге тұрарлық (*Хализев В.Е.Повторяющееся и неповторимое в литературном процессе.//Литературный процесс. Сб.под.ред Г.Н. Поспелова. – Москва: Изд. Московск. университета, 1991. –С.121)*. Зерттеуші әдеби дәуірлерге атау беруге қарсы еместігін, бірақ ол атаулар ұғым ретінде емес шартты түрде, интеллектуалдық меже (ориентир) түрінде ғана болу керектігін ескертеді.

Әдеби ағымдардың халықаралық ортақ модельдерін жасау мәселесі қарама-қайшылықты пікірлерден арылған жоқ. (Жирмунскийдің «Әдеби ағымдар – халықаралық құбылыстар» деген еңбек жазып бірнеше елдердегі қайталанатын тұрақты заңдылықтармен байланыстыратынын алдыңғы тақырыпта да айттық). «Әдеби ағымдар» термині әдебиеттануда әбден орныққанға дейін көптеген шырғалаңдарды басынана кешірді де, ұзақ уақыт бойы мазмұны жағынан сәйкестіктері бар «әдеби бағыт», «дәуір», «кезең», «әдіс», «стиль», «әдеби мектеп» сияқты ұғымдар оған бәсекелесіп отырды. Шығармалар мен авторларды олардың ұстанған бағыттарына қарай топтаудағы алғаш пікірді 1864 жылғы Теннің «Ағылшын әдебиетінің тарихы» атты еңбегінен кездестіруге болады. Оның «ірі тарихи ағымдар, яғни ұзақ уақыт үстемдік құратын белгілі бір ойлау түрі мен соған міндеттейтін ұғымдар» туралы айтқаны сол кезеңдегі бетбұрысты пікір деп танылады. Оның нысанаға алып отырғаны өзінің бүгінгі түсінігіндегі ағым деуге әрине, келмейді. Теннің меңзегені мәдениет дәуірлеріндегі біріңғай тұлға типі жөнінде еді.

Аталмыш категорияны тәжірибеде қолдануда, «ағым» терминінің ғылыми ортада кең танылуына Георг Брандестің «ХІХ ғасыр Еуропа әдебиетіндегі басты ағымдар» (1872-1890) деп аталатын еңбегі едәуір мәнді иеленеді. Дегенмен де бұл еңбекте де басты назар жеке қаламгерлердің психологиялық портретін жасауға аударылды да, ғылыми жұмыстың атауы болғанымен ағымдар мен бағыттар ерекшелігі жан-жақты талданбады.

Антипозитивистік ұстанымдар алдыңғы қатарға шықаннан кейін де ғылым әдеби ағымдарды айқындауға баяу болса да алға жылжығаны байқалады. Баяу деп отырғанымыз сол шақтағы ғылым алдында ең бірінші кезекте әдеби дәуірлер мен кезеңдер тұрды. Кезеңдер әлдебір тұтастық күйде қарастырылды да, көп болса ондағы жетекші ағымға ғана көңіл бөлініп, әдеби-мәдени дамудың көп бағыттылығы мен әрбір бағыттан енші алатын ағымдардың ерекшеліктері айқындалған жоқ. Әдеби бағыт (ағым) теориясының эволюциясына көлемді еңбек арнаған Г.Маркевич 1935 ж. Амстердамда өткен әдебиет тарихшыларының жаңа дәуір әдебиетін кезеңдерге бөлуге арналған ІІ халықаралық конгреске қатысушылар тарапынан бір кезеңде бірнеше ағымдар болатыны мойындалмаған факт екенін көрсетіп бергенін айтады. Конгресс хаттамаларынан көрінетіндей, француз салыстырмалы әдебиеттануының негізін қалаушы Поль ван Тигем ғана пікірталас кезінде әдебиет тарихының бір кезеңіндегі рухани ізденістердің біріңғайлығына күман келтіріп, нақты тарихи кезеңде қатарласып келіп отыратын ағымдар туралы, ғұмыры сондай ұзаққа созылмайтын қозғалыстар туралы мәселе қойғаны байқалады (Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences, v. Paris, 1937, – P. 255-298.).

Г. Маркевичтің «Әдебиет туралы ғылымның негізгі мәселелері» атты кітабының «Әдеби бағыттар және шығармашылық типтері» деген тарауында бағыт пен ағым категорияларының пайда болуы мен ғылыми айналымға қабылдануының тарихи жолын талдау барысында бұл мәселеге тікелей және жанама қатыстары бар 100-ге тарта еңбектерді көрсетеді. Әдеби бағыттардың генезисі мен эволюциясы зерттеудің «Әдебиет тарихындағы ғылым заңдары» деп аталатын келесі тарауында да жалғасын тапты. Тарихилық тұрғыдан әдеби бағыттар (ағымдар) туралы ілкі тұжырымдамалардың көпшілігіне көңіл бөлген, бай материалдар жинақтаған зерттеушінің еңбегі ХХ ғасыр әдеби-теориялық ойының жетістігі болғанына дау жоқ. Дегенмен бұл еңбекте де ағым мен бағыт ұғымы бірдей деңгейден, бір-бірінен толық ажыратылмаған күйінде, кей тұстарда бір-бірінің синонимі ретінде де қарастырылады. Сонда да әдеби бағыттар жөніндегі ғалым еңбектерінің әдістемесі кеңестік ғалымдар тарапынан үлкен қолдау тапты.

ХІХ ғасырдағы Ресей ғылымында да бұл ұғымдар туралы ортақ түсінік болған жоқ. «Әдебиеттік терминдер мен түсініктердің энциклопедиясында» (2003) бұл тараптағы алғашқы ізденістер ретінде И.В. Киреевскидің «Он тоғызыншы ғасыр» (1832), «Әдеби бағыттар мен партиялар» (1833) мақалалары, П.А. Вяземскийдің «Фон-Визин» (1830) кітабы, В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов еңбектеріндегі әдеби бағыт туралы пайымдаулар көрсетілген. Уақыт өте келе «бағыт» ұғымымен бірге қолданыла бастаған «ағым» термині туралы алғашқы толғамдар, мысалы, Д.С. Мережковскийдің «Құлдырау себептері туралы және қазіргі орыс әдебиетіндегі жаңа ағымдар» (1893), К.Д. Бальмонттың «Символикалық поэзия туралы қарапайым сөз» (1904) мақалаларына қысқаша түсінік беріледі. Келтірілген еңбектерде әдеби бағыттар мен ағымдарды әдебиеттің әртүрлі ортақ сипаттарына қолдана берді. ХІХ ғасырдағы ресейлік ғылымда «халықтық», «тарихи», «немістік», «француздық» бағыттар деген атаулар жиі кездеседі.

Кеңестік әдебиеттанушылар «ағым», «бағыт» сөздерін пайдалануды ретке келтіруге, тәртіпке бағындыруға тырысты. ХХ ғасырдың алғашқы ширегінде әдебиеттегі негізгі ортақ белгілерге «стиль» ұғымын кең қолданды. Әдебиеттегі стиль мен жалпы өнертанудағы стилдердің арасына сондай айқын шекара қойылған жоқ. Әдебиет дамуында байқалып отыратын ортақ ерекшеліктерді «стиль» ұғымына сыйғызуды кеңес әдебиеттануының бертінгі кезеңдерінен де табамыз. Мұнда әдебиеттегі «ұлы стилдер», «дәуір стилі», «дәуірлер стилі» (Д.С. Лихачев, А.В. Михайлов) тұжырымдарын еске алсақ та жеткілікті. Кеңес әдебиеттануында кең тараған көзқарас – бағыт пен ағымды көркемдік әдіс бірлігінің негізінде қалыптасатын (классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм) ірі әдеби-көркемдік ортақтықтар деп карау. Мысалы, романтизм төңкерістік (немесе прогрестік) және реакциялық (немесе консервативтік), ХІХ ғасырдағы орыс реализмі психологиялық және әлеуметтік ағымдарға бөлінді. Сонымен бірге, бағыт ретінде реннесанстық және ағартушылық «реализм», барокко, натурализм, символизм, социалистік реализм түсінілді. Бұл мағынада маньеризм, рококо, ілкі романтизм (сентиментализммен теңестірілетін), импрессионизм, экспрессионизмді кеңестік ортодоксалды теория декаденттік, теріс ағымдар деп қарап онымен айналыспады. Десек те, В.И. Сорокиннің «Әдебиет теориясы» (1960), Г.Поспеловтың «Әдебиет теориясында» (1978), Н.Гуляевтің «Әдебиет теориясында» (1977), И.Волковтың «Әдебиет – өнердің бір түрі» (1985) атты іргелі еңбектерінде әдеби ағымның әдеби-теориялық категория ретіндегі болмысына байланысты тұжырымдар жасады. Бұл еңбектерде әдеби ағым туралы бір жүйеге келген концепция болған жоқ.

Әдеби ағымдар табиғатын таныту барысында аяқталған әрі шешуші пікірдің иесі демесек те орыс зерттеушісі Ф.М. Головенченко бұл әдеби-теориялық категорияға біздіңше, біршама толық түсінік берген сияқты. Ол: «Жазушылар тобының белгілі бір ағымға қатысы стильдерінің бірлігі айқын болған жағдайда, олардың ашуға ұмтылған тақырыптарының ішкі байланыстары мен сәйкестіктері, идеялық тұрғысы, жасаған характері, образдары, оларды мүсіндеудегі ұстанымдары, типтендіруі, көркем баяндау тәсілдеріндегі үндестіктері көрініп тұрғанда ғана анық және талас тудырмайды», – деп қорытады. Қарап отырсақ, ғалымның ағымға берген анықтамасында көркемдік әдіске етене белгілер араласып жүр. Оның да өз мәнісі бар. Зерттеушінің «әдеби ағым – нақты бір көркемдік әдістің сатысы, фазасы, даму формасы... Әдеби ағымнан әдебиет дамуының белгілі сатысындағы көркемдік әдістің тірі құбылысын байқауға болады. Осыған орай әдеби ағымдарды көркемдік әдістің қалыптасуы, өркендеуі, шарықтауы және құлдырауы сияқты кезеңдері арқылы шектеу керек» деген сөзінің де жаны бар.

Ұлттық әдебиеттердің тарихы көрсетіп бергендей, өздерінің қоғамдық-саяси және идеялық-көркемдік ұстанымдары әртүрлі ағымдарды құраған суреткерлер топтарының арасында кереғарлықтар мен ашық тартыстар болмай тұрмайды. Сондықтан да әдеби ағым бір-біріне идеялық-эстетикалық ерекшеліктеріне қарай жақын қаламгерлердің бірлігі ғана деп түсіну – келте, жадағай түсінік. Бұл кейде қаламгерлердің еркінен тыс та бола беретін, әдеби үдерістің ішкі заңдылықтарын танытатын құбылыс. Содан барып, біз әдеби ағымдардың тарихын көркемдік бағыттан бұрын қарастырамыз. Өйткені бағытты қалыптастырушылар шығармашылық бағдарламаға, эстетикалық ұстаным-талаптарды сақтауға үндеп, өздерінің іс-әрекеттерін саналы түрде жоспарласа, ағымдарды түзуші суреткерлер тіпті өздерінің шығармашылық туыстықтарының арқасында «бір терінің пұшпағын илеп жүргендерін» сезінген де жоқ. Бұл, әрине, көркемдік дамудың ертедегі сатыларына қатысты. Демек, «ұлттар әдебиетінде классицизмге дейін нақты қалыптасқан бағыттар болмағанымен, әр түрлі ағымдар қашан да болған» *(Поспелов Г.Н. Теория литературы. – Москва: Высш. школа, 1978. – Б.140 ).*

Бағыттар мен ағымдар тұрғысынан Еуропа әдебиеті біршама толық әрі ауқымды қарастырылды. Зерттеушілер ондағы ағымдардың тарихын б.д.д. Ү ғасырға апарады. Көне грек әдебиетінің классикалық дәуірінде, аттикалық демократия кезеңіндегі драматургияда авторитарлы-мифологиялық ағым өзінің аристократияға қарсы идеяларымен стихиялы болса да бірнеше суреткерлерді үндестіріп отырды. Одан бұрынғы құл иеленуші аристократия тұсында Мигерлік Феогонид, Спарталық Тиртей мен Алкман, Фивалық Пиндар өздерінің лирикаларында азаматтық әуенді басты сарынға айналдырып, бір ағымды жасақтаса, Алкей, Сапфо, Анакреонт лирикасында махаббат сарындарын жоғары бағалай отырып, алдыңғылармен көркемдік-идеялық сипаты жөнінен қабыспайтын басқа ағымды қалыптастыра алды. Міне, көне дәуірдің өзінде ортақ идеялар мен ортақ эстетикалық құндылықтар біріктіре алған тенденциялардың өзін ағым деп қарастыруға дәлелдер жеткілікті.

Ағымдар табиғаты Жаңа дәуірді айтпағанның өзінде орта ғасыр әдебиетінде мейлінше анығырақ көріне бастады. Оның бәрін осы еңбектің аясында тізбектеп шығу мүмкін емес. Айтпағымыз – әдебиет тарихын қарастырудың ғылыми тәжірибелерінен анық болғандай, әдеби ағымдар көркемдік бағыттардан ерте көрініс берген құбылыс екендігі. Қазіргі таңда қазақ әдебиетінің көне бастауларындағы, түркілік дәуіріндегі ағымдар сипатын анықтау қажеттілігі сезіледі. Ұлттық әдебиеттануда көне түркі әдебиетін «әдеби үдерістің басты қаһармандары – жанрлар» (Бахтин) жүйесінде қарастыру басым сипат алып келді. Қазақ әдебиетінің тарихын дәуірлеу мәселесіне келгенде әдеби ағымдарды назарға алу тіптен қажет. Өйткені даму, кемелдену жолында әрбір тарихи кезең рухани саланың алдына шешуге тиісті мәселелер ұсынып отырды. Халық өмірінің күрделі оқиғаларымен байланысты белгілі бір тақырыптық желілер, идеялық сарындар төңірегіне топтасулар болды да, нақты бір идеялық-эстетикалық принциптер ұлттың рухани-мәдени дамуының ұзақ уақытында үстемдік құрды.

2. Қазақ әдебиеттану ғылымы да «әдеби ағым» мен «бағыт» ұғымдарын орағытып кетіп отырды десек, жаңылған болар едік. Әр кезеңде жазылған теориялық еңбектерде аталған категорияларға қатысты жан-жақты болмаса да сипаттамалар беріліп келеді. Қазақ әдебиеттануындағы алғашқы іргелі теориялық еңбектің авторы А. Байтұрсынов әдеби ағым-бағыттарға тікелей тоқталмаса да Еуропадан ауысып келген және келуі мүмкін әдеби құбылыстардың сырын ашу қажет деп санаған. «...Бір жұрт екінші жұрттан әдебиет жүзінде үлгі алу жалғыз бізде болған іс емес, барша жұрттың басында болған іс. Осы күнгі әдебиеттің түп үлгісі грек жұртынан алынған. Грек әдебиетінен үлгіні Рум алған, Европадағы басқа жұрт алған. Біздің орыс та әдебиет үлгісін Европадан алып отыр, біз орыстан алып отырмыз» немесе «Қазақтың сындар әдебиеті Европа үлгісімен келе жатыр. Және сол бетімен баратындығы байқалады. Европа әдебиетіндегі сөз түрлері бізде әлі түгенделіп жеткен жоқ. Бірақ қазір болмағанымен, ілгеріде болуы ықтимал. Сондықтан да сындар дәуірдегі сөз түрлерін жүйелеп тәртіптегенде, Европа әдебиетінің бізге келіп жетпеген түрлерін де өзіне тиісті орындарында атап өтеміз», – деген сөздері әлгіндегі мақсаттан туындайды. Яғни ұлт ғылымының болашағын ойлаған ол жан-жақты әрі толық әдебиет теориясын жасау мақсатында ұлттық топырақта әлі көрініс бермеген құбылыстарды да қамту керектігін терең түсінген.

Е. Ысмайыловтың «Әдебиет теориясының мәселелерінде» (1940) әдеби ағым көркемдік әдістің алғашқы сатысы ретінде қарастырылып, әдіс пен ағым арасындағы айырым-белгілерді нақтылауға қадамдар жасалады. «Белгілі бір дәуірлердегі ұлы жазушылардың негізгі дүние тану, творчестволық көркемдік принципі бір системада қалыптасып, жасалған болса, ол принципті жазушылардың көпшілігі мақұлдап қолдананатын болса, ол толық мағынасындағы көркем метод болып табылады. Егер белгілі жазушылар топтарының ұйымдасқан түрде ұсынған, творчестволарында қолданған көркемдік принциптері бір системада қалыптасып, жасалып кетпесе, жазушылар жұртшылығының көпшілігі қабылдамайтын болса, қоғамның негізгі слойларына жат көрініп тұрса, ондай көркемдік принцип метод болу дәрежесіне жете алмаған тек ағым ғана болып табылады» деген ғалым пікірінен ағымнан гөрі әдістің орны жоғары қойылғанын көреміз (Ысмайылов Е. Әдебиет теориясының мәселелері. – Алма-Ата: Қазақ мем. баспасы, 1940. 71-б). Автордың пайымдауы бойынша, көркемдік әдіс ағымға қарағанда жоғары дәрежеде ұйымдасқан категория. Ол ағымдардың дүниеге келуін ХІХ ғасырдың екінші жартысы мен ХХ ғасырдың басындағы болған нақты қоғамдық себептерден іздейді. Бұл шақтағы буржуазиялық қоғамның реализмнен ауытқи отырып, тұйыққа тірелуі себепті жазушылардың басқа әдістер ойлап табу жолындағы бірлесе жасалған әрекеттерінен соң түрлі ағымдар пайда болғанын негіздей келіп, имрессионизм, символизм, футуризмдерді реакциялық, керітартпа ағымдар ретінде сипаттайды. Е.Ысмайыловтың еңбегінде маркстік-лениндік әдіснама талаптары ескерілгендіктен Б. Күлеев, М. Жұмабаев символизмдері сын тезіне салынды. Зерттеуші ХХ ғасырдың басында пайда болып қайтадан жоғалып кеткен ағымдар ретінде имажинизм, акмеизмдерді символизмнің құбылған басқа формалары деп сипаттай келе, оларды әдеби дамудың прогресті емес, регресті құбылыстары деп бағалайды. Бірақ әдеби ағымдардың белгілі бір көркемдік әдіс қалыптастырудағы ролін ғалым әбден орынды атап өткен. Сонымен бірге, әдебиеттегі ағымдар мәнін айқындауда Е. Ысмайылов Еуропа, орыс әдебиетінің мысалдарына ғана жүгінбей, олардың қазақ әдебиетіндегі көріністерін бағамдауға ұмтылысын жоғары бағалауға тиіспіз. Өкініштісі сол, әдеби теориялық күрделі ұғымдарға, барша ел әдебиетіне ортақ терминологиялық мәселелерге түсінік берудегі Е. Ысмайыловтың дәстүрі кең ауқымда жалғасып кете алған жоқ. Әрине, ол уақыттан бері әдебиеттану ғылымы үнемі даму үстінде болып, ағымдар теориясына байланысты түсініктер өзгеріп, жетіліп отырды. (Мысалы, аталған еңбекте кейінгі жылдардағы әдебиеттану ғылымы әдеби бағыт деп тапқан классицизм көркемдік әдіс ретінде қарастырылады).

М. Қаратаевтың «Социалистік реализмнің қазақ прозасында қалыптасуы» (1965) монографиясында әдісті жеке алып қарастыру қолға алынғанымен, әдебиеттегі басқа көркемдік әдістердің орны елеусіз қалдырылды. Ағым мен бағыттың, әдістің ара-жіктері толық ашылмай, бұл ұғымдарды бір-бірінің орнына қолдана берушілік ХХ ғасырдағы теориялық еңбектердің көпшілігіне тән. Мәселен, Қ. Жұмалиевтің біршама түзетулермен екінші рет басылған «Әдебиет теориясы» (1964) оқу құралында әдеби бағыт пен көркемдік әдіс бір-бірінің синонимі ретінде қолданыла береді. Ал З. Қабдолов «Әдебиет теориясының негіздері» (1970), «Сөз өнері» (1982) еңбектерінде бағыттар туралы сөз қозғамайды. Ғалым классицизмді де, сентиментализмді де, натурализмді де әдеби ағымдар деп қарастырады. Ол: «Әрбір әдеби ағымды әр қоғамдағы әртүрлі әлеуметтік жағдай туғызады. Әрбір әдеби ағым - әр дәуірдегі идеологиялық күрестің әдебиеттегі көрінісі. Әдеби ағым – тарихи категория: жалпы қоғамдық дамудың белгілі кезеңдегі белгілі саяси-әлеуметтік сипатына сәйкес туады да, сонымен бірге дамып, бірге жоғалып отырады», - деп баға береді (Қабдолов З. Сөз өнері. – Алматы: «Санат», 2007. 340-б). Зерттеуші ағымды белгілі бір тарихи кезең сипатына орай өрістейтін шығармашылықтың идеялық мұраттарымен тығыз байланыстырды. Ал Р.Нұрғали болса, модернистік ағымдарды бір жақты қаралаудан арылтуға назар аударып, «Қазіргі модернистер, декаденттер құр форма қуушылар емес, олардың дүниетанымы өзегінде философиялық концепция жатыр, ал әлем әдебиетіндегі жемісті бағыт – қоғамдық дамудың тәжірибесі тудырған адам табиғатындағы мың сан құбылыстар екендігіне жазушылар түгел ден қойған» деуі ағымдар табиғатын тереңдеп зерделеудегі көп ілгерілегендікті аңдатты *(Нұрғали Р. Жеті томдық шығармалар жинағы. 2-т. Сөз өнерінің эстетикасы. – Астана: «Фолиант», 2005. 260-б).*

Қаламгерлердің рухани және эстетикалық ұстанымдарының өзара сәйкестігінен келіп шығатын тақырыптық, жанрлық, стильдік үндестіктердің нақты бір әдеби заңдылықтар аясында түзілетінін аңғартқан К. Ахметов: «...бағыт көркемдік мазмұнның рухани-эстетикалық терең мәнін белгілейді. Бұл үлгідегі көркемдік мазмұн мәдени-көркемдік дәстүр бірлігінен, қаламгерлердің дүниетаным ұқсастығынан және олардың алдындағы өмірлік проблемалардың ортақтығынан, түптеп келгенде, дәуір тудырып отырған әлеуметтік, мәдени, тарихи жағдайлардың ұқсастығынан шығады», – дей отырып, осындай белгілері арқылы дараланатын бағыттардың ішінен идеялық-көркемдік концепциялардың алуан түрлілігі арқылы әдеби топтар мен мектептер айқындалатынына назар аударады *(Ахметов К. Әдебиеттану әліппесі.–Алматы: ҚАЗақпарат, 2000. 158-б).*Міне, қазақ әдебиеттануындағы әдебиет теориясына арналған кейінгі еңбектердің біріндегі бағыт туралы біршама толымды тұжырым – осы. Ал ғалымның «ағымдар бағыттың алуан түрлері болып табылады» деген байламы әдеби ағымдардың барлық табиғатын анықтамайтынын айтқымыз келеді. Өйткені біз жоғарыда дәлелдегеніміздей, әдебиеттің тарихи даму жолында белгілі бір бағытқа жатады деуге келмейтін ағымдар да қалыптасады. Ал әдеби бағыттардың негізгі айқындауыштық белгісі – қоғамдық-әлеуметтік алғышарттар туғызатын шығармашылық-бағдарламалық мақсаттар бірлігі.

Әдеби ағымдардың болмысын тану барысында тағы бір есте ұстайтын жайт – бір ағымды бір дәуірдің түрлі кезеңдеріндегі талант қабілеттері әр түрлі қаламгерлер құрай беретіндігі. Әрине, жеке жазушылардың қайталанбайтын ерекшеліктері ұлттық әдебиет дамуында айрықша маңызға ие екені белгілі. Алайда, олардың бір ағымға жатуы талант деңгейлеріне ғана байланысты емес, идеялық-танымдық бірліктеріне қатысты айқындалады. Бұл орайда ұлттық әдебиет дамуындағы ірі тұлғалар орта деңгейдегі қаламгерлер қауымына қарсы тұрмай, ортақ принциптер жолында бірігеді. Бірақ сол ағымның ауқымында әр суреткердің өзіне лайық орны болады.

Әдебиет теориясындағы осы кезеңге дейінгі тұжырымдарды былай жүйелеуге болады:

* + - әдеби ағымдар әдебиеттің ертедегі сатыларынан бастап байқалатын, бағыттардан бұрын пайда болған сөз өнерінің ортақ сипаттары;
    - әдеби ағымға дүниетанушылық қырлары, тарихи-әлеуметтік мәселелерге қарым-қатынасы, оны шешу жолдарындағы идеялық- көркемдік концепциясы ұқсас қаламгерлер жатқызылады;
    - Әдеби ағымдар – халықаралық құбылыстар, бірнеше елдердің әдебиетіндегі ортақ сипаттар. Классицизм, романтизм, реализм және т.б. тарихи құбылыс ретінде белгілі бір дәуірлердің әдеби ағымдары (В.М. Жирмунский);
    - бірнеше қаламгерлердің басын біріктіре алатын идеялық-эстетикалық құбылыстар - әдеби ағым мен бағыт өзіндік белгі-сипаттары арқылы ажыратылады;
    - әрбір әдеби ағым - әр дәуірдегі идеологиялық күрестің әдебиеттегі көрінісі. Әдеби ағым – тарихи категория: жалпы қоғамдық дамудың белгілі кезеңдегі белгілі саяси-әлеуметтік сипатына сәйкес туады да, сонымен бірге дамып, бірге жоғалып отырады (З.Қабдолов);
    - ағымдар – бағыттың алуан түрлері.

**Негізгі әдебиеттер тізімі:**

1. Ахметов К. Әдебиеттану әліппесі.– Алматы: ҚАЗақпарат, 2000. – 184 б.

2. Нұрғалиев Р. Телағыс. Әдеби дәстүр мен әдеби даму. – Алматы: Жазушы, 1986. – 440 б.

1. Кәкішев Т. ХХ ғасырдағы қазақ әдебиетіндегі ағымдар. // «ХХ ғасыр қазақ әдебиетін оқыту мен зерттеудің өзекті мәселелері» атты халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары. – Алматы: Қазақ университеті, 2008. – Б. 3-8.
2. Майтанов Б. Сөз сыны (ХХ ғасыр әдебиетінің көріністері). – Алматы: Ғылым, 2002. – 344 б.
3. Қабдолов З. Сөз өнері. – Алматы: «Санат», 2007. – 360 б.
4. Поспелов Г.Н. Теория литературы. – Москва: Высш. школа, 1978. – 351 с
5. Хализев В.Е. Теория литературы. – Москва: Высшая школа, 2000. – 437 с.

**Қосымша әдебиеттер тізімі:**

1.Смағұлов Ж. Ұлттық әдебиеттану әлемі. – Қарағанды: «Болашақ-Баспа», 2005. – 317 б.

2.Қамзабекұлы Д. Ағартушылық әдебиет: зерде мен зерттеу.//Ғабит Мүсірепов және әлемдік әдеби процесс. Халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары. – Алматы: Ғылым, 2003. – Б. 126-133.

3.Кәкішев Т. Қазақ әдебиеті сынының тарихы. – Алматы: «Санат», 1994. –448 б.

4.Қоңыратбаев Ә. Қазақ әдебиетінің тарихы. – Алматы: «Санат», 1994. –312 б.

5.Кәкішев Т. ХХ ғасырдағы қазақ әдебиетіндегі ағымдар. //Әдебиеттану: Сөз өнерінің сырлары. – Алматы: «Мектеп баспасы» ЖАҚ, 2003. – 248 б.

6.Жұмағұлов С. ХХ ғасырдың екінші жартысындағы қазақ әдебиеттану ғылымы (1956-1991ж.ж.). – Қарағанды: ЖШС «Гласир», 2008. – 552 б.

**Электрондық оқулықтар мен оқу құралдары тізімі:**

1. Жарылғапов Ж., Такиров С. «Әдебиет теориясы» Электрондық оқу құралы. ҚР Әділет менистрлігі. Авторлық құқықпен қорғалатын обьектілерге құқықтардың мемлекеттік тізілімге мәліметтерді енгізу туралы куәлік. 2020 ж. 9-қаңтар. № 7467

2. Жарылғапов Ж., Мырзахмет А. «Қазіргі қазақ әдебиеті» Электронды оқу құралы. (ҚР Әділет министрлігінің куәлігі № 0001. 05.01.2016 ж.) – Қарағанды, 2016

**Интернет көздері:**

1. <https://library.ksu.kz/>-ҚарУ ғылыми кітапханасы

2. [https://webirbis.ksu.kz](https://webirbis.ksu.kz/) – электронды каталог

3. <https://rep.ksu.kz/->ҚарУ репозиториі

4. <http://rmebrk.kz/> - Республикалық халықаралық электронды кітапханасы

5. <https://elibrary.ru–Ғылыми> электронды кітапхана

6. [https://www.scopus.com](https://www.scopus.com/) *Скопус*

**3-дәріс. Ағымдардың әдеби бағыт, көркемдік әдіс категорияларымен арақатынасы**

**Жоспар:**

1. Әдеби ағымдар және әдеби бағыт
2. Әдеби ағымдар және көркемдік әдіс

1. ХХ ғасырдың 70 жылдарынан бастап бұрынғы кеңестік әдебиет теорияшылары әдеби ағым-бағыттар мәселесін анағұрлым кең ауқымда талқылап, олардың теориясы туралы көзқарастарды бір ізге түсіріп, ортақ тұжырымға келуге деген ұмтылыстар байқатты. Сөз өнерінің даму сатылары бойынша Реннеснстан кейін келетін классицизмді ең алғашқы, әрі толық түрде қалыптасқан әдеби бағыт деп таныған Г. Поспелов: «Әдеби бағыттар қайбір елдегі және дәуірдегі жазушылар тобының белгілі бір шығармашылық бағдарламаға бірігіп, сол бағдарламаның басты ережелеріне сай шығармалар тудыру негізінде пайда болады. Бұл – жазушылардың әдеби туындыларына үлкен шығармашылық ұйымдастырушылық тәртіп пен аяқталғандық дарытады», – деген болатын *(Поспелов Г.Н. Теория литературы. – Москва: Высш. школа, 1978. –С.134).* Н.А. Гуляев та өзінің «Әдебиет теориясында»: «Жазушылар өз шығармашылық қызметтерінің теориялық негіздерін түйсініп, оны өздерінің манифестерінде, бағдарламалық баяндауларында жария еткенде, жақтастарымен бірге өздерінің эстетикалық ұстанымдары үшін күресте ғана әдеби бағыттар туралы сөз қозғауға болады» деген пікірінен бұл ғалымдардағы көзқарас бірлігін, бір-бірінен алшақ кетпеген пайымдауларды танимыз *(Гуляев Н.А. Теория литературы. –Москва: Высш. школа, 1977. –С.190-191).* Сөз өнерінің тарихи даму жолындағы ірі-ірі әдеби ортақтықтарға «көркемдік жүйе» деген терминді пайдалануды ұсынған және оған арнап көлемді еңбектер жазған И.Ф. Волков «...көркемдік жүйелердің ішінде қалыптасатын басқа сипаттағы ұйымдасушылықты біздіңше әдеби бағыттар терминімен атаған дәлірек сияқты. Жазушылар шығармашылығындағы көркемдік мазмұнның ортақ типі суреткердің адам болмысының жоғарғы мәнін немесе оның қайғысы мен қасіретін қай тұрғыдан көруіне байланысты. Басқаша айтқанда, көркемдік бағыттың негізгі көрсеткіші – көркем шығармалардың идеялық-эмоционалдық бағыттылығы мен пафосы», – дейді *(Волков И.Ф. Литература - как вид художественного творчества. – Москва: Просвещение, 1985. –С.126).* Зерттеушінің «көркемдік жүйелер» теориясында әдебиеттегі бірнеше ортақтықтар мен бірліктерге тоқталады. Оның дәлелдеуінше, әдеби бағыт пен ағым көркемдік жүйенің ішіндегі мазмұндық қасиеттеріне қарай айқындалатын ортақ сипаттар, ал стиль мен әдіс көркемдік мазмұнның құрылымын танытатын ортақ белгілер. Бұлардың барлығын көркемдік жүйелер біріктіреді. Бірақ әдеби үрдістің заңдылықтары мен ерекшеліктеріне арналған көптеген еңбектерде «жүйе» сөзі әр түрлі семантикалық реңкте қолданылып, өзінің терминологиялық тұрақтылығын жоғалтып жүргені де жасырын емес. Жүйе ұғымы ең алдымен, белгілі бір тұтастықты құрайтын, бір-бірімен байланысы бар бірнеше элементтердің жиынтығын білдіреді. Сондықтан да В.Е. Хализев әдеби үрдістегі жүйелік бастауға күман келтіре отырып: «Алайда мұндай фактілерді әсіре бағалаудың керегі жоқ: көркем шығармалар бәрінен бұрын бір-бірінен тәуелсіз түрде пайда болады. Элементтері жеке-жеке шығармалар болып табылатын әдеби үрдістегі ортақ сипаттар шектеулі мөлшерде ғана жүйе құрай алады. Сондықтан да, әдебиеттану адында «жүйе деп, шын мәніндегі жүйе емес құбылыстарды» қарастыру қаупі туады», – деген түйін жасайды *(Хализев В.Е. Повторяющееся и неповторимое в литературном процессе.//Литературный процесс. Сб.под.ред Г.Н. Поспелова. – Москва: Изд. Московск. университета, 1991. –С.127).*

Расында да, идеялық тұрғысы, әдісі жағынан бір-біріне жақын қаламгерлер өздерінің шығармашылықтарындағы үндестіктерді байқамауы мүмкін. Тарихи дамудың ең алғашқы кезеңдерінде суреткерлер өздерінің шығармаларын саналы түрде белгілі бір бағытқа, әдіске бағындырды деп айта алмаймыз. Тек кейін ғана, эстетикалық теория қалыптасып, нақты тәжірибеге айналған шақта ғана әдеби бағыттар дүниеге келді. Содан барып, көркем ойлау типі жағынан жақын жазушылар белгілі бір бағытты құрай бастады. Десек те, олардың идеологиялық ұстанымдары бір арнаға тоғысқан жоқ. Яғни бір бағыттың ішінде эстетикалық, қоғамдық-саяси көзқарастарына қарай үндесетін қаламгерлер болады. Осындай идеялық-эстетикалық бірліктің негізінде әдеби ағымдар дүниеге келді. Біз жоғарыда келтірген француз романтизмінің ілгерішіл және консервативті болып бөлінуі ағымға тән белгілеріне байланысты.

Әдебиеттегі доминанттық қуатқа ие болған бағытты басқа бір бағыттың алмастыруы кезеңінде болатын текетірестер, күрестер бір бағыттың ішіндегі ағымдардың ортасында да жүріп жатады. Олардың күресі поэтика мен стилистиканың нақты бір мәселелері төңірегінде, өнердің мазмұндық сипаты, идеалдары, қоғамдағы орны сияқты эстетиканың негізгі мәселелері ауқымында болады. Мысалы, орыс әдебиетіндегі декабристер поэзиясын алып қарайық. Олар поэзиядағы жоғары азаматтық идеялар мен сезімдерді талап ете отырып, Жуковскидің элегиялық поэзиясына қарсы шықты. Я болмаса, өздерінің идеялық-эстетикалық мұраттары сәйкеспеуі салдарынан болған Байрон мен Шеллидің Колридж бен Саутиға мақсатты түрде қарсы тұруы т.б.

ХҮІІ ғасырдан бастап адамзаттың әдеби дамуы тарихында белгілі бір бағдарламаға біріккен әдеби бағыттар пайда болды дейміз. Ал өз шығармаларын ешқандай бағдарламаға бағындырмаған, бізге мәлім әдеби бағыттардың ешбіріне жатпайтын қаламгерлер де болатыны анық. Яғни, бір бағыт үстемдік етіп тұрған елдің әдебиетінде ол бағытқа кірмейтін, шығармашылық тұғырнамалары бөлек суреткерлер өмір сүруі әбден мүмкін. Романтизм дәуіріндегі қайсы бір ірі суреткер классицист немесе сыншыл реалист, реализм дәуіріндегі кей жазушы романтик немесе натуралист болуы мүмкін. Мысалы, француз классицизмі дәуірлеп тұрған шақта Ш.Сорель, П.Скаррон, А.Лесаж сынды қаламгерлер авантюралық-плуттық романдар жазды. Бұларды классицист деп, немесе басқа бір бағыттың өкілдері еді деп айту қиын. Алайда мұндай жазушылар бір бағдарламаның аясына бірікпегенннің өзінде, олардың шығармашылығынан да идеялық-көркемдік ортақ сипаттар көрініс берді. Г.Поспелов классицизм дәуіріндегі орыс әдебиетінде де бөлек ұстанымдағы М. Чулков, М. Комаров, И. Новиков, А.Попов, А. Аблесимов, А. Измайлов т.б. қаламгерлердің болғанын, танымдық мақсатта оларды да белгілі бір әдеби-теориялық атау төңірегіне жинақтау қажет деп санайды. «Қандай да болмасын елдегі және дәуірдегі біртұтас әдеби бағдарламаға біріккен жазушыларды айқындау үшін әдеби бағыттар терминін сақтау, ал тек идеялық-көркемдік ортақтықтары бар жазушылар тобын әдеби ағымдар терминімен атау дұрыс болар еді», – дейді ол *(Поспелов Г.Н. Теория литературы. – Москва: Высш. школа, 1978. –С.136).*

Асылы, бір бағдарламаны мойындаған жазушылардың сол бағдарламаға қатысы салыстырмалы түрде, яғни бағдарлама шарттарын әр түрлі түсініп, әр түрлі қолдана береді. Сондықтан да бір бағыт бірнеше ағымдардың басын біріктіре алады. Әдебиет теорияшылары жиі тілге тиек ететін классицизм бағыты өкілдерінің ішінде Р. Декарттың рационалистік философиясының дәстүрінде рационалистік-азаматтық ойды дамытқан Мальерб, Корнель, Расин, Буалолар бір ағымды құраса, сенсулистік (латынша «sensus» – сезім, сезіну; Танымның негізі – сезінуде дейтін түсінік) дәстүрді нығайтқан Гассенди, Лафонтен, Мольерлер басқа бір ағымға жол салды. Бірақ бұл суреткерлердегі антикалық үлгілерге еліктеу жағынан, драматургияда әйгілі «үш бірлікке» (уақыт, орын, әрекет бірлігі) белгілі бір мөлшерде қатысы болуы тұрғысынан олардың бір бағыт өқілдері екені айғақталып тұрады.

Әдеби ағымдар табиғатын таныту барысында орыс зерттеушісі Ф.М.Головенченко бұл әдеби-теориялық категорияға біздіңше, біршама толық түсінік берген сияқты. Ол: «Жазушылар тобының белгілі бір ағымға қатысы стильдерінің бірлігі айқын болған жағдайда, олардың ашуға ұмтылған тақырыптарының ішкі байланыстары мен сәйкестіктері, идеялық тұрғысы, жасаған характері, образдары, оларды мүсіндеудегі ұстанымдары, типтендіруі, көркем баяндау тәсілдеріндегі үндестіктері көрініп тұрғанда ғана анық және талас тудырмайды», – деп қорытады (Головенченко Ф.М. Введение в литературоведение. – Москва: Высш. школа, 1964. Б.296). Қарап отырсақ, ғалымның ағымға берген анықтамасында көркемдік әдіске етене белгілер араласып жүр. Оның да өз мәнісі бар. Зерттеушінің «әдеби ағым – нақты бір көркемдік әдістің сатысы, фазасы, даму формасы... Әдеби ағымнан әдебиет дамуының белгілі сатысындағы көркемдік әдістің тірі құбылысын байқауға болады. Осыған орай әдеби ағымдарды көркемдік әдістің қалыптасуы, өркендеуі, шарықтауы және құлдырауы сияқты кезеңдері арқылы шектеу керек» деген сөзінің де жаны бар.

Ұлттық әдебиеттердің тарихы көрсетіп бергендей, өздерінің қоғамдық-саяси және идеялық-көркемдік ұстанымдары әртүрлі ағымдарды құраған суреткерлер топтарының арасында кереғарлықтар мен ашық тартыстар болмай тұрмайды. Сондықтан да әдеби ағым бір-біріне идеялық-эстетикалық ерекшеліктеріне қарай жақын қаламгерлердің бірлігі ғана деп түсіну - келте, жадағай түсінік. Бұл кейде қаламгерлердің еркінен тыс та бола беретін, әдеби үдерістің ішкі заңдылықтарын танытатын құбылыс. Содан барып, біз әдеби ағымдардың тарихын көркемдік бағыттан бұрын қарастырамыз. Өйткені бағытты қалыптастырушылар шығармашылық бағдарламаға, эстетикалық ұстаным-талаптарды сақтауға үндеп, өздерінің іс-әрекеттерін саналы түрде жоспарласа, ағымдарды түзуші суреткерлер тіпті өздерінің шығармашылық туыстықтарының арқасында «бір терінің пұшпағын илеп жүргендерін» сезінген де жоқ. Бұл, әрине, көркемдік дамудың ертедегі сатыларына қатысты. Демек, ұлттар әдебиетінде классицизмге дейін нақты қалыптасқан бағыттар болмағанымен, әр түрлі ағымдар қашан да болған.

Бағыттар мен ағымдар тұрғысынан Еуропа әдебиеті біршама толық әрі ауқымды қарастырылды. Зерттеушілер ондағы ағымдардың тарихын б.д.д. Ү ғасырға апарады. Көне грек әдебиетінің классикалық дәуірінде, аттикалық демократия кезеңіндегі драматургияда авторитарлы-мифологиялық ағым өзінің аристократияға қарсы идеяларымен стихиялы болса да бірнеше суреткерлерді үндестіріп отырды. Одан бұрынғы құл иеленуші аристократия тұсында Мигерлік Феогонид, Спарталық Тиртей мен Алкман, Фивалық Пиндар өздерінің лирикаларында азаматтық әуенді басты сарынға айналдырып, бір ағымды жасақтаса, Алкей, Сапфо, Анакреонт лирикасында махаббат сарындарын жоғары бағалай отырып, алдыңғылармен көркемдік-идеялық сипаты жөнінен қабыспайтын басқа ағымды қалыптастыра алды. Міне, көне дәуірдің өзінде ортақ идеялар мен ортақ эстетикалық құндылықтар біріктіре алған тенденциялардың өзін ағым деп қарастыруға дәлелдер жеткілікті.

Ағымдар табиғаты жаңа дәуірді айтпағанның өзінде орта ғасыр әдебиетінде мейлінше анығырақ көріне бастады. Оның бәрін осы еңбектің аясында тізбектеп шығу мүмкін емес. Айтпағымыз - әдебиет тарихын қарастырудың ғылыми тәжірибелерінен анық болғандай, әдеби ағымдар көркемдік бағыттардан ерте көрініс берген құбылыс екендігі. Қазіргі таңда қазақ әдебиетінің көне бастауларындағы, түркілік дәуіріндегі ағымдар сипатын анықтау қажеттілігі сезіледі. Ұлттық әдебиеттануда көне түркі әдебиетін «әдеби үдерістің басты қаһармандары – жанрлар» (Бахтин) жүйесінде қарастыру басым сипат алып келді. Қазақ әдебиетінің тарихын дәуірлеу мәселесіне келгенде әдеби ағымдарды назарға алу тіптен қажет. Өйткені даму, кемелдену жолында әрбір тарихи кезең рухани саланың алдына шешуге тиісті мәселелер ұсынып отырды. Халық өмірінің күрделі оқиғаларымен байланысты белгілі бір тақырыптық желілер, идеялық сарындар төңірегіне топтасулар болды да, нақты бір идеялық-эстетикалық принциптер ұлттың рухани-мәдени дамуының ұзақ уақытында үстемдік құрды.

Әдеби үдерістің ортақ белгі-сипаттарынан туындайтын бағыт пен ағым ұғымдары бір-бірінен толық ажыратылып болды деп айта алмаймыз. Біздің көрсетіп отырғанымыз – ұғымдардың анағұрлым көзге анық шалынатын айырмашылықтары. Әлемдік әдебиеттану ғылымының тарихында бір ғана романтизм ұғымына қатысты «романтизм дәуірі», «романтизм әдісі», «романтизм бағыты», «романтизм ағымы» деген сияқты терминдік қолданыстар үнемі кездесіп отырады. Натурализмді әдебиеттанушылар біресе бағыт ретінде, біресе ағым ретінде түсіндіреді.

Қазақ әдебиеттануында бағыт пен ағым теориясы әредік сөз етілгенімен, жан-жақты қарастырылмай қалды. Әдебиет теориясына арналған еңбектерде аталған ұғымдарды бір-бірімен алмастыра қолдану, терминологиялық анықсыздықтар кездесіп жатады. Бүгінгі күнге дейін біз басшылыққа алып келген әдеби бағыт пен ағым, көркемдік әдіс теориясына арналған еңбектер негізінен Еуропа елдерінің әдебиеті бойынша жасалғанын үнемі қаперден шығармауымыз керек. Кеңестік дәуірдегі аталған әдеби категориялар төңірегінде өрістеген теориялық ой-пікір Франция, Италия, Германия, Испания, Ұлыбритания, Ресей елдеріндегі көркемдік дамудың мысалдарына әсіре жүгініп отырды. Өйткені бұл елдердің әдебиет тарихындағы ортақ сипаттар анағұрлым анық бедерленіп отырған-тын. Бұл елдерде пайда болған бағыттар мен ағымдардың классикалық түрлері бар да, олардың басқа елдердің әдебиетіне таралған аналогтары немесе ұқсас құбылыстары бар. Әрине, бұдан Еуропа құрлығына жатпайтын елдер әдебиетінде бағыттар мен ағымдар кездеспейді деген қорытынды шықпауға тиіс.

Алайда қазақ әдебиеті сияқты даму сатыларында өзіндік ерекшеліктері мол әдебиетте бағыттардың «типологиялық ұқсас» түрлері «классикалық формаларға» қарағанда анағұрлым кең мағынаға ие екенін де атап өткіміз келеді. Неге десек, бағыттар мен ағымдардың «классикалық формаларындағы» көркемдік-эстетикалық принциптер ұлттық топыраққа келіп орныққанда сол ұлттың тарихи-мәдени ерекшеліктеріне, әдебиетіндегі дәстүрлік негіздерге сай синтезделеді. Сондықтан да әлем әдебиетіндегі белгілі бағыттар мен ағымдардың бәрін ұлттық әдебиетімізден таза күйінде кездестіреміз деу қателік болып шығар еді. Біз адамзаттың көркемдік дамуы мен ұлттық әдебиет арсындағы байқалмай қалмайтын ортақ сипаттарды әдеби дамудың жалпы заңдылықтарына жатқызғанымызбен, ұлт тарихындағы, қоғамдық санадағы ерекшеліктерді, әдеби-мәдени дәстүр өзгешеліктерін үнемі естен шығармағанымыз игі.

Батыс әдебиеттануында әдеби бағыт және ағымды схоластикалық ұғымдар ретінде қабылдамайтын көзқарастар да жеткілікті. Мысалы, Р.Уеллек пен О.Уоррен бірнеше халықтар әдебиетіндегі үндестіктерді, шығармашылық бағдарламалар мен манифестерге негізделген сәйкестіктерді «кезең» ұғымымен белгілеуді ұсынады *(Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – Москва: Прогресс, 1978. – 325 с. )*

Әдебиеттанушы М.Бахтин ғалымдарды әдебиеттің кезеңдеріне баға беруді әдеби бағыттардың ролін көтере беруден сақтандырады. Оның дәлелдеуінше, әдеби үдерісті бағыттардың тар шеңберінде қарастыру кезінде жазушылар шығармашылығын айқындайтын негізгі аспектілер ашылмай қалады. Өйткені ол әдеби үдерістің негізгі сипаттарын сараптауда жанрларға басымдық бергенін білеміз.

Көріп отырғанымыздай, әлемдік әдеби контексте бағыттар мен ағымдарды әдеби үдерістегі бірнеше халықтардың сөз өнеріне тән ортақ белгілерді айқындаудағы жетекші роліне аса сақтықпен қарайтындардың қатары молаюда. Қазір әдеби бағыттар мен ағымдарды әдебиет заңдылықтарының схемасын жасау үлгісі ретінде ғана қарайтын (оның өзі батысеуропа елдерінің әдебиетіне қатысты) көзқарастар бой көтеріп келеді деп айтуға негіздер табылады. Алайда, мұның бәрі белгілі бір ұлттық әдебиет шеңберіндегі бағыттар мен ағымдардың алатын орнына көлеңке түсіре алмайды. Ұлттық әдебиеттегі бағыттар, әсіресе, ағымдар сол ұлттың көркемдік дамуының аса айқын белестері және әдебиет заңдылықтарының жүзеге асуының нақты көрсеткіштері. Осы арқылы біз ұлт әдебиетінің өзіндік ерекшеліктерімен қатар әлемдік әдебиетпен шендесетін қырларын анықтап, әдебиетіміздің даму сатыларына талдаулар жүргізе аламыз.

Сонымен, әдеби ағымдардың өзара айырмашылықтарына қатысты жоғарыда айтылған мәселелерден ортақ тұжырымдар шығарайық:

* Біріншіден, әдеби ағымдар әдебиеттің ертедегі сатыларынан бастап байқалатын, бағыттардан бұрын пайда болған сөз өнерінің ортақ сипаттары;
* Екіншіден, әдеби бағытқа қаламгерлерді бағдарламалық-эстетикалық тұтастық топтастырса, әдеби ағымға дүниетанушылық қырлары, тарихи-әлеуметтік мәселелерге қарым-қатынасы, оны шешу жолдарындағы идеялық- көркемдік концепциясы ұқсас қаламгерлер жатқызылады;
* Үшіншіден, бір бағытты құрайтын бірнеше ағымдар болады да, керісінше әдебиеттің нақты бір кезеңінде үстемдік етіп тұрған бағытқа жатпайтын, олардың шығармашылық бағдарламаларындағы ереже-талаптарды ұстанбайтын тәуелсіз ағымдар да бола береді;
* Төртіншіден, әдебиттің даму жолында көркемдік әдісті қалыптастыратын әдеби ағымдар бар. Яғни, көркемдік әдістер де бірнеше ағымдарды біріктіре алады. Мысалы, реализм түрлі белгілеріне қарай ағымдарға да, бағыттарға да бөлінеді.

2. Әдеби ағымдар мен бағыттар болмысын көркемдік әдіс болмысымен тығыз байланыссыз қарау мүмкін емес. Өйткені қандай да бір ағымдар мен бағыттар белгілі бір әдістердің негізінде қалыптасады немесе оларды толықтырып, түрлендіріп отырады. Шығармашылықтарын ортақ әдіске сай жасайтын қаламгерлердің бар және болғанына әдебиет тарихынан қанықпыз. Дегенмен де, көркемдік әдісі жағынан бір-бірімен жақындасатын жазушылар өмір құбылыстарын іріктеу, тақырып таңдау, шығарма образдарын мүсіндеу және типтендіру, өзінің қолайына жағатын жанрлық түрлерге жүгінуі сияқты т.б. өзгешеліктеріне байланысты да шоғырлана алуының нәтижесінде ағымдар мен бағыттар дүниеге келіп отырды.

Жазушыларды көркемдік әдіске тек идеялық ұстанымдар ғана емес, әдеби шығармашылықтың ең жалпы принциптері біріктіреді. Сондықтан да аталған ұғымдардың арасының шекарасын анықтап алу қажеттілігі толығымен шешімін тапты деп айта алмаймыз. Өкінішке орай, біздің бұл орайдағы теориялық зерттеулеріміз ұлттық әдебиетті нақты-тарихи тұрғыдан алып зерттеуден көп кешеуілдеп қалды. Реализмді, романтизмді, сентиментализмді, символизмді т.б. бірде әдіс, енді бірде бағыт, ағым немесе стиль деп олардың нақты қай категорияға тиесілі екенін анықтап беруде әлі де көп кедергілер, тұманды жақтар мол. Бертінге дейін реализмді бір ғалымдар – көркемдік әдіс, біреулері – шығармашылықтың типі, келесісі - өмірді бейнелеудің айрықша принципі, тағы бірі – көркемдік жүйе деп түсіндіріп келеді. Зерттеушілер өз ыңғайларына қарай аталған терминдерді түрліше анықтап, түрліше қолданып жібереді.

Адамзат баласы жасап келе жатқан эстетикалық ой тарихына көз жіберсек, әдіс туралы пікірлер өте ерте уақыттан бері әредік айтылып келе жатқанын аңғарамыз. Тіпті Сократ пен Аристотель заманында аталған ұғым болмаса да өнерде кездесетін әр түрлі көркемдік әдістер туралы ой сілемдерін байқауға болады. Бертін келе көркемдік әдіс категориясы әдебиеттанушылық білімдер жүйесінде мықтап орнығып қалды да, әдебиеттану ғылымының терминологиялық аппаратында аса ауқымды орын алды. Әйтсе де, тұрақты ғылыми түсінікке айналуына, оның шынайы табиғатына берілетін анықтамалардың біркелкі болмауы бұл ұғымының мызғымастығына нұқсан келтіріп отырды. Тіпті ХХ ғасырдың аяғына қарай бұл категорияның қажеттілігіне күман келтірушілер де табылып жатты. Көркемдік әдістің аяқталған концепциясының дәйектелмеуі себепті теориялық сәйкессіздіктерге жол беріліп алынды. Мұндай кепті «стиль» ұғымының айналасынан да көруге болады.

Әдеби үдерісті зерттеушілер тарапынан қолданылып келе жатқан әдіс пен стиль сияқты теориялық ұғымдардың бір-бірінен ажыратып көрсетуге болатын ерекшеліктері хақында бірнеше көзқарастар бар екені белгілі. Зерттеуші П.А. Николаев «Көркемдік әдіс туралы, оның ұғымдық ауқымы» деген деген еңбегінде: «Әдіс пен стильді зерттеудің анағұрлым өнімді тірегі – ғылыми түсінікте баяғыдан орныққан мазмұн мен түрдің арақатынасы негізінде қарастыру... Осы жерде әдістің – мазмұнға, стилдің – түрге жататыны айғақталады. Біріншісі – көркем игеру принципі, екіншісі бейнелеу принципі», – дейді (*Николаев П.А. О творческом методе: обьем понятия. // Творческие методы и литературные направления. – Москва: Изд-во МГУ, 1987. – С. 4).* Әрине, мазмұн мен пішіннің өзара бірлігі, мазмұнның өзіне лайықты пішінді қажетсінетіні, шығармашылық шеберханада әуелі мазмұнның пайда болатыны, пішінге қарағанда мазмұнның приматтық қасиеті туралы дәстүрлі тезистерді жоққа шығаруға болмайды. Ғалымның дәйектеуге тырысып отырғаны әдіс пен стилдің ең тереңде жатқан терминологиялық белгілері емес, олардың арасындағы негізгі айырмашылықты айқындаудағы ұстанатын мәселелер. Бұл жерде мазмұнның бірнеше пішіні болатынын, мазмұнға қарағанда пішіннің өзгергіштігін еске алсақ, әдісті – мазмұнға, стильді – пішінге жатқыза қарастырудың негізі жоқ еместігіне көз жете түседі. Әдіс қаламгердің көркем туындысының мазмұны нақты бір форма иеленбей тұрғанда да алғышарттық қасиетке ие. Сонымен, ол – шығарма мазмұнының белгілі бір жағына айналады. Басқаша айтқанда, көркем шығарманың мазмұны – әдістің өзін көрсету формасы.

Әлбетте, көркем шығармашылықтағы мазмұнды әдіспен теңестіруге, мазмұн дегенде тек қана әдісті елестетуге болмайтыны анық. Мәселе мазмұн ауқымына кіретін тақырып, идея, проблематика сынды т.б. қалыпты классификацияны бұзу емес. Бұл жерде шығарманың қандай мазмұндық қасиеті әдіс қалыптайтыны немесе әдіс ретінде қабылданатынына назар аудару қажет. Олай етпейінше біз белгілі бір әдісті құрайтын, әртүрлі бейнелеу принциптерін ұстанатын әдеби ағым-бағыттарды санамалап көрсете алмаймыз. Әдісті көркемдік ойлаудың белгілі типі дәрежесінде алып қарағанда ғана әдеби бағыттардың, ағымдардың дәстүрлі байланыстарын көре аламыз.

Қаламгерлердің айнала шындығын көркемдік тұрғыда игеру барысында көркем ойлаудың ең жалпы деген екі типі байқалады. Мысал ретінде Абай мен Мағжанның табиғат лирикасында жазған екі өлеңін алып қарайық. Абай өзінің атақты «Күз» өлеңінде жадыраған жаздан кейінгі мезгілдің объективті суретін жасайды. «Түсі суық сұр бұлтты», «жерді басқан дымқыл тұманды», «жапырағынан айрылған ағаш, қурайды», «жабырқаңқы тартқан ауылды» т.б. бейнелей отырып, еңсені езіп тұратын табиғаттың сұрғылт тартқан шағын барынша қанық бояуымен ұсынады. Бұл жерде ақын табиғат суреттерін өзінің ішкі дүниесінің жағдайымен қоса өруді басты мақсаты етіп алмаған. Ал Мағжан болса, басқаша жолды таңдайды. «Күзді күні» өлеңінде ақынның негізгі ден қойғаны – күздің сұрқай бейнесін дәл беру емес, өзінің көңіл күйін, жан дүниесіндегі аласапыранды, ішкі мұңды жеткізу.

«Есіл жазым өтті!» - деп,

«Бәйшешегім кетті!» - деп,

Санадан жүз сарғайып,

Қасіреті мол жас зайып

Қараңғы ұзын түндерде

Үстіне қара жамылып,

Күрсініп жер жылайды.

...Жастық өтіп, қартайып,

Қан сары су боп сарғайып,

Сүмбіл шашым қуарып,

Алма жүзім суалып,

Мен де сорлы бір күні

Қоштасармын өмірмен...

Өлмей мәңгі кім қалар?!

Бұл өлең жолдарында сыртқы сурет, яғни объективті шындық көрінісі аз. Шығарманың мазмұны лирикалық тұлғаның ішкі әлемін ашуға барынша жұмылдырылған.

Біріншісі – Абайға тән шығарма мазмұнының объективті шындыққа негізделуі, көркемдік ойлаудың реалистік типі де, екіншісі – Мағжанға тән, жалпы романтик-қаламгерлерге тән объективтіліктің субъективтілікке жұтылып кету құбылысы – романтикалық ойлау типі.

Алайда шығармашылық үдерістегі көркемдік ойлаудың ролін тым әсірелеп жіберуге тағы болмайды. Көркемдік ойлау өмір шындығын игеруге қажетті алғышарттар жасай алғанымен, суреткердің болмыстағы терең қатпарларға бойлау, оны қорыту, көркем ұсыну дарынының негізгі көрсеткіші бола алмайды. Таланттары деңгейлес, көркем ойлау типтері бір-бірімен сәйкес бірнеше қаламгерлердің шығармашылық практикада әр түрлі нәтижелерге қол жеткізіп жататыны да сондықтан.

Көркемдік ойлаудың белгілі бір типіне бірнеше дүниетанымдар тоғысуының нәтижесінде бірнеше көркемдік әдістер мен әдеби ағымдар дүниеге келіп отырады. Қоршаған дүниені реалистік тұрғыдан игеру барысында Қайта өрлеу реализмі, ағартушылық реализм, сыншыл реализм, социалистік реализмдер пайда болды. Ал романтикалық дүниетаным мен романтикалық ойлау типінің қабысулары әдебиеттегі романтизмді тудыруымен қатар символизм, футуризм, сюрреализм, сентиментализмдерге, декаденттік өнердің түрлі формаларына т.б. өмір берді. Көркемдік әдіс өзінің тұрақты және тарихи өзгермелі қырларымен белгілі. Көркемдік ойлаудың реалистік және романтикалық ойлау типтері ішінара бір әдістен екінші бір әдіске көшуі, ауысуы үрдісі романтизм мен реализмнің тарихын құрайды. Яғни реалистік ойлау типіндегі сыншыл реализм, ағартушылық реализм, социалистік реализмдердің идеялық-эстетикалық ерекшеліктері болғанымен өмірді бейнелеудегі ортақ принциптері сақталады. Сол сияқты романтизмнің ішкі ағымдары: ілгерішіл (немесе төңкерісшіл) және консервативті, ғалымдардың кейінгі жіктеулері бойынша универсалды, тарихи, байрондық, гротескілі-фантастикалық, элегиялық, діни, фольклорлық, әлеуметтік-утопиялық т.б. романтизмдер – романтикалық ойлау типінің ұстанымдарынан тым шығандап кетпейді.

Әдістің түп негізі – дүниетаным. Қоршаған әлем мен адам қарым-қатынасының қандай да бір заңдылықтары әдістің бастау көзі бола алады. Мысалы, белгілі бір қоғамдық заңдылықтарға сәйкес өмірді көркем игерудің жаңаша принциптері пайда болады. Әдіс түзуші обьективті факторлармен бірге субьективті негіздер де аса маңызды. Бір дәуірдегі бір көркемдік әдістің үстемдік құруы, бірнеше жазушылардың шығармашылықтарына тән бірегей көркемдік әдістің болуы, біріншіден, олардың баршасына ортақ объективті-тарихи заңдылыққа, екіншіден, тарихи қалыптасқан ортақ қоғамдық сана мен қызметке байланысты.

Көркемдік әдістің теориялық мәселелері әлі де толығымен шешіліп бітті деуге негіздер аз. Қазіргі таңда әдісті әдебиеттанудың басқа категорияларымен ішінара байланыста зерттеу қолға алына бастады. Кейінгі уақыттарда көркемдік әдісті мансұқтаушылық пікірлер жиі-жиі айтылып қалып жүргені жасырын емес. Бірақ өнер мен әдебиеттегі жалпы заңдылықтарды ашуда, көркемдік даму жолындағы жеке қаламгерлердің алатын орнын дұрыс бағалауда әдістің маңызды орнын жоққа шығаруға болмайды. Әдіске сай теріс пікірлердің дүниеге келуінің басты себебі – бұл ұғымға байланысты аяқталған және толық теориялық тұжырымдаманың жоқтығы.

Біз көркемдік әдістің табиғатын танытатын негізгі-негізгі деген белгілеріне тоқталып өттік. Саралай көрсететін болсақ, көркемдік құралдар жүйесіндегі басқа категориялардан бөлектеп тұратын әдістің басты-басты белгі-сипаттары мынадай:

Біріншіден, әдіс қаламгерлердің идеялық-көркемдік концепциясының тіні болып табылады;

Екіншіден, мазмұн мен түр элементтерінің қарым-қатынасында алып қарағанда, көркемдік әдіс – мазмұнның негізгі мәселесі. Алайда әдістің түрге әсер еткіштік күші жоққа шығарылмайды;

Үшіншіден, бірнеше қаламгерлердің белгілі бір әдіс аясында топтасуына олардың дүниетанымдық қырларындағы сәйкестіктер басты рольдердің бірін атқарады;

Төртіншіден, әдісті тануда суреткердің көркем мазмұнды түзетін объективті фактор мен субъективті фактордың қарым-қатынасы аса маңызды. Яғни, жазушының болмыстың жалпы заңдылықтарын игеру деңгейі мен өзінің жеке қоғамдық санасынан туындайтын идеялық-эстетикалық принципіне орай өмір шындығын таңдаудағы, оны бейнелеудегі ұстанымы айқындалады;

Бесіншіден, көркемдік ойлау типтері – әдісті туғызатын басты факторлардың бірі. Көркемдік ойлаудың ұқсас типтері – қаламгерлерді бір әдістің төңірегіне топтастыруға негізгі себеп.

Сонымен қатар, көптеген ғалымдар негіздеген «көркемдік әдіс қоғамдық-тарихи дамудың белгілі бір кезеңдеріне байланысты пайда болатыны» турасындағы көзқарас ұлттық әдебиеттануымызда әбден орнығып қалды. «Көркемдік әдіс нақтылы бір тарихи жағдайларда пайда болады. Яғни қандай да бір көркемдік әдісті ұстанған суреткерлерді идеал жайындағы түсінік, сол идеалға сәйкес келетін (немесе керісінше) қаһармандар типі, соған орай туындайтын сюжет мәселелері біріктіреді. Қоғамдық-тарихи жағдайлардың алуан түрлілігі көркемдік әдістің де алуан түрін туғызады» деген тұжырым ең кейінгі деген теориялық еңбектерімізде де айтылды *(Ахметов К. Әдебиеттану әліппесі.– Алматы:ҚАЗақпарат, 2000.–Б.143).*

Жалпы, кеңес әдебиеттануында осы мәселе жайында, яғни әдеби-тарихи үдерістегі әдіс пен ағымдардың, бағыттардың ара-салмағы төңірегіде әр түрлі көзқарастар болғанын аңдаймыз. Әсіресе кең тарағаны деп мына екі ұстанымды айтуға болады: Біріншісі – әдіс пен бағытты бір-бірімен тығыз байланыста қарап, әдісті бағыттың негізі, бағытты қалыптаушы фактор деп қарастыру. Мұндай көзқарасты жақтаушылар А.Н. Соколов, И.Ф. Волков, Л.И. Тимофеев, Ю.И. Суровцев т.б. болды. Олардың концепциясы бойынша, әрбір әдеби бағыттың өзіне тән көркемдік әдісі болады да, қандай да бір әдіс белгілі бір бағыттың ауқымында өмір сүреді.

Екіншісі – Г.Н. Поспелов негіздеген көзқарас. Ол әдіс пен бағытты бір-бірінен айыра қарастырады. Ғалымның пікірінше әдісте қаламгерлердің өмірді бейнелеуінің белгілі принциптері бар, ал әдеби бағыттар белгілі бір елдердегі және түрлі дәуірлердегі нақты бір әдеби бағдарлама айналасына біріккен жазушылар тобы. Демек, бұл категориялар – поэтикалық шығармашылықтың бір-бірінен бөлек жатқан қырлары. Сондықтан да Г.Поспелов үшін әдіс пен бағыттардың қарым-қатынасы нақты емес. Оның дәлелдеуінше, әдеби бағыттар – тарихи қайталанбайтын құбылыстар. Ал әдіс болса, түрлі дәуірлер мен халықтар әдебиетінде, түрлі бағыттар мен ағымдар ішінде қайталануы мүмкін.

Сонымен, көркемдік әдіс және әдеби бағыт, ағымдардың қарым-қатынасы хақындағы екі түрлі ұстанымда да оларды «нақты-тарихи» немесе «типологиялық» белгілеріне қарай анықтауға тырысушылық байқалады. Бұл дәйектемелердің екеуінде де рационалдық негіз жоқ емес. Аталмыш көзқарастардың бір тоқтамға келетін тұсы – әдеби бағыттардың нақты тарихи құбылыс екендігі. Мұндай пікір тоқайластығы күрделі проблеманы шешудегі аса маңызды қадам еді. Ал әдіс турасына келгенде ғылыми ой-пікірлер екі түрлі бағытта өрістеді. Бір ғалымдар (И.Ф.Волков, Л.И.Тимофеев және т.б.) оны нақты-тарихи, басқалары (П.А. Николаев, Г.Н. Поспеловтар) типологиялық сипатқа ие ұғымдар ретінде дәлелдеді.

Бұл тұжырымдардың қайсын алып қарасақ та, оларды бір-бірін жоққа шығаратын тоқтамдар деп айтуға болмайды. Қайта бір-бірін толықтыратын концепциялар дегеніміз дұрысырақ. Шығатын қорытынды: әдіс – типологиялық та, нақты-тарихи да құбылыс. Өйткені типологиялық ерекшеліктер әдістердің бастау көзі, іргетасы болып, өмір шындығын бейнелеудің жалпы принциптері бойынша бірнеше әдістердің басын біріктіре алады және әр түрлі әдеби ағым-бағыттарда қайталана алады.

Әдеби бағыттың көркемдік әдістен басты айырмашылығы – мынау: бағыт – нақты-тарихи мәнді білдіретін, әрқилы тарихи жағдайларда пайда болатын, алдын ала дайындалған шығармашылық бағдарламаға негізделетін және мақсатты түрде нақты бір теориялық-эстетикалық ұстаным астына біріккен жазушылар тобы. Бағыттың әдеби топ, әдеби мектеп сияқты ұғымдарға сәйкесетін тұстары болғанымен, бағыттың оларға қарағанда ауқымы анағұрлым кең. Бағыт көбінесе қоғамдық-әлеуметтік, мәдени-тарихи қажеттіліктер тоғысында туып, ол қажеттіліктер өз актуалдылығын жоғалтқанда бірге жоғалып отыратын қасиетке ие. Дәуірдің жаңа идеялық эстетикалық сұраныстарына сай басқа бағыттар мен ағымдар дүниеге келеді де, үстем бағытты ығыстырып шығармай қоймайды (Еуропа құрлығында көктеген классицизмді сентиментализмнің алмастырғаны сияқты). Әдеби бағыт ұғымы бірқатар зерттеушілерге әр тараптағы елдердің даму сатыларын, ұлттық ерекшеліктерін ашып көрсетуде маңызды рольдердің бірін атқарды. Сонымен бірге бірнеше елдер әдебиетіндегі ортақ белгілерді көрсетуге септігін тигізді.

Әдіс болса тарихи алуан жағдайларда пайда болып, әр түрлі ағымдар мен бағыттар туғыза береді. Шығарма авторының өмір құбылыстарын образды игеру арқылы қайта түлету ерекшелігі оның таңдаған әдісіне тікелей қатысты. Бағыт пен ағымда бірнеше жазушылардың көркемдік-идеялық ұстанымдары алдыңғы қатарға шықса, кейбір әдістер жекелеген қаламгерлерге ғана тән болуы да мүмкін. Бұл дегеніміз әдіске тарихи нақтылықпен қатар типологиялық та мағына үстейді. Өйткені әдіс категориясы – әрекеттік категория. Қандай да болмасын әрекеттің өзіне тән әдісі болады. Мысалы, адамның танымдық әдістері, практикалық әдістері, ғылыми жобалау әдістері, практикалық әдістері т.с.с.

Ал әдеби ағымдар мен әдіс арасындағы байланысқа келетін болсақ, бір әдістің, әдеби бағыттың аясында біріккен қаламгерлер түрлі ағымдарды қалыптастыра алады. Мысалы, Мағжан шығармашылығында романтизмнің бірнеше ағымдарын көруге болады. Олар: ілгерінді романтизм, әлеуметтік-консервативті, элегиялық-философиялық, діни-өсиетшіл, индивидуалдық романтизмдер. Суреткерлер ағымға негізінен, әлеуметтік-идеологиялық ұстанымдардың ұқсастығы арқылы бірігеді.

Көркемдік әдістің қалыптасып, әдебиетте жетекшілікке ие болуы жолында ағымдар ортасында бір-бірін терістеу, я болмаса шығармашылықтың поэтикалық мәселелері бойынша шарпысулар болып тұрады. Қазақ әдебиетіндегі реализмнің қалыптасу жолындағы Абайдың «Шортанбай, Дулат пенен Бұқар жырауларға» қойған эстетикалық талабының түпкі себептерін әдеби үдерістегі заңдылық – барлық елдердің әдебиетінде бола беретін ағымдар арасындағы тартыстардан іздегеніміз абзал. Бұл жерде халықшылдық-дәстүршілдік ағым мен жаңа реалистік әдебиетке бет түзеген ағартушылық-демократтық ағымдардың бетпе-бет келуін таныр едік.

**Негізгі әдебиеттер тізімі:**

1. Жарылғапов Ж. Қазақ прозасы: ағымдар мен әдістер. – Қарағанды: ЖШС Гласир, 2009. – 400 б.

2. Қабдолов З. Сөз өнері. – Алматы: «Санат», 2007. – 360 б.

3. Кәкішев Т. ХХ ғасырдағы қазақ әдебиетіндегі ағымдар. // «ХХ ғасыр қазақ әдебиетін оқыту мен зерттеудің өзекті мәселелері» атты халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары. – Алматы: Қазақ университеті, 2008. – Б. 3-8.

4. Майтанов Б. Сөз сыны (ХХ ғасыр әдебиетінің көріністері). – Алматы: Ғылым, 2002. – 344 б.

5. Ахметов К. Әдебиеттану әліппесі.– Алматы: ҚАЗақпарат, 2000. – 184 б.

6. Аймұхамбет Ж.Ә., Мырзахметов А.Ә., Әлімбаев А.Е. Әдебиет теориясы. – Қарағанды: «Гласир», 2023. – 304 б.

10. Тілешев Е. Суреткер және көркемдік әдіс. – Алматы: «Арқас», 2005. – 278 б.

**Қосымша әдебиеттер тізімі:**

1. Кәкішев Т. ХХ ғасырдағы қазақ әдебиетіндегі ағымдар. // «ХХ ғасыр қазақ әдебиетін оқыту мен зерттеудің өзекті мәселелері» атты халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары. – Алматы: Қазақ университеті, 2008. – Б. 3-8.

2. Смағұлов Ж. ХХ ғасырдағы қазақ әдебиеттану ғылымы. – Астана: Фолиант, 2017. – 480 б.

3. Жұмағұлов С. ХХ ғасырдың екінші жартысындағы қазақ әдебиеттану ғылымы (1956-1991 ж.ж.). – Қарағанды: ЖШС «Гласир», 2008. – 552 б.

4. Майтанов Б. Әдебиет теориясының қазіргі жағдайы // Қазақ әдебиеті. 2001, 20.ҮІІ.

**Электрондық оқулықтар мен оқу құралдары тізімі:**

1. Жарылғапов Ж., Такиров С. «Әдебиет теориясы» Электрондық оқу құралы. ҚР Әділет менистрлігі. Авторлық құқықпен қорғалатын обьектілерге құқықтардың мемлекеттік тізілімге мәліметтерді енгізу туралы куәлік. 2020 ж. 9-қаңтар. № 7467

2. Жарылғапов Ж., Мырзахмет А. «Қазіргі қазақ әдебиеті» Электронды оқу құралы. (ҚР Әділет министрлігінің куәлігі № 0001. 05.01.2016 ж.) – Қарағанды, 2016.

**Интернет көздері:**

1. <https://library.ksu.kz/>-ҚарУ ғылыми кітапханасы

2. [https://webirbis.ksu.kz](https://webirbis.ksu.kz/) – электронды каталог

3. <https://rep.ksu.kz/->ҚарУ репозиториі

4. <http://rmebrk.kz/> - Республикалық халықаралық электронды кітапханасы

5. <https://elibrary.ru–Ғылыми> электронды кітапхана

6. [https://www.scopus.com](https://www.scopus.com/) *Скопус*

7. Abai.kz сайты

8. [bilimkozy.idhost.kz](http://bilimkozy.idhost.kz/)

9. Adebiportal.kz

10. [kitaphana.kz](http://www.kitaphana.kz/)

**4-дәріс. Әдебиеттегі модернистік ағымдар типологиясы**

**Жоспар:**

1. Модернизмнің қалыптасуы туралы концепциялар

2. Қазақ әдебиетінде модернистік ағымдардың қалыптасуы

1. Ұлттық әдебиетімізді әлемдік үдерістен бөліп қарай алмаймыз. Өйткені, қазақ әдебиеті де бүкіләлемдік көркем ойдың бір бөлшегі. Демек, дүниежүзілік әдеби үрдістен сырт тұра алмайтынымыз белгілі жайт. Жаһандық әдебиеттегі ортақ бағыттар мен ағымдардың ұлттық әдебиетіміздегі орнын саралап, қазақ әдебиеті мен әлемдік әдеби үдерістердің байланысын анықтау – әдебиеттанушылардың зерттеуіндегі өзекті мәселелер.

Философияда, әдебиетте модернизмнің туу кезеңі туралы пікірлер әр түрлі. Еуропаның қоғамдық ғылымдарында әсіресе философияда модернизмді Ф.Бекон, Р.Декарт, Дж.Локк есімдерімен тығыз байланыстырады. Модернизмнің ХХ ғасырда пайда болғаны туралы айтылып жүр. Ондай пікірлерді ұлттық әдебиеттанушыларымыздың тарапынан да байқауға болады. Мысалы, профессор А.Ісімақова: «Модернизмнің туған жылы да белгілі – 1910, Вирджиния Вулфтың айтуы бойынша сол жылғы күз. Философтар модернизмнің басталуын Гегель, Кант, Вольтер, Декарт, Руссо, Паскаль еңбектерінен табуды ұсынады. Бірақ бұлар модерн деп атаған құбылыс көркемдік модернизмнен басқаша», – деген пікір білдіреді *(Ісімақова А.С. Асыл сөздің теориясы. – Алматы: Таңбалы, 2009. –Б.62).* Десек те модернизм тарихына азын-аулақ көз жүгіртсек, ол тек әдебиет емес, сондай-ақ кино, театр, музыка, мүсін, сурет, дизайн, сәулет өнеріне де тиесілі екенін көреміз.

Модернизм (итал. modernismo, лат. modernus – жаңа, қазіргі) – XX ғасыр басында рухани сана дағдарысы кезінде пайда болған философиялық-эстетикалық ағымдардың жиынтық атауы. Модернизм негізінен философиялық ой толғамдардан тамыр алады. Сол себепті еуропалықтар үшін бар өнердің бастауы философия болды. Өйткені оларда дін өзінің қызметін шығыстағыдай атқарған жоқ. («В Европе преобладает философское стремление, в Азии религиозное». Дрэпер). Яғни, қоғамдағы жаңалықтарға дін түрткі яки ұйытқы бола алмады. Қайта өрлеу дәуірінің түрткісі – рационализм (ақылға қонымдылық) болса, модернизмнің түрткісі – иррационализм (ақылға қонымсыздық) екені белгілі. XV ғасырдан рационализмге қатты ден қойған Еуропада XIX ғасырдан бастап иррационализмге қарай ойысты.

Модернизм – өнер қайраткерлерінің әлемдік қақтығыстарға, адамзат дамуындағы дағдарыстарға деген көзқарастарын білдірді. Ең алдымен, «modern» сөзі «қазіргі (жаңа) кезең» деген мағынаны білдіреді. Оның екі мəндік мағынасы бар: біріншісі қазіргі кезең «қазіргі кезең талабына сай», екіншісі модернге, яғни модернизмге. Өз кезегінде «модерн» терминімен мəдени құбылыстардың ауқымды тобы белгіленді. Тар мағынада, «модерн» ұғымы деп ХІХ ғ.-ХХ ғ. басындағы көркем-əдебиеттік қозғалыс түсінілді. Ал кең мағынада «модерн» ұғымы Жаңа дәуір (Modernity) деп аталған белгілі бір дəуірге сəйкес келген тарихи кезеңді айқындайды. Бұл дəуір Антикалық жəне Ортағасыр дəуірінен кейін келді. Осы екі дəуірдің жиынтығы «Pre-modernity» (ілкі модерн) деп аталады. Модерн тарихи дəуір ретінде модернизм деп аталған ерекше философиялық жəне ғылыми көзқарастар ұстанымдар арқылы анықталды. Өкілдері – Бэкон, Декарт, Ньютон, Гегель, Маркс жəне т.б. Бұл көзқарастың негізгі идеясы – адамның ақыл-ойының əлемді нақты объективті заңдылықтарға бағынатын, біртұтас жүйе деп қарастыру мүмкіндігіне деген сенім, сондай-ақ табиғат пен қоғамның негізгі заңдылықтарын табу тарихи прогреске əсер етіп қана қоймайды, сонымен бірге əлемді соған сəйкес қайта құруға мүмкіндік береді деген сенім.

«Постмодерн» термині пайда болмас бұрын тарихи сахнада ең көп талқыланатын өзекті мәселе модерн еді. Бірақ ол «постмодернизмнен» мүлде басқа арнада қарастырылды. Модерн, біріншіден, эстетикалық модернизм туғызған және классицизм қабылдаған классицизм\модернизм (немесе классика\модерннің) қарама-қарсылық тұрғысынан қарастырылды. Классицистер «классиканың қазіргі заманғы мәдениеттің бастауы» деген концепцияны алға тартып, модернизмді көбіне «тарихтың көбігі», кеңестік лексикондағыдай «капитализмнің шіри бастаған сатысы» деп бағалайтын; ал модернизм болса «классиканы» әбден біткен әрі керексіз заттардың жиынтығы деп сынайтын. Олар модернизмнің шығармашылық, төңкерісшілдік, прогрессивті, болашаққа ұмтылысын алға тартты. Ал қазіргі постмодернизм классика мен модерннің қарама-қарсылығын жалған, алдамшы жағдай ретінде қарастырады.

Екіншіден, модернизм өнердің классикалық қағидаларын теріске шығарып келген жаңа көркемдік құбылыс ретінде қарастырылады. Сондықтан модернизмнің туындауын ХІХ-ХХ ғғ. деп тауып жүр. Көркем модернизм өз дәуірінің әлеуметтік және саяси мәселелерінен бас тартты деуге болмайды, керісінше, модернистік ағымдар төкерісшілдік саяси қозғалыстарда да бой көрсетті, алайда олар болмысты өзгертудегі жетекші рөлді өнерге бергендіктен қиялшылдық басым болды.

Осы күнде постмодернизмнің пайда болуымен қатар модернизмге баға беру мәселесі де түбегейлі түрде өзгерді. Егер ертерек кезеңдерде (1960-шы – 70-ші жж. басы) постмодернизм көбіне, ең алдымен, көркем өнер, әдеби және архитектуралық стилдермен байланысты болса (егер Х. Бертенске, И. Хассанға, Ч. Дженске ден қойсақ), көп ұзамай ол мәдениет пен қоғамның басқа да салаларына тарады. Модернизм постмодернизмді тек көркем өнердегі ағым ғана емес, белгілі бір мәдениеттің, қоғамның дамуындағы жеке тарихи кезең ретінде көрсетті. Постмодернистер басты назарды өнерге аударып келсе де, олар өнердің қоғамдағы түбегейлі өзгерген мәртебесін негізге ала отырып, саясаттың эстетизациялануының және өнердің саясаттануының, «өнердің өмірге бет бұруын» (Бодриар), бұрындары «өнер» мен «өмірді», «мәдениет» пен «табиғатты», жасандылық пен табиғилықты бөліп келген шарттылықтардың бұзылуын зерттеді.

Модернизмге баға берудің және анықтаудың қиындығы зерттеушілердің осы терминге әртүрлі мағына беретіндіктерінде жатыр. Оны біресе өзіне тән әлеуметтік және мәдени институттары бар жаңа қоғамдық формация деп бағалайды, біресе оны өзіне тән құндылықтары, көріністері және нанымдары мен сенімдері бар мәдениет түрі деп көтермелейді; біресе сананы, ғылымды және білімді жоғары қоятын прогрестің, жаңашылдықтың, заманауи және т.б. түсініктерін ту еткен түр деп түсінеді.

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

Модернистік эстетикада қандай да бір өзгерістер әлеуметтік апат деп қабылданды, жаңашылдық неге апарып соғары белгісіз, ол жаңашылдықтар қалыптасқан тәртіпті бұзатын қауіпті жағдай деп қарастырылды. Модернизмде (капитализмде), Маркс айтқандай, дүниенің бәрі қозғалысқа түседі, өзгермелі болады. Адамдар үйреншікті мекендерін тастап, тәуір тірлік іздейді. Бұл жаңалықтар адамдардың әлеуметтік және эмпирикалық тәжірибесін, сезімдері мен дүниетанымын түбегейлі түрде өзгеріске түсіреді. Көптеген зерттеушілер тілге тиек ететін Маршалл Берман анықтағандай «Модерн болу дегеніміз билікті, өсуді, біздің өзіміздің және әлемнің өзгерісін қалайтын, қолда бардың бәрін қиратуға бейімділік. Модерндік жағрапия мен этникалықтың, тап пен ұлттың, дін мен идеологияның барлық шекараларын бұзып өтеді; бұл тұрғыда модернити бүкіл адамзатты біріктіреді деп айтуға болады. Бірақ бұл оғаш бірігу, бөлінгендіктің бірлігі; ол бізді тұрақты дезинтеграция мен жаңаланудың, күресу мен қарама-қарсылықтың, екіұдайылық пен азаптың иіріміне тартып алады» (Berman M. All That is Solid Melts Into Air. – New York, - 1982).

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

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

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

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

2) модернизм («modernism») – модерн дәуірін аяқтайтын жарты ғасыр өмір сүрген ХІХ ғасырдың аяғына дейін жалғасқан немесе бірінші дүниежүзілік соғыстан 1950–1960 жылдарға дейін созылған, белгілі бір мәдени кезең» (Эпштейн М.Н., Постмодерн в русской литературе: Учеб.пособие для вузов.– Москва: Высш. шк., 2005. С.472).

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

- шындықтың алуан түрлілігін, бірыңғай негізден шығаратын əлемнің әмбебап бейнесін жасауға ұмтылу;

- осы негіздер туралы адамның ақыл-ойының абсолюттік білімге қол жеткізе алатындығына сенім білдіру;

- осы білімді шын мəнінде толығынан жүзеге асыруға ұмтылу;

- осындай жүзеге асыру адамның ізденіс бағытын ұлғайтуға əсер етеді деген сенім;

- адамзат дамуының біртіндеп дамитындығына деген сенімділік, бұл жерде қазіргі өткен дəуірден, ал болашақ бүгінгіден үстем болады дегенді білдіреді .

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

Жоғарыда келтірілген көзқарастар алуандығы модернизм мен постмодернизмнің қарым-қатынасы жайлы сауал қазіргі заманғы философияның және мәдениеттанудың әлі жүйеленіп бітпеген мәселелер екенінің көрсеткіші. Ал, жалпы «модерн» дәуірінен кейін өмірге келген «постмодерн» дəуірінің туу тарихы туралы да пікірталастар көп. Бүгінгі таңда дүниежүзілік әдебиеттануда, философияда, лингвистикада, мәдениетте және жалпы өнер атаулыда өзекті мәселе болып отырған «постмодернизм» ұғымы әдебиетке қашан енді және әлемде «постмодернистік» көзқарас қашан пайда болды, «постмодернизм» термині пайда болған кезде «модерн» мен «постмодерн» дәуірлерін бөлетін хронологиялық шекара қайда деген сауалдарға жауап берудің өзі қиындық тудыруда.

Қайшылыққа толы пікірлерді бір ізге түсіріп жүйелер болсақ, модернизм теориясының жалпы деген принциптері турасында мынадай тұжырымдар жасауға болады:

* әлемдік әдебиет контексінде модернизм эстетикалық доктрина ретінде алдыңғы дәуірлердің рухани құндылықтары мен дүниетанымдық қырларын жаңаша парықтаудан барып дүниеге келді.
* дәстүрлі эстетикалық ұстанымдарды басқаша екшеудің мысалдары ретінде еуропалық әдебиетте импрессионизм, символизм, жаңа драма, кубизм, имажизм, футуризм, экзистенциализм т.б, мектептер мен ағым-бағыттар пайда болды.
* еуропалық модернизм дүниежүзілік соғыс сияқты адамзат көшіндегі ауытқулар мен әлеуметтік-тарихи дағдарыстар тұрғысында белең алып, әлем келбетін, өмір шындығын танытуда өз потенциалын тауысып біткен позитивизмге қарсы тұрудан басталды.
* модернистер өз дәуірлерін ірі тарихи жаңарулар мен түбегейлі өзгерістердің кезеңі деп қарады.
* алғаш тәжірибе түрінде енгізіліп, кейін теориялық тұрғыдан негізделген «сана ағымы», А. Бергсонның интуиция және сана өзгерістері мен өмір құбылыстарының ұқсас жағдайларын сабақтастыру, З. Фрейд пен К. Юнгтың адам әрекетерін санадан тысқары қарастыратын психоанализ хақындағы концепциялары модернистер үшін айрықша маңызға ие болды.

Тұжыра айтқанда, модернизмнің басты мақсаты – мәдениетті «модернизациялау», яғни «жетілдіру». ХХ ғасырдың басындағы авангардтық ағымдардың ұстанымдарын алып қарасақ, барлығының да мәдениетті жетілдіру проблемасын көтергенін байқар едіңіз. Алайда, модернизм де біркелкі емес, ала-құла, көптеген мүдде, көзқарас, эстетикалық теориялардың қақтығысынан тұрады.

2. Көркемөнердегі қандай да болсын бағыт, ағымдар өзіне дейінгі шығармашылықтағы философиялық негіздер мен көркемдік-эстетикалық принциптерді қайта қарау негізінде туып отырды. Әлемдік әдебиет контексінде модернизм эстетикалық доктрина ретінде алдыңғы дәуірлердің рухани құндылықтары мен дүниетанымдық қырларын жаңаша (французша «moderne» сөзінің «жаңа», «жаңашыл» ұғымын беретінін ұмытпайық) парықтаудан барып дүниеге келді.

Модернизм мен постмодернизмнің қазақ әдебиетіндегі көріністері жөнінде ой сабақтап келе жатқан ғалым Б. Майтанов бұл эстетикалық құбылыстың ұлттық сөз өнеріміздегі белгілерін ХХ ғасырдың алғашқы ширегінен бастайды. Ол: «Сәл ертерек дәуірге көз салсақ, модернизм мен постмодернизмге хас мәтін құрамының байлығы мен әркелкілігі М. Әуезовтің «Қорғансыздың күні», «Жетім», «Бүркіт аңшылығының суреттері», Ж. Аймауытовтың «Елес», М. Жұмабаевтың «Шолпанның күнәсы», С. Ерубаевтың «Менің құрдастарым», С. Сейфуллиннің «Біздің тұрмыс» шығармаларынан мол аңғарылады. Аталған туындылардағы интертекст, реминисценция, аллюзия көріністері өмір шындығын қалыптағы реалистік баяндаудан гөрі оны қабылдаушы субъектімен арақатынаста, жан-жақты танытуда зор нарративтік роль атқарды. Модернистік прозада шарықтап дамыған сана ағымын суреттеу өнері М. Әуезов, Ж. Аймауытов, М. Жұмабаев мәтіндерінде ұлттық дәстүр сілемдерін қалыптастырды, – дей отырып, – Поэзияда символизм мен импрессионизм көріністері, прозада экзистенциализм мен экспрессионизм (фрейдшілдік сарын) эстетикасына тән белгілер күрделі дүниетанымдық, көркемдік ізденістерге мұрындық болғанын жоққа шығару қате», – деген маңызды тұжырым жасайды (Майтанов Б. Қазіргі қазақ прозасындағы модернистік және постмодернистік ағымдар // «Қазақ әдебиеті» газеті, 2004. №43. – Б. 8-9.]. Ғалымның ХХ ғасырдың алғашқы онжылдықтарындағы әдеби даму ерекшеліктерін модернизммен қиыстыруы – жарқ-жұрқ еткен «измдер терминдеріне» қызығу емес, әдебиеттегі болған нәрсені, ақиқат құбылыстарды нақты дәлелдермен алдыға тартатын, әбден көз жеткізген теориялық толғамдар. Зерттеуші модернизмге тән әдеби-танымдық құбылыстың жалғасын 1960 жылдардан бергі прозаның айтулы ерекшелігі, стильдік доминанты тұрғысында қарастыруының да бұлтарыссыз дәлелдері жеткілікті. Ол «жылымық» жылдары бос қалған рухани кеңістікті толтыруға асыққан О. Бөкей, Р. Тоқтаров, С. Мұратбеков, М. Мағауин, Ә. Кекілбаев, Т. Әбдіков, Ә. Тарази, Қ. Ысқақов, А. Нұрманов, Д. Досжанов, Р. Сейсенбаев, М. Қабанбай т.б. жазушылардың шығармаларындағы жаңа образдар мен өзгеше бейнелеу сипаттарды, жаңаша таным мен бөлекше ойлау жүйелерінің орныққанын саралай келіп, «әлемдік ауқымдағы соңғы мәдени-танымдық, эстетикалық қозғалыстарға үн қату, олармен ортақтасу тілегінен туындап, тебіндеген модернистік поэтика заңдылықтары қазақ прозасында да өзіне тиісті өріс тауып, әдеби-көркемдік, интеллектуалдық даму игіліктерін жаңа құндылықтармен жаңғыртуы заңды», – деп табады.

Модернизмнің қазақ әдебиетінде әр түрлі ағымдар арқылы көрінісін монографиялық тұрғыда зерттеу нысанына айналдырған ғалым Т. Есембеков болатын. Зерттеушінің «Драматизм және қазақ прозасы» (1997) атты еңбегі бұрын біржақты мансұқталып келген модернизмнің ұлттық проза поэтикасынан алатын лайықты орнын айғақтаған алғашқы көлемді еңбек ретінде бағалы. Бұл мәселені әдебиеттанудың драматизм сияқты күрделі категориясы арқылы жан-жақты қарастырған ол ХХ ғасырдың алғашқы бөлігіндегі прозада бедер танытқан экспрессионизм, импрессионизм, экзистенциализм құбылыстарын анықтап берді. Көркем шығармашылықтағы М. Жұмабаев, Ж. Аймауытов, М. Әуезовтерден тамыр тартқан модернизм үдерісінің ХХ ғасырдың 60-80 жылдар прозасына әкелген ықпалына да қатысты «ХХ ғасырдың катаклизмдерінің ішінде ғұмыр кешкен адамды тұтастық күйінде қарау – драмалық қазақ прозасының соңғы онжылдықтардағы негізгі бағыты. Авторлар мұнда модернистік деп аталатын поэтиканы қолдана бастайды (тәмсіл, сана ағымы, түс, фантастикалық суреттер мен образдар, бөлшектенген сананың метафорасы ретіндегі қос жарылу)» сипаттағы құнды тұжырымдар жасады (Есембеков Т. Драматизм и казахская проза.– Алматы: Ғылым, 1997. Б.220). Сонымен қатар Т. Есембеков зерттеуінен кейін жыл аралата шыққан А. Исмақованың «Казахская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль» (1998) зерттеу еңбегінде қайта оралған Алаш қаламгерлерінің туындыларындағы экзистенциалистік проблематика, қазіргі қазақ прозасындағы фольклорлық фабулаларды, аңыздық-ертегілік сюжеттердің жаңаша түрлендіру – неомифологизм сияқты модернистік әдебиет принципі жөнінде мәнді байламдар жасады.

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

Сондай мысалдардың бірі – 1963 жылы «Жұлдыз» журналының беттерінде өрістеген полемикалық мақалалар. З. Серікқалиевтің «Сын және жаупкершілік» (№2), Қ. Ысқақовтың «Сырлассақ қайтеді?» (№2), «Еліктеу ме, мұқтаждық па?» (№5), әсіресе А. Сүлейменовтің «Түр туралы бірер сөз» (№4), Ә. Кекілбаевтың «Дәстүр мен дәуір» (№6), О. Сүлейменовтің «Қаһарманым хақында» (№6), Жайсаңбек Молдағалиевтің «Жарайды сырласайық» (№6) мақалалары әдебиеттің жаңа парадигмалары мен дәстүрдің ролі турасында болды. Полемикалық сипат алған бұл мақалаларда өскелең әдебиетке биік талаптар қоя білетін сыншылдық ойға жаңаша тұғырнамалар керектігі, қалыптасып келе жатқан жаңа буынның ізденіс өрісін бағдарлай отырып, олардың туындыларындағы кейіпкер болмысы, сюжеттік арқаулар, форма, дәстүр сілемдері мен жаңа стильдік бедерлер т.б. сөз болды. А. Сүлейменовтің «Түр туралы бірер сөз» мақаласында авторлық баяндау стиліне қатысты, түр мен мазмұн сынды ауқымды әдеби-теориялық категорияларға маңыз берілді.

Оны сыншылар да қуаттады.Ә. Бөпежанова: «Қазақтың жаңа прозасы туралы әңгіме 90 жылдар бедерінде ғана толымды сөз бола бастады. Ал, бұл прозаның тарихы ХХ ғасырдың 60 жылдарынан басталатыны белгілі. Бұл – мәдени-рухани кеңістікке 60 жылдағылардың шыққан кезең – қазақ әдебиетіне модернизмнің келуі еді...»,-дейді (Бөпежанова Ә. Өнер – жеке тәжірибе. // «Алтын Орда», 2003.01. №2).

Модернизм әдебиетінің ұстанар басты принциптерінің бірі көркем шығарма тінін сана ағымына орайластыру десек, мұндай сипат 1960-80 жылдардағы қазақ прозасында анағұрлым басымдыққа ие болды. Мұндай үдеріс әсіресе, Ә. Кекілбаев, Т. Әбдіков, О. Бөкей, А. Сүлейменов, Қ. Ысқақов, А. Нұрманов, М. Мағауиндердің стильдік бағдарына тән еді.

ХХ ғасырдың 70-80 жылдары социалистік реализм принциптерінің дағдарысқа ұшырауы рухани құндылықтарды қайта салмақтауға деген сұраныстар туғызды. Түбегейлі өзгерістерге деген қажеттілік қазақ әдебиетінде бөлекше эстетикалық ахуал қалыптастырды. Оны «постсоциалистік реализм эстетикасы» деп атауға болады. Өйткені бұрын қоғамдық идеал, әлеуметтік-саяси фон, кеңес адамына тән болуға тиісті делінетін мінездер мен әрекеттерді суреттеу сынды тенденциялар жетекшілік етсе, енді жеке адамды рухани феномен деңгейінен қарап, оның болмыспен қарым-қатынасы хақында жаңа концепциялар жасалды. Бейнелеудің, жаңа көркемдік танымның өзгеше жүйесін әкелген модернизм адам тұлғасын жаңаша тану ұмтылыстары нәтижесінде орнықты. Мұны қазақ прозасының идеялық тұрғысынан, образдар табиғатынан, баяндау үдерісінен, тілдік-бейнелілік бітімдерінен қиындықсыз аңғаруға болатын еді.

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

* Жазушылар үшін нақты өмір шындығын танытудан гөрі өмір туралы таным-көзқарастар маңызды болды. Олар адам мен әлем қарым-қатынастарын байыптауда заттар мен құбылыстардың эмпирикасынан тыс мазмұнға да көңіл аударды;
* Ұлттық прозамыздағы модернистік ағымды құраған жазушыларда өмірді, өмір шындығын хаос, абсурд дүниесі ретінде суреттеу басымдық иеленді;
* Әдебиетке жатсыну сынды күрделі философиялық мәселенің енгізілуі адам тұлғасын иррационалдық тұрғыдан көрсетуге себеп болды. Прозада адам бейнесін социумнан ажыраған, тегінен, айналасынан, қоғамнан жатсынған кейіпкерлер арқылы бейнелеу үрдісі байқалды;
* Модернистік әдебиеттің «сана ағымы» концепциясына иек артуы, прозалық шығармалардың құрылымдық жүйесіне бірқатар өзгешеліктер алып келді. Автордың субъективті позициясынан өрістейтін толассыз ой ағындары мен кейіпкердің күрделі монологтары сюжет ролін мейлінше төмендетті. Сана ағымы поэтикасына сәйкес шығарманың композициялық бітімінде, образдар мінездері мен әрекеттерінде логикадан тыс бұрылыстар, шартты суреттер белең алып отырды;
* Шындықты субъективті тұрғыдан игеру туындылардағы әдеби ойын элементтерінің айқын көрініс беруінен аңғарылады;
* Модернизм рационалистік ойлау стереотиптерді батыл түрде бұза алғандығының айғағы – миф пен мифологиялық реминисценциялар кең түрде пайдаланыла бастады. Шығармашылықта архетип-кейіпкерлер, мифологизм элементтері, аңыздық сюжеттердің адам болмысының қарама-қайшылықты табиғатын ашу үшін, бүгінгі күннің рухани мәселеріне тереңдеу үшін қолданылуы неомифологизм ағымын қалыптастырды.

**Негізгі әдебиеттер тізімі:**

1. Жарылғапов Ж., Такиров С., Жакулаев Ә. Қазақ прозасы: модернизм және постмодернизм. – Қарағанды: ЖШС «Арко», 2015. – 290 б.

2. Ісмақова А.С. Асыл сөздің теориясы. – Алматы: Таңбалы, 2009. Б.62).

3. Қанарбаева Қ. Қазақ әдебиетіндегі модернизм. – Алматы: Экономика, 2010. – 330 б.

4. Майтанов Б. Сөз сыны (ХХ ғасыр әдебиетінің көріністері). – Алматы: Ғылым, 2002. – 344 б.

5.Майтанов Б. Қазіргі қазақ прозасындағы модернистік және

постмодернистік ағымдар. // «Қазақ әдебиеті» газеті, 2004. №43. – Б.8-9.

6.Есембеков Т. Драматизм и казахская проза.– Алматы: Ғылым, 1997. – 231 с.

**Қосымша әдебиеттер тізімі:**

1. Жарылғапов Ж.Ж. ХХ ғасыр соңындағы қазақ прозасының идеялық-эстетикалық мәселелері. – Қарағанды: ҚарМУ баспасы, 2003. – 176 б.

2. Жұмағұлов С. ХХ ғасырдың екінші жартысындағы қазақ әдебиеттану ғылымы (1956-1991ж.ж.). – Қарағанды: ЖШС «Гласир», 2008. – 552 б.

3. Ишанова А. Типология литературной игры. От барокко до постмодернизма. – Астана: Изд. Евразийского нац. унив-та им. Л. Гумилева, 2005. – 170 с.

4. J. H. Dettmar «Modernism» in The Oxford Encyclopedia of British Literature ed. by David Scott Kastan. Oxford University Press, 2006.

**Электрондық оқулықтар мен оқу құралдары тізімі:**

1. Жарылғапов Ж., Такиров С. «Әдебиет теориясы» Электрондық оқу құралы. ҚР Әділет менистрлігі. Авторлық құқықпен қорғалатын обьектілерге құқықтардың мемлекеттік тізілімге мәліметтерді енгізу туралы куәлік. 2020 ж. 9-қаңтар. № 7467

2. Жарылғапов Ж., Мырзахмет А. «Қазіргі қазақ әдебиеті» Электронды оқу құралы. (ҚР Әділет министрлігінің куәлігі № 0001. 05.01.2016 ж.) – Қарағанды, 2016.

**Интернет көздері:**

1. <https://library.ksu.kz/>-ҚарМУ ғылыми кітапханасы

2. [https://webirbis.ksu.kz](https://webirbis.ksu.kz/) – электронды каталог

3. <https://rep.ksu.kz/->ҚарМУ репозиториі

4. <http://rmebrk.kz/> - Республикалық халықаралық электронды кітапханасы

5. <https://elibrary.ru–Ғылыми> электронды кітапхана

6. [https://www.scopus.com](https://www.scopus.com/) *Скопус*

**5-дәріс. Символизм ағымы**

**Жоспар:**

1. Символизмнің қалыптасуы мен дамуы
2. Қазақ әдебиетіндегі символизм

1. Символизм (фр. Symbolisme) - өнердегі (әдебиеттегі, музыкадағы және кескіндеме өнеріндегі) ең үлкен ағымдардың бірі. Бұл шығармашылық эксперименттермен, жаңашылдыққа ұмтылумен, символдарды, яғни тұспалдауды, нысананы жұмбақтаумен және тылсым бейнелерді қолданумен ерекшеленеді. Бұл ағым Еуропада ХІХ ғасырдың соңғы ширегі мен ХХ ғасырдың басында, одан кейін Ресейдің әдебиеті пен өнерінде өріс алды.

«Символизм» термині алғаш рет француз ақыны жан Мореастың 1886 жылы «Фигаро» газетінде жарияланған «Le Symbolisme» атты мақаласында қолданылған (Бұл еңбекті манифест деп те атайды). Бұл манифест жаңа бағыттың негізгі принциптерін жариялады және ақынның немесе суретшінің нәзік көңіл-күйін білдірудің негізгі тәсілі ретінде символдың үстемдігі туралы ойлар неізделді. Символизмді ұстанушылар өздерінің эмоцияларында, армандарында, санасының түкпірінде және фантастикалық қиялдары арқылы жердегі тіршіліктің мәнін іздеді. Өйткені реалистер қоршаған әлемді әсем безендірусіз бейнелеуге, сол қалпында беруге тырысты. Ал ондай бейнелеуді қабылдамаған символистер бәрін жұмбақ пен мистицизмнің астарына салып, түрлі бейнелер мен белгілерді қолданды. Мәселен, ХІХ ғасырдың аяғы мен ХХ ғасырдың басындағы символист-суретшілер романтизм дәуірінің поэзиясы мен әдебиетінен, әртүрлі аңыздардан, мифологиядан және библиялық мәтіндерден шабыттанып, терең мифтік, мистикалық және эзотерикалық мағынаға ие кейіпкерлер мен заттарға толы картиналарын салды. Осы бағыттағы суретшілер үшін ең танымал тақырыптар дін мен оккультизм, әртүрлі сезімдер мен эмоциялардың берілуі, махаббат, өлім, ауру және адамның әртүрлі көлеңкелі жақтары болды. Символистердің суреттері ең алдымен, терең философиялық мағынасымен ерекшеленді және нақты бейнені емес, автордың сезімдері мен эмоцияларын, тәжірибелері мен көңіл-күйлерін көрсетуге тырысады. Бұл стиль арқылы дүниеге келген суреттер белгілі бір формалар мен түстерді қолданудың арқасында емес, олардың мазмұны, ондағы тұнған терең мағынасымен ерекшеленді. Символистердің суреттерінде бейнеленген кейіпкерлердің бет-пішінінде ешқашан жағымды эмоциялар болмайтын еді. Бұл осы ағымның талаптарына байланысты еді. Символистер адамдарға айналасындағы әлемнің жетілмегендігі туралы ойды жеткізу маңызды болды. Полотнолардың артқы фоны әдетте бұлыңғыр және тыныш монохроматикалық түспен бейнеленді де, алдыңғы қатардағы сурет өте жалпыланған және қарапайым, ең кішкентай элементтерге шейін айқын контурлары байқалады. Суреттердің сюжеттік желісі жұмбақ пен мистицизмге толы, әр бөлшектің өзіндік символдық мәні бар, ол мұқият үңілуді және зерттеуді қажет етеді. Сурет өнерінің мұндай үлгілері адам ақыл-ойының тереңдігі арқылы алыс сапарға жібереді, белгілі бір көкжиектің болуын және өзінің сезімдері мен эмоцияларына сенуді талап етеді.

Символизм тек әдебиет, сурет өнерінде ғана емес сәулет өнерінде де салтанат құрды. Кез-келген архитектуралық құрылымның негізінде оның жасаушылары салған символдық мағына жатты. Көптеген ғимараттар мен құрылыстардың пропорциялары (грек және Рим храмдары, готикалық соборлар, вавилондық мұнаралар, Египет пирамидалары) олардың формаларының символдық мағыналарын білдіреді. Бұлар ғарыш кеңістігі модельдерінің жердегі проекциясы ретінде көрінді. Сәулет өнеріндегі негізгі белгілер – шексіздікті, аспанды, қозғалысты немесе күннің көтерілуін бейнелейтін шеңбер (Кельндегі үлкен әулие Мартин соборында, Санкт-Петербургтегі Исаак соборындағы күмбездер шеңбер түрінде), Үштаған –жердің символы және оның аспанмен өзара әрекеттесуі білдіреді.

Сондай-ақ, ғимараттардың қасбеттерінде бейнеленген әртүрлі жануарлар мен құстар (арыстандар, бұқалар, бір мүйізділер, екі басты бүркіттер) ерекше символдық мәнге ие. Бұл құбылыс зооморфизм деп аталады. Яғни қасиетті жануарларды құдайдың жердегі бейнесі ретінде бейнелеу, әр жануардың өзіндік мифологиялық мәні мен символдық мәні бар.

Ал саз өнері символизм эстетикасындағы әлемді түсіндіру тұрғысынан ғана емес, поэтикалық тұрғыдан да маңызды категориялардың бірі болып саналады. Тіпті өнерпазға өз ойын жеткізуге шексіз бостандық және тыңдаушыға шексіз интерпритация беретін жалғыз өнер түрі деп қарастыратындар да бар. Алайда, осы еркіндікке қарамастан, көптеген тыңдаушылар тек өз сезімдерімен шектелгісі келмейді, бірақ сазгердің шығармада «шифрлаған» мәніне бойлағысы келеді. Бетховеннің өзінің бесінші симфониясының төрт алғашқы нотасы «тағдырдың есікті қағуы» дегенді білдіретінін жеке мойындағаны сияқты құбылыстар көптеп кездеседі.

Мұны айтып отырған себебіміз симфолизм өнердің барлық саласында аса қуатты ағым ретінде әсер етті. Оның пайда болуына әсер еткен рухани және тарихи нақты жағдаяттар болғанын, сол арқылы символизм теориясын жан-жақты ашып көрстеу үшін оның өнер түрлеріндегі жалпылық қырларын ашып алу қажет.

Символизмнің шығуына буржуазиялық мәдениеттің дағдарысқа ұшырап, тарихи-әлеуметтік жағдайдың өзгеруі себеп болды. Символизм ағымында жазылған шығармалар шындықтан аулақтап мистикаға, декаденттік сарындарға бой алдырды. Адамның болмысының, қаһарманның дарашылдығын жақтады. Символист-суреткерлер рухани бостандыққа деген айрықша құлшыныстарын білдіре отырып, нақ осы шындықтан тылсым шындықты табуға тырысты, әлемнің идеалды мәнін, оның шынайы және мәңгілік сұлулығын түсінуге тырысты.

Символизмнің ең негізгі деген ерекшеліктерін санамалай айтсақ, олар мынадай:

* қос әлем туралы идея (нақты әлем және басқа әлем);
* символдардағы шындықтың көрінісі;
* әлемді түсіну мен бейнелеуде түйсікке ерекше мән беру;
* дыбысты жазуға түсіруді ерекше поэтикалық құрал ретінде дамыту;
* әлемді мистикалық тұрғыдан түсіну;
* мазмұнның жан-жақты поэтикасы (аллегория, меңзеу);
* діни ізденістер («еркін діни сезім»);
* реализмнен бас тарту.

Символист-ақындардың эстетикалық ұстанымдарының өзегінде «ақсүйектерге тән даралық», трагедиялық гуманизм, «бостан тұлғаға» деген жаңа көзқараста болу идеялары жатты.

Символизмнің негізі ХІХ ғасырдың алпысыншы-жетпісінші жылдары Францияда қаланды. Олар: Поль Верлен (1844-1896), Артюр Рембо (1854-1891), Стефан Малларме (1842-1898) шығармашылықтары. Нақытырақ айтсақ, символизмнің алғашқы іргетасы 1871-1873 ж.ж. Париж Коммунасынан кейін қаланды. Кейінірек оны әдеби ағым ретінде теоретик Стефан Малларме өз деңгейінде қалыптастырды. 1886 жылы «Фигаро» газетінде «Символизм манифесті» басылып шықты. Верлен «Қарғыс атқан ақындар» очерктерін жарыққа шығаруы символизмге танымалдылық алып келді. Сол шақтағы символистер өздерін «қарғыс атқандар» деп атағаны да белгілі.

Француз оқырмандары 1886 жылғы Мореас манифесінің («Символизм манифесін» («Le Symbolisme») арқасында ХІХ ғасырдың 70 жылдардағы мәтіндер арқылы бұрынғыдан бөлек жаңа поэзиямен танысты. Ол кездегі француз мәдениеті бір-бірімен қайшыласқан ағымдар мен бағыттарға толы еді. Яғни оқырмандардың бір парасы романтизмді төбесіне көтеріп, Виктор Гюгоның шығармашылығын биікке көтеріп жатқан, оқырман қауымның келесі бір бөлігі Эмиль Золяның натурализміне тамсанып жатқан. Ал сол шақта әдебиетте қалыпқа сыймайтын, таңқаларлық, жұмбақ кейіпкерлер, тылсым құпияларға бай образдар пайда болды. Ондай образ жасаушыларды сыншылар декаденттер деп атай бастады. Мұндайлық нышандар оқырманның жаңа буынын айрықша өзіне баурап алды. Олар символистер еді. Символистер қалыпты әдеби мансапқа немқұрайлы қарады, 1886 жылға дейін олардың көптеген мәтіндері мүлдем басылмады. Бірақ олар кәсіби сынға алаңдамады да. Олар үшін ақын – сиқыршы, жұмбақ пен оны болжайтындар арасындағы делдал. Патриот-сыншылардың біразы символистерді «солтүстік» ықпалына, яғни неміс, скандинав және орыс әдебиеттеріне мойынсұнған, солардан келген идеалистік тұманға алданып, қастерлі латын мұрасынан бас тартқандар деп айыптады.

Француз символизмінің эстетикасы символды «айтылмаған нәрсенің» құпиясына жақындаудың негізгі құралы ретінде қолданумен байланысты. Француз поэзиясындағы символдың ерекшедігі нақтылықтан абстрактілікке ұмтыла отырып, «көрінетін, естілетін, сезілетін, дәмін татып көре алатын нәрседен идея туралы әсер қалдыру» (Метерлинк).

Француз символизмінің тікелей ізашары романтизм болды, оның табиғатында символдық көзқарас жатыр. Колридж үшін поэзия – «заттардың құпиясын ашу қабілеті». Новалис үшін «поэзияда мистикалық көптеген байланыс нүктелері бар. Бұл аянмен берілген ерекше, жұмбақ сезім». Табиғатты неміс романтиктері шексіздіктің символ ретінде қабылдайды. Еуропалық символистерінде ақынның қызметі орфикалық дәстүрде түсіндіріледі: ақын – пайғамбар, «Құдай аузымен сөйлейтін жан». Мәселен, Француз ақыны Дж. де Нерваль өзіне армандаушы және сиқыршы ретінде қарады, оған «ғаламның құпиясы» қол жетімді. Француз символизмінің эстетикасы қарапайым заттардың астарында ғаламат құпия бар деп біледі. Оны шешу құдыреті тек өнерге, әсіресе музыка мен поэзияға тән. С.Малларме «Поэзиядағы құпия» (1896) атты мақаласында «поэзия – әлемді түсінудің ең жоғарғы формасы», десе, В. Э. Мишель «Өнердегі эзотеризм туралы» (1891) деген еңбегінде «поэзия дінге етене жақын, ақынға Құдайдың құдіреті берілген» деп тұжырымдады. Яғни, материядан рухты биік көретін романтизмде символистік әдебиеттің негіздері қаланды. 1886 жылы Ж.Мореас монифест жариялағаннан кейін «символизм» термині XIX ғасырдың аяғындағы поэзияның бүкіл қабатына сіңіп кетті. Ол символистік шығармалардың мазмұны мен формасы мәселелерін қамтитын эстетикалық бағдарламаны тұжырымдады. Мореас символизм дәстүрін А. де Виньидің өлеңдеріне, У. Шекспирге, мистиктерге апарып тірейді. Өз замандастарынан Ш.Бодлерді жаңа поэтикалық қозғалыстың шынайы ізашары ретінде қарастырады, Маллармеге «жұмбақ және айтылмайтын сезімді ашқан», П. Верленге «өлеңнің қатал қалыптарын бұзғандығына» ерекше назар аударады. Оның негіздеуінше символизмдегі ең басты ерекшелігі – өзіндік Идеяны ешқашан ашпау. Осылайша, символизмде табиғаттың суреттері, адамдардың іс-әрекеттері, барлық нақты құбылыстар өздігінен көріне алмайды: мұнда олардың түпкі идеяларымен жасырын туыстығын анықтауды мақсат еткен тіндер ғана көрінеді».

Өздерін символистер деп атайтын санайтын – Рене Гиль, Т.Корбьер, Л. Тайад, Г. Кан, Ж. Лафорг және т. б. – француздық символизмінің даңқын асырған – Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо және С. Малларменің тәжірибелерін жүзеге асырды.

Жалпы, еуропалық символизм сол шақта үстемдік етіп тұрған реализм мен натурализмге ашық қарсылықтан пайда болды. Француз жазушысы Жозефен Пеладан «реализм толығымен күйреуі керек» деді. Өйткені бұл сол кезеңдегі көңіл-күй ауаны еді. Еуропа ол кезде түрлі «үкімдерді» естіп те жатыр еді. Мысалы, Ницшенің «Құдай өлгені», Шпенглердің «Батыс күнінің батуы», Койренің «Ғарыштың жойылуы», Гегель мен Кожевтің «Тарихтың аяқталуы» туралы идеялары жариялады. Символистер ХІХ ғасырдың аяғы мен ХХ ғасырдың басын өтпелі дәуір ретінде қарап, содан кейін руханилықтың күшеюіне әкелетін «жан үстемдігі» салтанат құруы тиіс деп білді.

Символизм ағымын ұстанушылар өздеріне теориялық тірек ретінде немістің идеалистік философтары А.Шопенгауэр, Э.Гартман, Ф.Ницше еңбектерін алды. Ал ХІХ ғасыр соңы мен ХХ ғасыр басында орыс поэзиясында кең қанат жайды. Бұл кезең орыс әдебиетінің «күміс ғасыры» ретінде белгілі. Франциядан тараған символизм ағымы Ресейде А.Блок, В.Брюсов, Д.Мережовский, Ф.Сологуб, К.Бальмонт сынды ақындар шығармашылығы арқылы кең өрістеді. Олар өздерін Батыс Еуропадағы символистермен байланыстырғысы келмей, орыс символистік мектебінің өкілдері ретінде Фет, Тютчев және Фофановтарға жүгінді. Яғни, символизмнің отаны еуропалық әдебиет екенін мойындағысы келмей, тамыр-тектерін өз топырағынан іздеуге тырысты.

Зерттеушілер орыс символистерін екі буынға бөледі: «аға буын» өкілдері – Д. Мережковский, А.Добролюбов, З. Гиппиус, К. Балмонт, Н. Минский, Ф. Сологуб, В. Брюсов; «кейінгі буын» жас символистері – А.Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, С. Соловьев, Ю. Балтрушайтис және т. б.

Бұл кезеңде орыс өнерінде философиялық материализмнен, реалистік эстетикадан бас тартқан декаденттік идеялық-көркемдік бағыттар күш алып еді. Көркемдік дүниетаным ретіндегі декаденттіктің типтік белгілері –шындыққа, адам санасының объективтілігіне сенбеу, қас-қағым сезімдер мен мистикаға ұмтылыстар.

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

2. ХХ ғасыр басындағы қазақ поэзиясына символизмнің қазақ айтарлықтай ықпалы болғаны Мағжан Жұмабаев пен Бернияз Күлеевтің шығармалары арқылы көрінеді. Ол елемеуге болмайтын құбылыс еді. Тіпті 1940 жылы шыққан Е.Ысмайыловтың «Әдебиет теориясының мәселелері» атты оқу құралында ұлттық әдебиетіміздегі символистік үрдістерді айналып өте алмағаны байқалады. Ол аталған екі ақынның көп өлеңдері символистік эстетика принциптеріне сай екенін атап өтеді. Осы арқылы символизм ағымына ұлттық әдебиеттануында тұңғыш толыққанды теориялық сипаттама береді. «Символизмнің философиялық негізі Платоннан басталған абсолюттік идеализммен және о дүние бар деген діншілдік мистикамен байланысты. Олар адамның нағыз жан түкпірінде екінші бір дүние бар; сыртқы реальный дүние о дүниенің елесі; бұл дүниенің сол екінші дүние арқылы білуге болады; бірақ, ол екінші дүниенің сырын дәл білуге болмайды, оны жорамалдап сезуге болады, сондықтан ақынның шығармасы да сол жасырын дүниеге жорамал, символ түрінде жазылу керек дегенді негізге алады. Ақындар да қайғы, қиял дүниесін, адамның жеке дарашылығын дәріптей жазды, негізгі тақырыбы өлім, махаббат, таза сезім суреттері, табиғаттың күңгірт сағымы болды...Революцияға қарсы шыққан Мережковский, Бальмонт, Мағжандар «өлімді» «жын-сайтан», «қорқытты» жырлап, жылап-сықтап сары уайымға түсті» *(Ысмайлов Е. Әдебиет теориясының мәселелері: оқу құралы / қазақша кириллица әрпіне түсірген және беташар сөзін жазған Ж.Мәмбетов. – Алматы: Қазақ университеті, 2011. – Б.101-102.)* Әдебиет зерттеушісі А.Шәріптің «Қазақ поэзиясы және ұлттық идея» атты монографиясында қазақ символизіміне арналған тарау бар. Қазақ поэзиясындағы символизмнің орны жайлы А.Шәріп: «Бір қызығы, Еуропа символизмі жарты ғасырға жуық қом жинаса, оның Ресейдегі жаңғырығы жүзжылдықтың ширегіндей уақытқа созылыпты; ал қазақ поэзиясындағы өткінші жаңбырдай бұл құбылыс қас-қағым сәтте маңайын көкке малшындырып, тынысты тазалап, қат-қабат құнарын қалдырып кетті. Қазақ символизмі аяғынан тік тұра бастаған заматта, Еуропа мен орыс символизмі толысу, тіпті тоқырау сатыларын өзегінен түгел өткеріп, «жасарын жасап» үлгерген еді. Сондықтан Мағжан мен Бернияз өз шығармашылықтарында атышулы әдеби ағымның кемелі мен кемшінін, өміршеңі мен өтпелісін саралап-сұрыптап пайдалану мүмкіндігін иеленді. Ең бастысы, қазақтың мәдениет бақшасына символизмнің туын тіккенде, оны ұлттық поэзияның ілгерідегі үздік үлгілерімен табиғи будандастыру,терең байланыстыру міндетін мойынға артты» - деген тұжырымы бар (Шәріп А. Қазақ поэзиясы және ұлттық идея – Алматы: Білім, 2000. –Б.21). Яғни, Мағжан мен Бернияз осы әдеби ағымдағы өздерінің жолдарын тауып, өзіндік дара стильдерінде көрсете білді.

Ғалым Е.Тілешов Мағжан ақынының символизмге баруының жоғарыда көрсетілген себептерден басқа бірнеше себептерін атап көрсетеді: «Жұмабаев – өлеңнің сыртқы түріне үлкен мән берген мәдениеті жоғары ақын. Ол символистік шығармаларына дейін-ақ романтикалық шығармаларында өлеңнің түрі саласында бірқатар ізденістер жүргізген, яғни ақынның бұл бағыттағы суреткерлік тәжірибелері символизм тұсында кеңейіп, мақсатты түрде жүзеге асырыла бастады. Символизм Мағжанның осындай ізденістерін одан әрі күшейте түсті деуге болады. Ал символизмнің әдеби ағым ретіндегі ерекшелігінің бірі - форманың келістілігі мен кемелділігі. Екіншіден, оның романтик ақын болуы да символизміне әсер етті. Символизмнің теориясы мен тарихын зерттеушілер оның романтизммен байланысын атап көрсетеді. Тіпті ХХ ғасыр басындағы орыс әдебиеттануында оны неоромантизм деп атағандар да бар. Романтизм секілді символизмнің де негізінде дүниені идеалистік тұрғыдан қабылдау, бейнелеу жатыр. Субъективтік, дарашылыдық, өз дәуіріне көңілі толмай уайымға салыну, трагедиялық күйлерге түсу романтизмге қалай етене жақын болса, символизмге де жат бола қоймайтын белгілерден саналады. Үшіншіден, Мағжанның дүние дидарын трагедиялық кескінде қабылдау бейіміне – оның жеке өміріне де үлкен ықпал жасады. Ақын тағдырындағы ауыр оқиғалар, олардың ақын жүрегіне салмақ түсіруі, лирикасындағы жан-жарасын бейнелейтін сәттерді тереңдетіп жіберді. Кезінде Мағжанның сыншылары теріс түсінікке айналдырған ақын өлеңдеріндегі уайым, мұң, әсіресе, осы тұста қалыңдай түсті. Ол суреткердің ойынан тапқан, қиялдан жасаған әлемі емес - Мағжанның өмірінен өрілген шынайы тебіреністері еді» *(Тілешев Е. Суреткер және көркемдік әдіс. – Алматы: «Арқас», 2005. – Б.100).*

Ақынның символистік өлеңдері негізінен 1920 жылдардың басында туды. Зерттеушілер Мағжанның символизм ағымына еліктеп жазған жиырмаға жуық өлеңі бар деп есептейді. Атап айтқанда, «Толқын», «Адастым», «Жазғы жолда», «Сең», «Шолпы», «Қайың», «Қысқы жолда», «Мені де, өлім, әлдиле», «Жан сөзі» т.б. Қаламгердің символға құрылатын шығармаларының негізі табиғат лирикасының үлесінде. Табиғат көріністерін құпиялау, жұмбақтау нысанына айналдыру сынды поэтикалық тәжірибені жүзеге асады. Мағжанда әлем символистерінің, осы ағымды ұстанған орыс ақындарының әсері болғандығы танылады. Мысалы, К.Бальмонттың «Толқын» өлеңі мен М.Жұмабаевтың «Толқын» туындысының арасындағы терең үндестіктерді символизмге тән эстетика ерекшеліктерімен түсіндіруге болады. Бальмонт:

Набегает, уходит, и снова, светясь, возвращается,

Улыбается, манит, и плачет с притворной борьбой,

И украдкой следит, и обманно с тобою прощается, –

И мелькает, как кружево, пена во мгле голубой.

О, волна, подожди! Я уйду за тобой!

О, волна, подожди! Но отхлынул прибой.

Серебристые нити от новой Луны засвечаются,

Все вольней и воздушней уплывшему в даль кораблю.

И лучистые волны встречаются, тихо качаются,

Вырастает незримое рабство, я счастлив, я сплю.

И смеется волна: «Я тебя утоплю!

Утоплю, потому что безмерно люблю!», - деп сиқыр толқынның сыңғыр күлкісімен тұңғиығына батырып жіберетінін, бірақ адамның іңкәрлігі толқынға бір басылмайтынын, қатер мен махаббаттың еркін қойындасып кететінін жырласа, Мағжан:

Мөлдіретіп көз жасын,

Жасымен жуып жартасын,

Сүйіп сылқ-сылқ күледі.

Жылағаны – күлгені,

Күлгені оның – өлгені,

Жылай, күле өледі.

Сылдыр, сылдыр, сылдырлап,

Бірінің сырын бірі ұрлап,

Толқынды толқын қуады.

Жарына бал береді,

Береді де өледі,

Өледі толқын тынады,–

деген жолдар өзіне ынтыққанды ыстық құшағына алып тұншықтырарын, мазақ етерін меңзейді. Толқын образында өмір философиясы да, замана толқыны да астарланады. Бальмонттың толқындарындай асау, адуынды болмаса да қазақ ақынының өлеңінде өзермелі дүниедегі адам тағдыры, тіпті тұтас ұлт тағдырының құбылып тұрған уақытпен, дәуір өзгерістерімен де астастырады. Бұл өлең сиволизмнің нағыз бабына келген шағында, дәлірек айтсақ, 1899 жылы жазылған Адольф Реттенің «Кеменің ізі» атты өлеңін еске салады. Ол шығармада да сол кездегі буржуазиялық қоғам дағдарыстарын кеменің дауылға ұрынып, ақыры күйреп тынатынымен астарлайтын.

Сондай-ақ, орыс әдебиетіндегі ірі символист-ақындардың бірі Д.С.Мережковский «Дети ночи» деп аталатын өлеңіне М.Жұмабаевтың «Пайғамбар» өлеңі жауап ретінде жазылғанын, ондағы символистік ұстанымдарды да зерттеуші Б.Қанарбаева таратып жазды *(Қанарбаева Б. Мағжан символист.– Алматы: Экономика, 2007. – 288 б.).* Расында да алдағы келе жатқан зауалдар мен қатерлерді астарлап көрсету үшін өздерін Пайғамбарға балайтын тәсіл әлем символистерінің көпшілігіне тән еді.

Қап-қара түн. Уақыт ауыр өтедi,

Ой артынан ойлар келiп кетедi.

Түн баласы көр көзiнен жас төгiп,

Күншығыстан бiр пайғамбар күтедi...

Ерте күнде отты Күннен Гун туған,

Отты Гуннен от боп ойнап мен туғам.

Жүзiмдi де, қысық қара көзiмдi,

Туа сала жалынменен мен жуғам.

Қайғыланба, соқыр сорлы, шекпе зар,

Мен – Күн ұлы, көзiмде Күн нұры бар.

Мен келемiн, мен келемiн, мен келем,

Күннен туған, Гуннен туған пайғамбар, –

деген жолдардан мистикалық образдар арқылы көркем ойлау сипаттары анық байқалады. Бұл өлең арқылы қазақ әдебиетіндегі мистикалық сарын толықтай орнығып, символизмнің орны одан сайын айқындала бастады.

Символизмге тән бейнелілік, ойдың тым астарлы мәнде ұсынылуы, суреттілік, адамның рухани бостандыққа ұмтылушылығы, сол арқылы абсолютті идеяға құлшынысы қазақ әдебиетін идеялық-эстетикалық жағынан байыта түсті. ХХ ғасыр басындағы поэзияда Мағжан арқылы танылған пішіндік жаңалықтарда да символизмнің олжасы аз емес. Символизмдегі дыбыс сиқырларын өлеңмен беру, әуезділік пен үндестік қазақ өлеңін тың ізденістерге бастады.

Астарлау мен ишара, айтар ойды әдейі бұлыңғырлатып ұсыну бейнешіл ақындардың ышғармашылық принципі. В.Брюсов айтқандай, «белгісіздікті күту, кектену, көзсіз құмарлық, ащы өкініш пен ыза, терең ойға берілу, шулы ортадан өздерін оңашалау арқылы жанына тыныштық іздеу» қай символистерге тән ерекшеліктер. Мұндай сипаттар Мағжан Жұмабаевтан кейінгі қазақ әдебиетіндегі символизмнің тағы бір көрнекті өкілі – Бернияз Күлеев. Ақынның «Өзім», «Сүйгеніме» өлеңдері, «Жорық» поэмасы, т.б. шығармаларының Мағжан өлеңдерімен үндестігі байқалады.

Осы ағымның қазақ әдебиетінде алар орны айрықша. ХХ ғасыр басындағы қазақ поэзиясындағы символизмді тек Мажан мен Берниязбен шектемеу керектігі айтылып келе жатыр. Бұл кезеңдегі символизмнің сарыны Шәңгерей Бөкеевтің шығармаларында кездеседі. «Шәңгерей қазақ әдебиетіндегі бірінші дарашыл ақын, өлеңдерінің көпшілігінде-ақ дарашылдықты жырлады» (Қ.Жұмалиев). Жәңгір ханның немересі Шәңгерей француз тілін жақсы меңгергендіктен Шарль Бодлер, Поль Верленнің шығармаларымен таныс болғандығы да айтылады (Б.Қанарбаева). Оның «Таудағы тас ұяда», «Жалғаншы, жарық дүние!», «Ол күндерді тапсырдым», «Бұл дүние панилығын етеді екен» сынды өлеңдерінде мистика мен аллегория, екі дүние арасындағы байланыс, сол арқылы алдағы күнді болжау, торығу сезімдерінің жұмбақтап берілу үлгілері бар. Мұндай сарын Мақыш Қалтайұлының «Айна», «Аурулықта», «Алтынға» сынды өлеңдерінен де танылды.

Бейнешіл ақындар деп танылған символизм ағымына іш тартушылар Мағжан Жұмабаев пен Бернияз Күлеев көтерілген биіктен көріне алмағанын да айтуымыз қажет. Әсіресе Мағжан ХХ ғасыр басы қазақ поэзиясындағы символизмнің үздік өкілі ретінде қала бермек. Десек те, әдебиетімізде символизмнің ағым ретінде бой көрсетуі қазақ поэзиясының мүмкіндігін, көркемдік-бейнелілік қуатын танытты. Бұл әлем әдебиетіндегі көркемдік тенденциялардың ұлттық топырақта өрістей алғанын көрсетті.

**Негізгі әдебиеттер тізімі:**

1. Кенжебаев Б. ХХ ғасыр басындағы әдебиет. – Алматы: Білім, 1993.
2. Сорокина Л.Н. Поэтика символизма. – Алматы: КазГУ, 1990.
3. Ысмайлов Е. Әдебиет теориясының мәселелері: оқу құралы / қазақша кириллица әрпіне түсірген және беташар сөзін жазған Ж.Мәмбетов. – Алматы: Қазақ университеті, 2011.
4. Базарбаев М. Замана тудырған әдебиет. – Алматы: Ғылым, 1997.
5. Қанарбаева Б. Мағжан символист.– Алматы: Экономика, 2007.

**Қосымша әдебиеттер тізмі:**

1. Шәріп А*.*Қазақ поэзиясы және ұлттық идея *–* Алматы: Білім, 2000.
2. Тілешев Е. Суреткер және көркемдік әдіс. – Алматы: «Арқас», 2005.
3. Елеукенов Ш. Мағжан. – Алматы: Санат, 1995.
4. Мережковский Д.С. Личность и творчество. – Санкт-Петербург, 2001.
5. Бодлер Ш. Об искусстве. – Москва: Искусство, 1985.

**Электрондық оқулықтар мен оқу құралдары тізімі:**

1. Жарылғапов Ж., Такиров С. «Әдебиет теориясы» Электрондық оқу құралы. ҚР Әділет менистрлігі. Авторлық құқықпен қорғалатын обьектілерге құқықтардың мемлекеттік тізілімге мәліметтерді енгізу туралы куәлік. 2020 ж. 9-қаңтар. № 7467

2. Жарылғапов Ж., Мырзахмет А. «Қазіргі қазақ әдебиеті» Электронды оқу құралы. (ҚР Әділет министрлігінің куәлігі № 0001. 05.01.2016 ж.) – Қарағанды, 2016.

**Интернет көздері:**

1. <https://library.ksu.kz/>-ҚарУ ғылыми кітапханасы

2. [https://webirbis.ksu.kz](https://webirbis.ksu.kz/) – электронды каталог

3. <https://rep.ksu.kz/->ҚарУ репозиториі

4. <http://rmebrk.kz/> - Республикалық халықаралық электронды кітапханасы

5. <https://elibrary.ru–Ғылыми> электронды кітапхана

6. [https://www.scopus.com](https://www.scopus.com/) *Скопус*

**6-дәріс. Сентиментализм ағымының көркем әдебиетте қалыптасуы**

**мен даму жолдары**

**Жоспар:**

1. Сентиметализм ағымы: қалыптасуы, теориялық аспектілері
2. Қазақ әдебиетіндегі символизм

1. Сентиментализм (фр. sentimentalisme, фр. Sentiment – сезім) – Батыс Еуропа және орыс мәдениеті мен әдебиетіндегі ағым. Бұл әдеби ағым аясында жазылған шығармалар оларды оқығанда пайда болатын сезімталдыққа ерекше назар аударады. Еуропада ол XVIII ғасырдың 20-80 жылдары, Ресейде-XVIII ғасырдың аяғынан XIX ғасырдың басына дейін болған.

Сентиментализмнің отаны Англия делінеді. XVIII ғасырдың 20-жылдарының соңында Джеймс Томсон өзінің «Қыс» (1726), «Жаз» (1727), «Көктем» және «Күз» поэмаларымен ( 1730 жылы ол циклды тұтастырып «Жыл мезгілдері» деген атпен жариялады) ағылшын оқырмандарында табиғатқа деген махаббатын арттыруға қатты әсер етті. Ол қарапайым ауылдық пейзаждарды салу, қатардағы шаруа адамының өмірі мен түрлі кезеңдерін суреттей отырып, мамыражай тірлік пен қаланың қарбаласын қарсы қойды.

Сол ғасырдың 40-жылдарында Томас Грейдің «Ауыл қорымында жазылған элегия», «Көктемге» деп аталатын одасы және т.б. туындылары Томсон сияқты, оқырмандарды ауыл өмірі мен табиғатына қызықтыруға, олардың қажеттіліктері, қайғы-қасіреттері бар қарапайым жандарға деген жанашырлығын оятуға тырысты. Олардың шығармалары ойлы-меланхолиялық сипат иеленді.

Семюэл Ричардсонның «Памела» (1740), «Кларисса» (1748), «Сэр Чарльз Грандисонның тарихы» (1754) сияқты романдары ағылшын сентиментализмін орнықтырған шығрамалар. Ричардсон табиғаттың сұлулығына мүлдем сезімтал емес еді және оны сипаттауды ұнатпады — бірақ ол психологиялық талдауды бірінші орынға қойып, ағылшын тілін, содан кейін бүкіл еуропалық аудиторияны кейіпкерлердің тағдырына және әсіресе оның романдарының кейіпкерлеріне қызығушылық танытты.

Сентиментализм кейін Францияда өрістеді. Оқырман сезіміне тікелей әсер етуге бағытталған, мелонхолиялық реңкі қалың Аббат Превоның «Манон Леско», «Клевеланд» және Маривоның «Марианнаның өмірі» шығармалары француз оқымандары тарапынан жоғары бағасын алды.

Ричардсонның әсерімен Ж.Ж.Руссоның «Джулия немесе жаңа Элоиза» (1761) романы дүниеге келді. Джулия Ричардсонның кейіпкері Кларисса Харлоуды еске түсіреді. Ж.Ж.Руссоның ізбасары ретінде танылған Бернардин де Сент-Пьер өзінің әйгілі «Пол және Вирджини» (1787) шығармасында оқиғаларды Оңтүстік Африкаға апарарып қаланың шулы ортасынан алыс өмір сүрген жаты таза әрі сезімтал адамдарды, ғашықтық идиллиясын бейнелейді.

Ал 1780-90 жылдарда сентиментализмнің Ресейге келуі жоғарыда атлған шығармалардың тәржімеленуімен түсіндіріледі. 1802 жылы Т. Грейдің «Ауыл қорымында жазылған элегия» шығармасының аудармасын жариялау Ресейдің көркемдік өміріндегі құбылысқа айналды. Орыс сертиметализмінің ізашары «Орыс саяхатшысының хаттары» шығармасымен елең еткізген Н.Карамзин болды. Оның «Бейшара Лиза» повесі орыс сентиметализмінің классикасына айналды. Оған орыс тіліне сәтті аударылған Гетенің «Жас Вертердің азабы» романы айрықша ықпал етті. Н.М.Карамзиннің шығармалары өзіндік дәстүр қалыптастырды. Оған еліктеп ХІХ ғасырдың басында А.Е.Измайловтың «Бейшара Маша» (1801) және «Түстен кейінгі Ресейге саяхат» (1802), Иван Свечинскийдің «Генриетта немесе әлсіздік пен адасушылықты алдаудың салтанаты» (1802), Г.П. Каменевтің «Байғұс Марияның тарихы», «Бақытсыз Маргарита», «Татьяна сұлу» сияқты бірқатар әңгімелері, 1809 жылы В.А.Жуковскидің «Маринаның тоғайы» сынды сентименталды әңгімесі т.б. туындылар жазылды.

ХҮІІІ ғасырдағы еуропалық әдебиетте классицизм және рококо тәрізді көркем шығармашылық тенденциялармен қатар негізгі әдеби ағымдардың бірі болған сентиментализм классицизмнің өмірден алшақтауына наразылық ретінде, қоғамдағы ағартушылық рационализм ұстанымдарының әлсіреуі кезінде туды. Өзінің атауын ағылшын жазушысы Л. Стерннің «Франция мен Италияға сентименталды саяхат» (1768) атты аяқталмаған романынан алған аталмыш ағым қоршаған әлемді танып білу мен адамның ақиқат дүниге қатынасында салқын сана мен сарабдал ақылдан сезімшілдікті, «жүрек әмірін» немесе «сезім культын» бірінші кезекке қойды. Сентименталистердің ойынша, дүниедегі жамандық пен жақсылықтың, зұлымдық пен имандылықтың ең басты төрешісі – адамның сезімі. Олар өздерінің шығармашылығында сезім еркіндегі адам образын жасай отырып, өз концепцияларын адамның «табиғи таза қасиеттері, шынайылығы» ұғымынан өрбітті.

«Шынайы адам», «табиғи таза адам» ұғымдары ағартушылық эстетикасына да, романтизмге де жат ұғымдар еместігі белгілі. Ал олардың тұғырнамасының өзгешеліктері қандай еді? Ағартушылықтан сентиментализмнің айырылатын тұсы: алғашқысы болмыс ерекшеліктерін ақыл-ойға негізделген рационализммен шешуге ұмтылса, екіншісі адам концепциясына сезім категориясы тұрғысынан келгенін айтып өттік. Романтизм, оның ішінде ілкі романтизмде де адамның идеалға ұмтылу барысында да жеке сезімдік бұлқыныстарына назар аударылмай ма? Әрине аударылады. Өйткені сентиментализм – романтизмнің қалыптасуына бірден-бір ықпал жасаған, эстетикалық негіздерін қалаған ағым. Қай романтик болсын сентиментализм тәжірибесінен айналып өтпейді. Бірақ романтизмнің дүниетанымдық негіздерінде санамен екшеуге келмейтін, әлдебір дерексіз құпияларға деген шексіз ұмтылушылық жатса, сентиментализм санадан тыс құбылыстарға бара берген жоқ. Бұл – бір. Екіншіден, образдар таңдауында сентименталистер өз ортасынан дара қасиеттерімен қара үзіп кеткен аса биік мақсаттар мен мүдде тұрғысынан оқшау тұратын адамды емес, көбінесе қарапайым, орта немесе төмендегі әлеуметтік қабат адамдарының күнделікті тірлшілігін, олардың рухани дүниесінің байлығы мен ауытқуларына ден қойды. Үшіншіден, шығармадағы оқиғалар барысы мен кейіпкеріне деген авторлық қатынас. Сентименталистер қоғамда адамдар сезімін құрметтеу, филонтропизм, сезімталдыққа тәрбиелеу, шетін сезімдік құбылыстарды суреттеу арқылы адамның ауыр тағдырына аяушылық оятуды көздей отырып, өздерінің де эмоционалдық қатынасын білдіріп отырады. Яғни автордың кейіпкерге деген таза субъективті қатынасы романтиктердегідей қиялға құрылған идеалға үздігуге арналып кетпей, адамдар сезіміне әсер ете отырып оларда қайырымдылық сезімдерін тудыру, этикалық-ұждандық қағидаларды сақтау сияқты рухани-практикалық мүдделерге негізделді. Сентименталист-жазушы оқырман жанын тебірентудің түрлі тәсілдеріне жүгініп отырады. Адамдардың аянышты тағдырларын бейнелеу арқылы кейде торығуға, күйректікке, өткенге елегізу, болашақтан күдер үзу сарындары да бұл ағым өкілдерінен кездесіп жатты. «Олар оқырман көңілін оңай босататын иен дала, иесіз жұрт, жас қабір, құлаған қыстау... секілді көріністерді суреттеуге, әсіресе, құштар болатын». Бұл тұрғысында элегиялық романтизммен туыстығы анығырақ сезіледі. Сонымен бірге сентименталистер шығармаларының тілі асқақ патетикалық үлгіде емес, лирикалық нәзіктікке бейім тұрды.

Дүниежүзілік әдебиетте сентиментализм ағымының екі түрлі тенденциясы байқалады. Біріншісі – рационализмнен бас тарта отырса да, ағартушылық эстетикадан мүлде қол үзіп кетпеген сентиментализм. Бұған Ж.Ж. Руссо, Д. Дидро, Н. Карамзин, В. Капнист т.б. жазушылардың сентименталды танымға құрылған шығармаларын жатқызуға болады. Екіншісі – кейбір батыс ғалымдары «ілкі романтизм» (предромантизм) деп атап, жеке ағым мәртебесін бере зерттеп жүрген, романтизмнің тууына идеялық-эстетикалық негіз қалаған сентиментализм (Л. Стерн, Голдсмит, Смоллетт, Р. Бейдж, У. Годвин, Р. Бейдж т.б.). Әрине, бұлай жіктеу тым шарттылыққа бастаса да, сентиментализмнің әр түрлі стильдік реңктерде бой көрсеткенін анықтауға септігін тигізеді.

Кезінде З. Қабдолов сентиментализмнің теориялық мәселелерін сөз ете отырып, ағымның көркемдік дамуға тигізген оң ықпалы мен кемшілік тұстарын да бірдей көрсетуге тырысты. Зерттеуші пікірінше, «Сентиментализм ағымы әдеби шығармаларға көл-көсір лиризм дарытты; классицизм тұсында тым аспандап кеткен асыңқы әуенді жерге түсірді; жұрт назарын арсы-гүрсі сырт әрекеттерден гөрі адамның ішкі сырына аударыңқырады; әдеби шығармалардың классицизм тұсында ұмыт қалған прозалық түрлерін туғызып, оларға әжептәуір табиғи, шыншыл сипат берді. Сөйте тұра сентиментализм классицизммен күресте біраз қажет нәрседен айрылып та қалды: әдебиеттегі ірі тақырыптардан аулақ әкетті; тіршіліктегі ұсақ-түйек, күйкі жайлармен көбірек әуестенді; адамның жеке қара басына ден қойыңқырап, қоғамдағы халықтық мәні бар келелі мәселелерден сырт қалып қойды. Сөйтіп, бұл ағымның ғұмыры да онша ұзаққа бармады» *(Қабдолов З. Сөз өнері. – Алматы: Санат, 2007. –Б.342).* Қарап отырсақ, ғалым тұжырымдарында өз дәуірінің салқыны байқалмай қалмайды. Әйтсе де бұл байламдарда ағымның түйінді-түйінді мәселелері қамтылған.

Жалпы сентиментализм ағымының идеялық ұстанымдарының негізгі белгілері мыналар:

* Әлемге деген көзқарастың субъективтілігі;
* Сезімге табыну;
* Табиғат культі;
* Туа біткен моральдық тазалыққа, бүлінбеуге табыну;
* Қоғамның қарапайым өкілдерінің бай рухани әлеміне бойлау;
* Ең бастысы ақыл мен ұлы идеялар емес, сезім.

2. ХХ ғасырдың басындағы бірнеше жазушылардың шығармашылығынан байқалатын писсемистік әуендер мен күйреуіктік сарын қазақ әдебиетінде символистік, сентименталистік ағымдардың да орын тебе бастауымен байланысты. Қазақ әйелінің ауыр тағдырын, мүсәпір халін бейнелеген алғашқы романдардағы жаңа-жаңа өскіндей бастаған реалистік әдебиет нышандары, романтизмнің эстетикалық белгілері сентименталистік элементтермен араласып жүрді. Әсіресе ол С. Торайғыровтың «Қамар сұлуында», М. Кәшімовтің «Мұңлы Мәриямында», Ж. Аймауытовтың «Ақбілегінде» айқынырақ танылады. С. Торайғыровтағы сентиментализмнің писсимистік ыңғайдағы көрінісін Қамардың басына төнген ауыр қайғыдан құтылуға дәрменсіздігімен, тығырықтан шығатын жол табуға қауқарсыздығымен, болашаққа деген үмітінің сөнуімен түсіндіруге болады. Қамардың аяулы сезімдерінің жерге тапталуын солғындатпай беруге барын сала отырып, оған деген оқырманның елжіреушілігін тудыру үшін сентименталистердің қолданатын негізгі тәсілдерінің бірі – табиғаттың мұңды көрінісін, яғни пейзаждың «ішкі мағынасын» да пайдаланады. «Міне, бүгін кеш Қамардың некесін қиып ертең дүйсенбіге жөнелтпекші күні. Уау, дүние! Мұны естіген Қамар не халде, Омар не халде?.. Біраздан соң Қамардың басына түскен қайғы секілді түйдектелген ызғарлы ұшпаның бұлтымен аралас мейірімсіз кеш қараңғысы келіп жайлады» *(«Қамар сұлу»).* Қаһарман тағдырына өзінің ортақтастығын айғақтау тек табиғат кейпі арқылы ғана емес, Қамар айналасының ауыр атмосферасын беру арқылы да дамытылады: «Бір қыздың қолтығына тығыла қарлыққан дауыспен өлеусірей булыға зарланып бүк түсіп жатқан – Қамар. Оның жан-жағына толған замандастары: «Есіл, Қамар-ай! Шыныңменен сол жауызға кетесің-ау?..» дегендей қылып, «жан тәсілімде» қоштасқан секілді ығы-жығы, бірі басында, бірі аяғында мұңайысып отырып алған. Көргенде көңіліңде жарты мысқал мейірім-шапқаты бар адамның жүрегі жарылып кете жаздайтындай бір аяушылық көріністе еді». Бұл – жазушының Қамар халі арқылы оқырманға тікелей тіл қатуы. Жазушы оқырманға деген эмоционалдық әсерді үдету үшін сол уақыттың талғам-танымын ескере отырып, қара сөзден гөрі өлең сөзді пайдалануды қолайы көреді. Алғашқы романдардардың барлығында дерлік ортақ қасиет – кейіпкердің ішкі дүниесіндегі кемерінен асқан буырқанысты дәстүрлі поэтикалық формаға жүгіне отырып жеткізу. Бұл, бір жағынан, қазақ әдебиетіндегі өлеңдік дәстүрден прозалық түрге ауысу барысындағы қалыпты эволюция болса, екінші жағынан, өлеңнің қазақ үшін эстетикалық әсерін ескергендік болып табылады. Жазушыларға поэзиялық форма көбіне суреттеліп отырған оқиғаға деген субъективті қатынасын әйгілеу үшін керек болғанға ұқсайды:

«Жұртым-ау, құдайыңды ойлаймысың,

Ұстап сату әдетін қоймаймысың?!

Көптен бері зарлатты аямастан,

Жетер енді со-дағы тоймаймысың?..

Тұратын мал емеспін тоққа алданып,

Ұшатын қарға емеспін боққа алданып.

Жұртым-ау, саңылау қайда, миың қайда,

Қалайша бар дейсіздер жоққа алданып?»

немесе:

«Ғибрат ал мен сорлыдан, қазақ қызы!

Түйрейтін мал менен шал – саған бізі.

Оңбайды бұл әдетпен қазақ халқы,

Сол себеп ақырында қалмасқа ізі»

Қамар сөздеріне автор өз қөзқарасын да сыйғызады. Оқиға дамуына батыл араласып, мәселенің дұрыс шешімін табуға қарай жөн сілтеу сентиментализм ағымы өкілдерінің әбден тұрақтанған тәсілдері болатын. Жазушы ойының өзегі бұған дейін бәріміз бір ауыздан қолдап келген әлеуметтік теңсіздік қана емес. Біздің пайымдауымызша, қаламгерді әлеуметтік теңсіздік мәселесінен гөрі рухани-адамгершілік теңсіздік мәселесі көп толғандырған. Рас, Сұлтанмахмұт Қамардың бақытсыздығын тудырған өз ортасының, қоғамының қатып-семген заңдарына меңзейді. Бірақ қаһарман басындағы трагедия біреулердің материалдық жағдайының артық-кемдігінен, қоғамдық статусынан туындап жатқан жауыздықтар емес. Бар мәселе – олардың рухани-моральдық деңгейінің әрқилылығында. Биік сезімталдық иелері – Қамар мен Ахметтің рухани-адамгершілік сапасы Нұрымдардың бітеу көкіректігімен қатар алынып, «шынайы адам» тазалығы жеңіліс табады. Жазушы осы арқылы оқырман көңілін қозғауды мақсат етеді. С. Торайғыровтың аталмыш романында сентиментализмнің ағартушылық тенденциясын ұстанатындай. Сөйтіп, автор өз ортасының заңдылықтарын бұзып-жарып шығуға талпынған, бірақ бұза алмаған кейіпкерді сомдай отырып сентименталистік морализм төңірегінен көрінді.

Сентименталистік эстетика ұстанымдары романтизм ыңғайындағы шығармалардан көрініп жатуы заңдылық болса, классикалық реализм үлгісінде жазылған шығармалардан орын тебуі қазақ прозасы дамуының алғашқы кезеңіндегі күрделі құрылымдық жүйелерден хабар береді. Сондай шығармалардың бірі – Ж. Аймауытовтың «Ақбілек» романы. Қазақ прозасын бірден реалистік арнаға бұрып апаруда аталған туындының маңызы ерекше болды. Сондықтан да романдағы сентиментализмнің сипаттарын жазушының дара мақсаты деп емес, шығарма психолгизмін тереңдетудің бір амалдары деп қараған дұрыс. Өйткені образды психологиялық талдауда, жеке тұлғаның ішкі иірімдерін барынша тереңдеп бейнелеуде сентиментализмнің өзіндік маңызды орны болды. Шығармада «көшкен орыстың жұртында бұралқы күшіктей қаңғырып» жалғыз қалған Ақбілектің қап-қара түнек ортасында қасқырлармен жанұшыра арпалысқан әрекеттері үстіндегі сурет арқылы қаламгер өзінің субъективті эмоциясын мейлінше таныта түседі. Атор мұнда өзінің оқиға сыртындағы ролін тоқтатып, дүлей қорқынышпен бетпе-бет қалған Ақбілекке шырылдай жаны ашып, араша түседі:

«Саялдық қара бұлттар-ау! Ақбілектің жанын тұншықтырған қара тұман аз болды дедіңдер ме, үстіне мұнша төнгенше, анау асқар таулардың басына төнсеңдерші!

Күздің сарғыш жапырақтары-ау! Кімді әлдилеп, сыбырлап тұрсыңдар? Қалың бұтаның қайғысыз, қамсыз бөденелері-ау! Несіне қара түнді жаңғырықтырып тұрсыңдар? Сұлудың жүрегін жанышқан ауыр шерді сендер сейілтем дейсіңдер ме?..

Бұлттар-ау, серпілмейсіңдер ме?!

Жапырақтар-ау, сыбдырлап жерге төгілгенше, шерлі сұлуға сая болсаңдаршы!

Ызғырық-ау, ызылдағанша, жапанда жалғыз қалған баланың әкесіне хабар берсеңдерші!

Ой, мейірімсіз шіркіндер-ай! Сендердің тілдеріңді Алтайдың жаралы аруы білмейді ғой! Сендердің қас-қабағыңа қараймын, сендерге еркелеймін деп есіл сұлу мұндай күйге ұшырады ғой! Жел мен бұлттың алласына сенем деп сенделіп қалды ғой!..» *(Ж.Аймауытов «Ақбілек»).*

Бұл тұста жазушының салқынқанды сырттай бақылаушылығы аяқ астынан, кілт үзіліп кетіп, бірден субъективті эмоциясына ерік береді. Оқиға драматизмін, Ақбілек басындағы арпалысты ахуалды оқырман жан-дүниесіне әсер етуге дәл келетін ең «қоздырғышты» көрініс ретінде таңдайды. Шығарманың бұл кесіндісіндегі микрокеңістік те сентименталистерше іріктеледі. «Дүниені қарауытып келе жатқан қара бұлт», «жау көргендей зым-зия жоғалған жұлдыздар», жапан түздегі «қиқайған қос» – бәрі-бәрі төніп келе жатқан үрей мен қорқыныш белгілері. Жүсіпбек сентименталистік лексиканың да атрибуттарын молынан пайдаланған. Экспрессивтік мағынадағы қаратпа сөздер, риторикалық сұраулар, ерекше мәндегі етістіктер – оқырманға беретін әсерді әлсіретпеудің амалдары.

Қазақ прозасында сентиментализмнің айқын көрінуі Ә. Ғалымовтың «Бейшара қыз», С. Дөнентаевтің «Көркемтай», М. Әуезовтің «Қыр суреттері», «Сөніп-жану» әңгімелерімен байланысты. «Бейшара қызда» Алтынай басына түскен қасірет таратылып айтылмайды. Жазушы қысқа жанр шартына сәйкес оның мұң-мұқтажының себептеріне бойламай, әбден сілікпесі шыққан Алтынайды «дайын күйде» ұсынады. Автор үшін қаһарманның жанашырлық кейпін әсерлі ұсыну бәрінен де маңызды. Суреткер өзінің субъективті көңіл ауанын таныту үшін оқиғаны бірінші жақтан баяндайды. Сентименталистік әдебиетте оқиғаның куәсі, тікелей қатысушысы аса үлкен маңыз атқарады. «Барсам не көзбенен көру керек: бейшара Алтынай бес-алты қатынның қолында бұрқыраған шашы бетін жапқан, үсті-басы ит талағандай, беті шиедей қан, ес-түс жоқ, аузына не келсе соны айтып диуана адам мысалында бұлғақтап келе жатыр. Бейшараны сол аяныш халінде үйіне әкеліп төсекке жатқызды» (Ә. Ғалымов. «Бейшара қыз»). Мұнда ғасыр басында бірқатар шығармаларда суреттелген әйел образдарындағыдай өз бақыты үшін күресу немесе өзінің аянышты халіне кінәлы ортаға наразылық танытудың іздері де жоқ. Осы тақырыпты қозғаған басқа қаламгерлер туындыларындағы романтикалық сарын да байқалмайды, көркем бейне болмысында күрескерлік рух тіпті ишаратталмайды да.

Өмір әділетсіздіктерін адамның сезімталдық қасиеттерін ояту арқылы түзеуге ұмтылыс әсіресе, С. Дөнентаевтің «Көркемтай» әңгімесінде барынша көрініс тапты. Әңгімедегі асқан трагизмді, күйректік сарынды экзистенциализм ағымының өлшемдерімен қарауға келмейді. Көркемтайдың қайғы-құсасы «қатыгез ортаның», «қатыгез әлемнің» нәтижесі емес. Оның жетімдік зарына құлақ асатын ауыл адамдары, Ысқақтың келіні Нағима бар.

Жалпы, сентименталистер поэтикасында орталық образдың мұң-наласы, ауыр шеріне ортақтас бейнелердің болуы заңды. Өйткені автор өзінің сипатталып отырған сентименталды образдың тағдырына алаңдаушылығы, аяушылығы сияқты сезімдерінің біразы осы бейнелерге жүктеледі. Мұнда жазушы Көркемтай трагедиясын қарапайым тұрмыстық ортасымен байланыстырады да, сезім әсерінің күшімен ғана бөлектенетін кейіпкерге ден қояды. Жазушы қоғамдық-әлеуметтік шарттарға, олардың адам болмысына қатысына талдау жасамайды. Әкеден ерте айырылғанымен, шешесінің арқасында жетімдіктің зардабын тарта қоймаған Көркемтайдың қайғылы өмірі ананың дүниеден өтіп, Ысқақтың қолына амалсыз кіруінен басталады. Шығарма басында шешесінің арқасында жоқшылықтың не екенін білмеген, балалықтың дәуренін басынан кешіп жүрген Көркемтаймен танысамыз. Ал жетімдіктің зардабынан тағдыр әбден жұлмалаған, дүниенің базарынан мүлде шет қалған, құр сүлдерін сүйреткен Көркемтайды туынды оқиғасына қайта араластыру сәтінде жазушы оқырман жанын тебірентуге барын салады. Енді әңгіменің оқиғалық желісі көркем бейненің қайғылы халін барынша қоюлатып отыруға жұмсалады. «Ысқақтың шешесі жататын кереуеттің аяқ жағында ескі көрпеге оранған, басын бүркеген, домаланып қана біреу жатыр. Онымен ешкімнің жұмысы жоқ. Оны шайға да оятқан жоқ... Басындағы жаман бешпетін алып қалтасына қолын салып қарау-ақ мұң екен жылап жіберді... Бұл біздің Көркемтай еді. Шешесі өлгелі жылға жақындаған. Сонан бері Ысқақтың қолына кірген соң, жетімдік көріп, балаларынан қаққы жеп, бұрынғы тәрбие, бұрынғы тұрмыстарын өгейсіп шешесін уайымдап жылай беретін еді. Өзін өзі кем тұтып, уайымдаумен өте жүдеп кетті. Күндіз-түні ойлайтыны – шешесі» *(С. Дөнентаев «Көркемтай»).* Ысқақ пен балалары Көркемтайдың жас жанына жара салуларының ең шарықтау шегі – кішкентайынан өсірген көкбесті атына қол салуы оқиғасы. Айналаға баланың пәк көзімен қарайтын сентименталистік бейненің ең үлкен өмірден алған соққысы оның көңіл толқыныстарын ашудың басты кілті қызметін атқарып тұр. Оның бақытсыздыққа үшырауының басы шешесінен айрылуы болса, оның тағдырының талайсыздығының басы Ысқақ үйінде басталады.

Негізінен, сыншылдық-демократтық және ағартушылық бағыт поэзиясымен және газеттік жанрларда жазған публицистикалық дүниелерімен белгілі С. Дөнентаев «Көркемтай» әңгімесімен-ақ әлемдік әдеби тенденцияларға үн қоса алуы – ұлттық прозадағы айрықша поэтикалық құбылыс. Өмірлік шындықты бейнелеу аясын кеңейту орайында аталмыш туындының еуропалық әдебиетте ХҮІІІ ғасырдан бастап үлкен әдеби ағымға айналған сентиментализмнің белгілерімен нақпа-нақ сәйкес, ұлттық бояу арқылы тайталас түсіп жатуы – соның айғағы. Қаламгер халық ауыз әдебиетінде кездесіп жататын өз ортасынан мейлінше мойны озық, дара қасиеттерімен әйгіленетін тұлғаны емес, қарапайым адамның ішкі дүниесіне үңіле отырып-ақ қазақ прозасының мол мүмкіндігін таныта алды. Қарапайым жанның күнделікті тұрмысын бейнелей отырып, оқырманның жүрегін толқыту, адамдағы сезімталдықты оятуды мақсат санаған ол – сентименталистік мазмұн мен суреттеудің бірнеше принциптерін ұстанады. Автор кейіпкердің аса ауыр тағдырынан туындап жататын күйініш сезімдерін беруде готикалық суреттерге барады. «Өткен қыс жұтқа ұрынып шыққандықтан, шаруаның малдары шағынданған... Тек әр үйдің ауласында үйілген шөптің қарасыны болмаса, егін қарасыны көрінбейді. Бірен-саран шыққан астықтарын жұрт әлдеқашан жыйнап алған. Маңайында қара-құралар аз болған соң, ауыл бір түрлі көңілсіз. Жым-жырт...». Ауыл өмірінің құлазыған бейнесі, қайыршылық түрі, кетеуі кеткен шаруашылық, шаруа адамының аянышты тұрмысы О. Голдсмит, У. Купер, Дж. Крабб сынды сентименталистердің шығармашылықтары арқылы дәстүрлі сарынға айналған-тын. Элегия жанрын ашқан Э. Юнг пен Т. Грейдің шығармашылығы да осындай суреттемелерге иек артты. Айналаның сұрықсыз келбеті, еңсені езіп тұратын мұңды көріністер аясында кейіпкердің жеке болмысындағы шамырқаныстарды ашу «Көркемтай» әңгімесінің де негізгі стилі. Әсіресе, сентименталист Т. Грейдің «Ауыл қорымында жазылған элегия» деп аталатын айтулы шығармасымен үндестіктер молынан ұшырасады. Ауыл тақырыбын өзек ете отырып, ондағы қабір басында егілу, кейіпкер көкейіндегі шеменді ағытумен сезімдік әсерлеуге бару сынды сентименталистік тәсілдер қазақ жазушысының да көркемдік танымына етене. Бала көкейіндегі шер, жанына жазылмастай жабысқан жара, зіл-батпан қайғының жалғыз-ақ дауасы – шеше қабірі. Көркемтай Ысқақ үйінен теперіш көргенде тапқан амалы сол шеше қабірінің басына барып мұңын шағу, ана әруағымен тілдесу. «Бұрын еті үйреніп алған соң, бұл жолы да тоқтамастан кіріп барып, қалың зыйраттың ішіндегі шешесінің қабірін тауып алып:

– Мен мынадай болып келдім! Жетімдік көрдім! – деп құшақтай жығылды. Көзінің жастары моншақтап домалана берді. Көркемтайдың мұндай бақытсыздыққа ұшырап келгендігін біліп, шешесі қарсы алғандай көрінді. Тірі кезіндегі «қарағым Көркемтай» деген аянышты дауыстары Көркемтайдың құлағына естілгендей болды. Көркемтай құлағын қабірге таяңқырап, не айтар екен, деп тыңдай берді. Көзінің алдында шешесінің келбеті елестеп тұрды. Нақ осы сағатта Көркемтай шешесінің бауырында жатқандай болып, манағы көріп келген қорлығының бәрін де есінен шығарып жіберді». Сентиментализмге тән көркем бейненің оңашада қалып қиялдануы, торығуы сияқты психологиялық күйлер шығармадағы ең басты жүлгеге айналады. Жазушы сюжеттік желі арқауын әдейі босаңсытып жіберіп образдың сезім ауандарына басымдық береді. Шығарманың композициялық өрнегінде болсын, оқиғалық желісінде болсын ең басты ескерілетін жай оқырман сезіміне қалай да әсер етудің жолдарын қарастырады.

Дүниемен жарастығы жоғалған, келісім таппаған жанның ішкі әлемінің аласапыранын барынша шегіне жеткізу үшін пейзаждың да сентименттік күшін пайдаланады. Пейзаж көріністерін суреттеуде автордың эмоционалды субъективизмі барынша қанық бояулармен көрінеді. Әуезов әңгімелеріндегі авторлық көңіл-күйді пейзаждың контрастылығы арқылы әдіптеу нышандары С. Дөнентаев шығармасының да негізгі тәсіліне айналған. «Шөптің басы қимылдарлық жел жоқ. Тып-тыныш. Табиғаттың барлық нәрсеге ықлас көзбен, күліп қарап тұрған күні еді. Тоғайдың арасында созып-созып шақырған көкек құсының мұңды даусы. Шырылдап ұшқан бозторғайлар, көкте жүріп анда-санда тррууу... деп, айқайлаған ұзын сыйрақ тырналар, басқа құстардың да сайрағандары, тоғайдың іші ың-жың... Осының бәрі көлденең қараушыға үлкен ой түсіріп, жаратылыстың көркемдігі әрнәрсеге байлаулы екендігін көрсеткендей еді». Жазушының табиғат құбылыстарының суретін беруінен сетиментализмнің әбден қалыптасып қалған үлгілерін көру қиын емес. Сентиментализм ағымының тарихи қалыптасу жолын қарап отырсақ, ашық аспан астында, жасыл желек аясында, мөлдіреп аққан өзен жағасында сияқты көрікті табиғат қойнында отырып сезім жетегінде болу, сезімге ерік беру ең басты ерекшеліктердің бірі болып табылатын. Бұл орайда қыр пейзажын бейнелей отырып, ол суреттерден жеке басынның рухани қанағат табуын барынша әспеттеп жазатын көрнекті сентименталистердің бірі – Дж. Томсонның «Жыл мезгілдеріндегі» тәрізді ерекшеліктерді кезіктіреміз. С. Дөнентаев пейзаж арқылы өзінің субъективті әсерлеріне беріле отырып, осы жаратылыстың жақсылығына зәру Көркемтай тағдырын әрмен қарай сабақтайды. (Жалпы, қаламгердің оқиға барысында өз көңіл өзгерістерін күтпеген жерден жанастыра берушілігі сентиментализм поэтикасына жат емес). Табиғаттан алған әсерлі сезімдер Көркемтай тағдырымен мүлде контрасталған күйде ұшырасады. «Жалғыз-ақ біреу бар. Ол жаратылысқа разы емес. Жаратылыс оған разы емес. Екеуі бір-біріне қырын қарайды. Бірін бірі сүймейді. Жаратылыстың жоғарға айтылған неше түрлі көркем суреттері бүгінгі таңның жан-жануарға беріп тұрған мейрамы бәрі онан аулақ. Ол мұның бәрінен хабарсыз саңырау. Қара жерді жасартып, қара тасты жібіткен жаратылыстың күші қандай болса да, оның беріш қатқан кепкен жүрегін жібіте алмайды да, жасарта алмайды. Тек оның жаратылыстан алған еншісі көк моланың бір бұрышы. Оған таңның атқаны, күннің батқаны, бүгінгі таңның әсері оның ойына да кіріп шыққан жоқ». Көркемтай басындағы трагедияны мейлінше ауырлатуға маңыз беретін қаламгер одан қоғамдық-әлеуметтік астарлар іздемейді. Өйткені сентименталист-қаламгер адамның жеке басының толғаныстарын негізге алды да, қоғамдық-тарихи мәселерді қозғаудан сыртқарырақ тұрды. Сондықтан да олар қаһарманның жүрек күйін, сезімдік толқыныстарын дерексіз уақыт шеңберінде алып қарауға бейім еді. «Көркемтай» әңгімесінің соңындағы түйін ғана шығарма оқиғасының қай тарихи кезеңнің күйін шертетінін елеусіз түрде меңзегенімен, мезгілдік-мекендік нақтылықты таныта алмайды. Сәбит үшін ең ірі мақсат – кейіпкердің аянышты тағдырына қоса егіле отырып, оқырманның жанашырлығын ояту. Шығарма сюжетінің экспрессивтілігі басым бөлігі қабір басында өтетіні, қабір фонының аса ауыр тауқыметті жеткізу үшін алынғандығы айқын. Көк мола – дүниеден баз кешкен, шарқ ұрып мейірім іздеген, бірақ аялы алақанға жарымаған Көркемтайдың ең соңғы таянышы. Айналасынан шапағат тілеген жас жаны қараңғы қапастан саңылау таппаған күйінде осы жерде байыз тапты. «Жер дүниенің бәрі қап-қараңғы болып кетіп, оны жаратпағандай болды. Жаратылыстан көңілі қайтып, Көркемтай басын бұрып, көзін жұма берді. Ернін қыбырлатып:

– Сен мені жаратпасаң, мен сенен де бездім, - дегендей болды. Ақтығында жас өмірінің қызығын көре алмай, жаратылыстың қаһарына көне алмай, жаңа тұрмыстың гүлін, жемісін ора алмай, қорғансыз, бақытсыз, жоқтаусыз өскен Көркемтай айдаладағы көк моланың бір бұрышында қызарып батқан күнмен бірге ақтық дем алысын бітіріп қайтпас сапарға кетті. Талайлардың түбіне жетіп, көкейін кескен рақымсыз уын жас ағаштай тамырланып келе жатқан есіл жасқа да жіберіп, жауыз өлім көңілін тындырды». Қаламгер өз қаһарманының тағдырын осындай писсимистік арнамен тұйықтайды.

Жаратылыс пен адамның үйлесім таппауынан келіп шығатын шексіз жалғыздық – жазушы концепциясы. Мұндай концепцияның бой көтеруінің негізінде С. Дөнентаевтың дүниетанымдық ерекшеліктері жатты. Өйткені сентиментализм әдебиеттің ағымы ретінде материалистік танымға кереғар түсіп жататын идеализммен, дүниені танып-білуге бола бермейтіндігі жөніндегі агностицистік көзқарастармен қаруланды. Мұндай дүниетанымдық сипаттардың қалыптасуы қазақ қоғамының дағдарыстық жағдайын түйсінуден және бейнелеуден туындап жатты. Екіншіден, жаңа сананың қалыптануы әдебиеттің мәңгілік әрі абсалютті мәселесі – адам тұлғасын жан-жақты бейнелеуге деген құлшыныстың арқасы еді. С. Дөнентаев өзінің ағартушылық-демократтық бағытын тереңдете келіп, проза жанры арқылы жаңа сапаға, жаңа ізденістерге жол салды. «Көркемтай» әңгімесінде сентиментализм сынды әлем әдебиетіндегі ірі ағымның да бейнелеу тәсілдері мен эстетикалық принциптеріне иек артты. Жазушы кейіпкерінің ішкі әлеміне бойлай келе өзінің де субъективті эмоцияларына ерік берді. Шығарма кейіпкерінің тағдырына оқырманды да ортақтастыру арқылы олардың да сезім жүйелеріне әсер етуді көздеді. Образдың трагедиялы ахуалын бейнелеп, оларды сезімталдыққа үйрету, адамдардың жанашырлығын қалыптастыру сияқты түпкі ағартушылық мұратынан айныған жоқ. Оны шығарма түйініндегі мына үзіндіден анық байқаймыз:

«Қош, арманда кеткен Көркемтай!

Кеңес өкіметі тамыр жайып таралып келе жатқанда, енді мұнан былай сен секілді жетімдерге көзін салар. Оларды жоқтаусыз тастамас, жылатпас!». Жазушының сентиментализм ұстанымдарына жүгінуінің мақсаты шығармада жасалаған осы түйіннен айғақталады. Адамның табиғатындағы мейірімділік, имандылық, ізгілік сияқты шынайы сезімдерін ояту С. Дөнентаевтың ағартушылық мұратынын тым жырақтап кетпейді. Ол қарапайым жанның көкейіндегі мұң-шерді, жеке адам басындағы тұйыққа тірелу, рухани күйреу құбылысын жаза отырып, адамдар бойындағы сезімталдықты оятуға болатынына, сол арқылы қайырымдылық әрекетке бастауға болатынына ден қойды. Сондықтан да «Көркемтай» әңгімесі – қазақ прозасындағы сентиментализм құбылысының болғанын көрсететін классикалық шығармалардың бірі.

Сентиментализм ағымына тән әдеби-эстетикалық компоненттердің романтизм элементтерімен араласа қолданысы М. Әуезовтің әңгімелерінен айқынырақ көзге түседі. Сана түкпірінде жатқан туған елге деген сағыныш, азаттық аңсары сияқты сарындар М. Әуезовке романтизмнің поэтикалық құралдарын сентиментализмге тән көркемдік компоненттермен қатарласа қолдануына алып келді. Бұған «Қыр суреттері» топтамасындағы «Қысқы түн», «Қысты күнгі дала» новеллаларын талдау барысында көз жеткіземіз. Екі шығармада да жыл мезгілдерінің бірі қыс пейзажы, негізінен, реалистік таныммен қабылданады.

«Қысқы түннің» пейзажы тек байқағыштық, әр құбылыстың өзгерістерін дәл басатын суреткерлік қырағылықпен ғана кемел емес. Жазушы мұнда «жел гуілдеп соғып, ақ боран ұйтқып ойнап тұрған» тіркестері арқылы дыбыстық детальдарды да қамтиды. Мұндағы табиғат образы суық, қатал, қатыгез және құдыретті. Табиғаттың осы құдыреттілігін таныту үшін автор пейзаждың реалистік бастауына күрт өзгерістер енгізіп үдемелі-динамикалық суреттеуге көшеді. Енді табиғат стихиясы дүлей кейпімен, алапат сойқанымен, дүниенің барлығын өзіне бағындырған үстемдік күшімен беріледі. «Биік тауға екпіндеп ойнап шығып, шың басында өнеріне сүйсінгендей ойнақ салып, етекке қарай ысқырып құлап жөнелгенде, долы дауыл сай бойында жын-перінің күйіне билегендей болады. Ағындап құтырып келіп, жартасқа соғып қорқытпақ болып, көрігін басып гуілдейді. Жер тарпып шаңын аспанға шығарып, ақ көбігін атқытып шабынады. Біресе жабысып келіп құшақтап, жарығына кіріп ысқырып, тербетіп, оятпақшы болады.

«Қысқы түндегі» ысқырып ойнақ салған ақ түтек боранның қаһарлы суреті әбден жүдеген кішкене үйдің ішіндегі тағдырдың азабын тартқан жандардың қасіретіне лайықтанады. Олар – ұл мен келіннен жастай айрылып, «көздерінен улы жастарын ағызған» шал мен кемпір, сүзектен сүлдері ғана қалған, өлім халіндегі бала. Бастарына аса ауыр тауқымет түскен кейіпкерлерінің биографиясына қысқаша шолу жасау жағынан реалистерге тән бейнелеу сипаттарының белгілері көрініп отырғанмен, олардың ақиқат өмірмен байланысы өте шартты тұрғыда. Олардың трагедиясын туғызған объективті жағдай, әлуметтік-практикалық себептер мүлде айтылмайды. Аласұрып елірген табиғат көрінісінінен тіршіліктің әлсіз ғана нышанын беріп тұрған кішкене жүдеу үй готикалық мағына иеленеді. «Жалғыз қабат терезеге екпіндеп келіп соққан қатты дауыл біресе гуілдеп шыдамсызданып, біресе ысқырып әлек салып, біресе дүрсілдетіп ат ойнатқандай болып құтырып, ауру баланы қайта-қайта шошытып оятады». Алғашында реалистік нақтылыққа құрылған визуалды-понорамалық пейзаж енді символдық мағынаға көшеді. Ендігі жердегі пейзаждың мақсаты кейіпкердің ойы мен рухани дүниесімен сәйкесу-сәйкеспеу ғана емес, адамның әр жағдайдағы эмоциясы мен сезімінің берілу мүмкіндіктерін тану үшін, рухани рефлекцияларға жол ашу үшін дамытылады. Ойнақ салған дауыл, үскірік жел, ақ түтек боран – қорқыныш пен үрейдің, жақындап қалған әлдебір жамандықтың, тіршілік үйлесімін жоқ ететін хаостың символдары. Табиғат көріністерінің эмоционалдық қуаты ішкі «меннің» өзгеше жағдайын, автордың жүрек қалауынан туатын инстинкті ұмтылыстарды айғақтайды. Бұл – сөз жоқ, сентименталистердің эстетикасына тән белгілер.

Асқан сезімшілдікті тудырудағы табиғаттың экстаттық суреттері Батыс еуропалық әдебиеттегі, әсіресе ХУІІІ ғасыр ағылшын әдебиетіндегі «готикалық романдарда» кеңінен қолданылды. «Готикалық романдардың» кейіпкерлері қаншалықты ұнамды тұлғалар болғанымен, кездейсоқ құпияға, беймәлімдікке толы әлем алдында қорғансыз және қауқарсыз. «Готикалық роман» өкілдері – А. Рэдклиф, Ш. Смит, Г. Уолпол, К. Рив, Р. Бейдж, Ч. Мэтьюрин, Э. Инчболд, Т. Холкрофт, У. Годвин т.б. шығарамларында үрей мен қорқыныш сезімін барынша асқындыра отырып, оқырман эмоциясына тікелей әсер етуді көздегені белгілі. Сонысымен олар ағартушылар мен классицистерге қарсы тұрды. Олардың шығармаларында готикалық көріністер сентиментализм элементтерімен қатар өрілді. Мысалы, өлілер мекені – бейіт, тұңғиық тұманға оранған орман, қара түндегі сұрықсыздық сияқты көріністер қайғы-мұңға, уайымға берілу тәрізді меланхолиялық-пессимистік көңіл-күй қалыптастырды.

Сентиментализмнің күшейіп, ағартушылық сананың күйреуге ұшырауы ілкі романтизмді тудырғаны белгілі. Демек, толыққанды романтизмнің жалпылық сипат алуында сентиментализм маңызды белес, өтпелі кезең еді. Күйзелген, әбден тапталған тағдырлы адам жайындағы концепция романтизмнің сентименталистік алғышарттарын жасады. Мұндай тенденция кейін Стерннің әйгілі «Сентименталды саяхатын» тудырды. «Сезімшілдік, – деп жазады Н.А. Соловьева, – ХҮІІ ғасыр мен ХҮІІІ ғасыр басында үстемдік еткен әлемге деген механикалық көзқарасқа, интеллектуализмге қарсы реакцияның басы болды. Сана мен еріктің бақылауына бағынудың орнына адам енді өзін интуициясы мен сезімталдығына сәйкес ұстауға құқылы болды. «Готикалық романдар» жасандырақ болса да сезімшілдікті бірден жоғары көтеріп жіберді. Бұл орайда олар беймәлім, түсініксіз, кездейсоқ нәрсенің алдындағы қорқынышты ояту сияқты қарапайым құралдарды пайдаланды».

Әрине, «готикалық романдардың» Әуезов шығармашылығына тікелей ықпал жасады деуге нақты дәлелдер жоқ. Алайда адамзаттың көркемдік даму көшіндегі типологиялық құбылыстарды, эстетикалық ортақ заңдылықтарды елемеуге де болмайды. Қорқыныш пен түнек жайлаған әлем, үрей мен өлімнің символы дәрежесіне көтерілген табиғаттың сұсты бейнесінің қорғансыздықпен, панасыздықпен шендесіріле бейнеленуі «Қорғансыздың күні», «Жетім», «Қысқы түн» әңгімелерінде барынша анық бедерленді. Небәрі екі беттен тұратын «Қысқы түн» әңгімесінде жазушының сентименталистік қыры барынша ашылады деуге болады. Сентиментализмнің тұрақты атрибуты – оқиға өтетін мекеннің сұрықсыз атмосферасын беруде сентименталистік лексиканың орны ескеріледі. «Сары уайымның таңбасы», «қу моладай құлазып қалатын жетімдік, қу бастық», «суық пішін», «суық дауыл» т.б. сияқты тіркестер мен фразалар – кейіпкерлердің эмоционалдық халі мен автор көңіл-күйінің де маңызды айқындауыштары. Шығармадағы белсенді әрекеттері жоқ, қара жамылып, уайым мен торығуға берілетін кейіпкерлер («қураған кемпір мен шал және он шақты жасқа келген ауру бала») эпизодтық тұрғыда ғана бейнеленгенімен олардың ішкі дүниесіндегі күйзелістері шексіз, сезім буырқаныстары аса күшті. Оқырманға эмоционалдық әсер етуді діттейтін қаламгердің кейіпкерлерге қатысты субъективті сезімі де лықсып шығады. Қаһармандармен қатар күйзелу, олармен бірге мұңға бату, болашағына алаңдау шығармадағы сентименталистік мазмұнды айғақтайды. «Ендігі өмір не болар? Келесі күн қандай күйге ұшыратар? Белгісіз... Түсі суық... Жылдай созылған ұзақ түн өтпеді... Суық дауыл, ақ боран ашылған жоқ, бұрынғысындай құтырып, шабынып тұр. Зәрлі түн әлсіз жанды жұтқалы жалана берді. Бұл түнмен ауру баланың өмірі жарыса алған жоқ. Аздан соң демі бітіп үзілді. Түнгі боран басқан жалғыз қурайдай, айдаһарша аласұрған суық табиғаттың арасында баланың әлсіз өмірі де таусылып, жарығы сөнді...».

«Қыр суреттері» циклы «Қысты күнгі дала» новелласымен аяқталады. Мұндағы пейзаж алдыңғы әңгімедегідей дүниенің барлығын апырып-жапырып келе жатқан сондай қорқынышты күйде суреттелмегенімен, ауыр мұңға негізделген элегиялық сарын байқалады. «Жабырқау тартып түнерген сұр бұлттар», «даладағы күңгірт түс», «жауратып, жүдеу тарттырған ызғарлы аяз», «айналадағы жансыздық, өлім ызғары», «жетімсіреген елсіз дала», «күннің жансыз жарығынан қажыған табиғат», бәрі-бәрі – автордың меланхолиялық, мұңды көңіл күйінің белгілері. Туынды күйеуі өліп, қайғығы батқан Рабиға жайында, теперіш көрген келіншектің ауылдан қашуы (әмеңгерлік жолмен ие болмақ болған кәрі шал Жақайдан), қыстың өңменнен өткен суығымен арпалысуы, ақырында Мұқаш інісінің келіп құтқаруы турасында айтылады. Жазушы циклды осындай оптимистік финалмен түйіндеген. Өз тағдырын өз қолына алмақ болған әйелдер тағдыры – әрине, жаңалық емес, төңкеріске дейінгі әдебиеттен бері тұрақты тақырып. Осы таныс тақырыптың айналасынан-ақ Әуезовтің өзіндік концепциясы ашылады. Мұнда жазушы адам мен табиғатты тағы да бетпе-бет қалдырады. «Қыр суреттері» циклында адам болмысына үкім айтушы да, төреші де, адам рухын сынаушы да – табиғат. Табиғатпен бетпе-бет келмей, оның заңдылықтарына бағынбай адам өзін-өзі ашуы мүмкін емес. Міне, табиғат және адам сияқты жалпыадамзаттық мәселеге орай оның жартылыс заңдарымен үйлесімдегі табиғи адам туралы романтикалық идеясы анықталады.

Асылында, сентименталист ақын-жазушылар пейзаждың ішкі мағынасына аса зор көңіл бөлді. Пейзаж арқылы заттар мен құбылыстардың беймәлім сырларына бойлады. Сентименталистерге тән мұндай ерекшеліктерді «Қыр суреттерін» тұтас қарағанда, жалқы туынды деп бағалағанда, көзіміз жете түседі. Ең бастысы, сентиментализм ағымының негізгі тәсілі болмыс қасиеттерін ашық контраста бейнелеу аталған туындыда барынша анық аңғарылады. Контрастық бейнелеудегі басты рольды атқаратын көркемдік компонент – пейзаж. «Қыр суреттерінің» «Кешкі дөң басында» және «Түнгі ауыл» деп аталатын алғашқы екі новеллада дала табиғаты өзінің ғажайып әсемдігімен көтеріңкі стильде суреттеледі. Табиғаттың қайталанбас сұлулығы табиғатпен әдемі үйлесім тапқан далалықтардың өмірі арқылы әсерлі беріледі. Ал «Қысқы түн», «Қысты күнгі дала» новеллаларындағы пейзаж мүлде қарама-қарсы сипатта, аса қатыгез, айналасына қайғы мен қасірет зәрін төгіп келе жатқан мылқау күш бейнесінде көрінеді. Мұнда табиғаттың қатал мінезі «Қорғансыздың күніндегідей» оқиғаны дамыту үшін алынып, мотивировкалық қызмет атқармайды. Автор дүлей боранды кейіпкерлер сезімдік қырларын ашу үшін қолданады деуге де негіз жоқ. Қаһармандардың мінез-болмысын жан-жақты ашуды қаламгер мақсат етпеген де. Автор табиғат құбылыстарын әсірелеу барысында ол көріністердің дәлдігінен гөрі әсерлілігін көздейді. Кейінгі туындыларда көрініс беретін бірді-екілі кейіпкерлер шартты тұрғыда алынып, автордың субъективті мақсатына орай кескінделеді. Алғашқы екі шығармадағы туған далаға деген сағыныш пен құштарлықтың, жастық өмірін өткізген өлкеге деген ынтығушылықтың жетегімен жасалған табиғаттың поэтикалық суретінен сентиментализмге тән пафосты танимыз. Жазушы аса айқын контрастқа өз идеалын айқындау мақсатында барған. Барынша айқын образдар жасамауы, сюжеттің фрагементтік деңгейден аспауы, оқиға мен құбылыстың себеп-салдары мен нақтылығына қатаң түрде мән бере бермеуі –сентиментализм үшін қалыпты жағдай. Жазушының субъективті ұмтылысы идеалистік таным қырларымен еншілес. Бір сөзбен айтқанда, шартты сюжет, шартты образдар, контрасты пейзаж – барлығы сентименталды идеал төңірегіне жұмылдырылады.

Жазушы болса әлуметтік қатынастарға «Қыр әңгімелері», «Қыр суреттерінде» барынша тереңдеуді көрсетпейді. Мұндағы кейіпкерлер әлеуметтік ортадан тәуелсіз тұрғыда алынады да, шартты суреттеулер доминанттық сипат алады. Біз аталған әңгімелерден Мағжан поэзиясында да үлкен орын алған элегиялық романтизмнің де айқын белгілерін көреміз. Ал элегиялық романтизмде символизмнің ғана емес сентиментализмнің де элементтері мол ұшырасып отырады. Оған жоғарыда «Қысқы түн» мен «Қысты күнгі дала» новеллаларын талдау арқылы көз жеткізе түстік.

Қорыта айтарымыз, қазақ прозасының қалыптасу кезеңінде әлемдік әдебиетте бой көрсетіп, әдебиеттегі ірі ағымдардың біріне айналған сентиментализм поэтикасы да айқын танылды. С. Торайғыров, Ә. Ғалымов, С. Дөнентаев, Ж. Аймауытов, М. Әуезов сынды т.б. қаламгерлер сентиментализмнің әдебиеттегі жеке адамның рухани болмысынына ден қоюын, образды психологиялық талдаудағы тәсілдерін, адамгершілік-ұждандық мәселелерді қозғаудағы жетістіктері мен әдеби-эстетикалық құралдарын ұлттық сөз өнерінің заңдылықтарына сай пайдалана алды.

Романтизмнің әдеби тенденция, көркемдік әдіс ретінде пайда болуына ізашар – сентиментализм мен символизм шарттарының игерілуі басқа әдебиеттерден, әсіресе еуропалық әдебиеттен көзіміз жеткен типологилық құбылыс. Қазақ әдебиеті әлемдік әдебиеттің бір бөлшегі болғандықтан жалпыадамзаттық көркемдік дамудың заңдылықтарынан тыс тұра алмады.

**Негізгі әдебиеттер тізімі:**

1. Атарова К.Н. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие». Москва, 1988.

2.Жарылғапов Ж., Такиров С., Жакулаев Ә. Қазақ прозасы: модернизм және постмодернизм. – Қарағанды: ЖШС «Арко», 2015. – 290 б.

3. Сентиментализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. [А. Н. Николюкина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D0%BA%D0%B8%D0%BD,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87). – [Институт научной информации по общественным наукам РАН](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%82_%D0%BD%D0%B0%D1%83%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%B9_%D0%B8%D0%BD%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8_%D0%BF%D0%BE_%D0%BE%D0%B1%D1%89%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%BC_%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B0%D0%BC_%D0%A0%D0%90%D0%9D): Интелвак, 2001. – С. 960–964.

4. Әдебиет теориясы. Нұсқалық. Құраст. Р.Нұрғали. – Астана, 2002. – 293 б.

5. Кенжебаев Б. ХХ ғасыр басындағы қазақ əдебиеті. – Алматы: Білім, 1993. – 248 б.

**Қосымша әдебиеттер тізмі:**

1. Нұрғали Р. Қазақ əдебиетінің алтын ғасыры. – Астана: Күлтегін, 2002. – 528 б.

2. Əбдиманұлы Ө. ХХ ғасыр басындағы қазақ əдебиеті: Оқулық. – Алматы, 2012. – 408 б.

3. Бисенғали 3. Қазақ прозасы. ХХ ғасыр басы: Жаңа роман жолында. – Алматы: Арыс баспасы. – 2010. – 296 б.

4. Ысқақұлы Д. Əдебиет алыптары. – Астана: Фолиант, 2004. – 304 б.

5. Пірəлиева Г. ХХ ғасыр басындағы қазақ əдебиеттануы. – Алматы: Қаз.Мем.ҚызПи. баспаханасы., 2007. – 181 б.

6. Ісімақова А. Алаш əдебиеттануы. – Алматы: «Мектеп», 2009. – 560 б.

**Электрондық оқулықтар мен оқу құралдары тізімі:**

1. Жарылғапов Ж., Такиров С. «Әдебиет теориясы» Электрондық оқу құралы. ҚР Әділет менистрлігі. Авторлық құқықпен қорғалатын обьектілерге құқықтардың мемлекеттік тізілімге мәліметтерді енгізу туралы куәлік. 2020 ж. 9-қаңтар. № 7467

2. Жарылғапов Ж., Мырзахмет А. «Қазіргі қазақ әдебиеті» Электронды оқу құралы. (ҚР Әділет министрлігінің куәлігі № 0001. 05.01.2016 ж.) – Қарағанды, 2016.

**Интернет көздері:**

1. <https://library.ksu.kz/>-ҚарУ ғылыми кітапханасы

2. [https://webirbis.ksu.kz](https://webirbis.ksu.kz/) – электронды каталог

3. <https://rep.ksu.kz/->ҚарУ репозиториі

4. <http://rmebrk.kz/> - Республикалық халықаралық электронды кітапханасы

5. <https://elibrary.ru–Ғылыми> электронды кітапхана

6. [https://www.scopus.com](https://www.scopus.com/) *Скопус*

7. Abai.kz сайты

8. [bilimkozy.idhost.kz](http://bilimkozy.idhost.kz/)

9. Adebiportal.kz

10. [kitaphana.kz](http://www.kitaphana.kz/)

**7-дәріс. Натурализм ағымының поэтикасы**

**Жоспар:**

1. Натуализм ағымының идеялық-эстетикалық ерекшеліктері
2. Қазақ әдебиетіндегі натурализм
3. Ж. Аймауытовтың «Күнікейдің жазығы» повесіндегі натурализм

1. Натурализм (фр. латынша naturalisme. naturalis – «табиғи», «шынайы») –ХІХ ғасырдың аяғы мен ХХ ғасырдың басындағы әдебиеттегі реализм дамуының соңғы кезеңдеріндегі әдеби ағым. Көркем әдебиетке қатысты қолданып жүрген «натурализм» термині XVIII-XIX ғасырлардың басында, XVIII ғасырдың II жартысында кеңінен таралған «буржуазиялық драма» деп аталатын көптеген үлгілерге тән стильді таңбалауға қолданылды. Кезінде Фридрих Шиллер натурализм деп «шындықты қайта түлетуге еліктеушілік», театр сахнасында «шындық елесін» көрсетуге арналған тұрмыстық ұсақ бөлшектерге (атап айтқанда, А.В. Иффланд драмаларында) қызығушылық деп түсіндірді. «Буржуазиялық драма» өз кезегінде ағарту дәуіріндегі философиялық натурализммен тығыз байланысты болды. Натурализм өз алдына жеке ағым ретінде XIX ғасырдың II жартысында ғана қалыптасты.

Натурализмнің философиялық негізі Ч.Дарвиннің эволюция теориясында, О. Конттың философиялық позитивизм, Ипполит Теннің эстетикалық құрылымдар туралы зерттеулерінде жатыр. Жазушылар әдеби «хаттамалау» әдістерімен шындықты барынша бейтарап және объективті түрде қайталауға, романдарды белгілі бір мекен мен нақты бір уақыттағы қоғамның жай-күйі туралы «адамның құжатына» айналдыруға тырысты. Мәтін фотосурет сияқты шындықтың дәл «кадрларын» бейнелеуге арналды. Натуралистік үлгідегі шығармалардың жариялануы түрлі жанжалдар туғызып жатты. Өйткені натуралистер бұрынғы әдебиетте бейнелеу әдетке айналмаған жерлерді – лас лашықтарды, қараңғы қапастарды, жезөкшелер үйлерін т.б. суреттеді. Адам және оның әрекеттері физиологиялық табиғатқа, тұқым қуалаушылыққа және қоршаған ортаға – әлеуметтік жағдайларға, тұрмыстық және материалдық ортаға байланысты деп түсінілді. Натурализм жаратылыстану ғылымдарының қарқынды дамуының әсерінен пайда болды дейді зерттеушілер. Олар ғылыми әдістерді көркем шығармашылыққа пайдалануға тырысты. Натуралист-жазушылар өз шығармаларын жасауда өз кейіпкерлерінің өмірін, еңбек жағдайларын, технологиялары мен құралдарын, тіпті клиникалық-медициналық есептерін де ыждаһатпен зерттеді.

Натурализм романтизмді жоққа шығаратын, реализмге ұқсас құбылыс. Бірақ реализм сияқты детерминизм, ғылыми объективизм мен әлеуметтік талдауларға барған жоқ. Десек те, натурализм реализмнің логикалық жалғасы болып табылады. Натуралистер реализмге физиологиялық контекст қосып, кейіпкер өмір сүретін орта оның мінез-құлқының себептерінің бірі екенін көрсетеді. Өзін шындықтың көрінісі ретінде қабылдай отырып, натурализм әсіресе қарапайым әлеуметтік таптарға – шаруаларға, жұмысшыларға немесе аморальды типтерге қызығушылық танытады.

Натурализм өзінің теориялық тұрғыдан зерттелу тарихында бірде ағым, бірде әдіс, бірде әдеби стиль, енді бірде бейнелеу тәсілі ретінде қарастырылып жүр. Қазақ әдебиеттанушылары ішінен натурализм туралы теориялық негіздеулер жасаған З. Қабдолов бұл әдеби категорияны ағым деп қарастырғаны белгілі. Ғалым Э. Золяның «Эксперименталды роман», «Театрдағы натурализм» тәрізді теориялық толғамдарына тоқтала келіп, «натурализмді, біріншіден, орыс әдебиетіндегі «натуралдық мектеппен» шатастыруға болмайтын болса, екіншіден, оның ағым ретіндегі табиғатын тереңірек тану қажет. Натурализм – бәрінен бұрын, әдебиет пен өнердегі принципсіздік; эстетикалық талғамның жоқтығы; ақиқат шындыққа енжар бейтараптық. Сондықтан әдебиеттегі натурализмде – философиядағы буржуазиялық позитивизм секілді лайсаң ағым» деген өз уақытындағы тұжырымы біраз жылдар бойы қайта қарастырылмай, аталған құбылыстың әдеби даму жүйесіндегі орны төмендетілген күйінде қалып қойды (*Қабдолов З. Сөз өнері. – Алматы: «Санат», 2007. –Б.343).* Әрине, ғалымның мұндай байламға келуінде социалистік реализмнен басқаны мойындамайтын кезеңнің салқыны сезіледі. Бұл – тек қазақ әдебиеттанушыларының басында ғана болған жай емес, бүкіл маркстік-лениндік әдіснамамен қаруланған ғылымға тән еді. Олар натурализмді әдебиеттің биік мақсаттарынан ауытқыған «декаденттік» деп тапты да, болуға тиісті емес құбылыс ретінде мансұқтады. Алайда қазақ теорияшысының натурализмде бағыттық, әдістік белгілерден гөрі ағымдық ерекшеліктердің басым екенін көрсеткен көзқарасы әлі күнге дейін маңызды.

Өзінің пайда болған топырағында, яғни ХІХ ғасырдағы Батыс Еуропада натурализм проза мен драматургиядағы ағым ретінде өмір сүрді. Кейін ағымның бейнелеу тәсілдері басқа елдер әдебиетіне де таралды. Натурализмнің дүниетанымдық негізінде Золя шығармашылығына тікелей әсері болған француздық позитивизм мен Клод Бернар сияқты физиолог еңбектері жатты. Кеңірек алып қарағанда, натуралист-суреткерлердің дүниетанымдық қырларында Ч. Дарвиннің жаңалықтарының да, Г. Спенсердің де, О. Конт философиясының да ықпалдары байқалады. Өнердің басқа салаларында да натурализм термині қолданылып келгенімен, бұл ұғымды әдебиеттің категориясы ретінде негіздеген Э. Золя екені белгілі. Ол алғаш рет натурализмнің әдеби шығармашылықтағы белгі-сипаттарын айқындады. Мәселен, өз заманының драмасын жазу, тілдің айқындығы мен шынайылығы, орта мен жағдайға байланысты өзгеріп отыратын темпераментті физиологиялық тұрғыдан зерттеу т.б. Кейін Золя натурализм шарттары туралы ойларын «Эксперименталды романында» (1880), «Натуралист-романшылар» (1881), «Театрдағы натурализм» (1881) еңбектерінде жетілдіріп отырды. Ол натурализмге шынайы әдеби мағына беріп, бұл құбылыс өз заманының жазушыларын біріктіруге бағытталған романтикалық мектепке айналады деп есептеді. «Тереза Ракеннің» (1868) екінші басылымының алғысөзінде «Сонымен, мен мынаған тоқтадым: эксперименттік роман – осы ғасырдың ғылыми эволюциясының салдары; ол өзі химия мен физикаға негізделген физиологияны жалғастырады және толықтырады; ол абстрактылы адамды, метафизикалық адамды, қоршаған ортаның физика-химиялық заңдарына бағынатын табиғи адамды зерттеуге ауыстырады; бір сөзбен айтқанда, бұл біздің ғылыми ғасырдығы әдебиетіміз, өйткені классикалық және романтикалық әдебиет схоластика мен теология ғасырына сәйкес келді», - деп жазды. Ол үшін әдебиетте жаратылыстануда қолданылатын әдіс қолданылуы керектігін, оған 1865 жылы Клод Бернардтың «Эксперименттік медицинаны зерттеуге кіріспе» сияқты еңбектер негіз болатынын, «романшы – бақылаушы және экспериментатор» екенін әйгіледі. Бақылаушы мен экспериментатор – бұл адамның күші мен бақыты үшін жұмыс істейтін, оны біртіндеп табиғаттың қожайыны ететін жалғыз адам. Ол «Бақылаушы өз тақырыбын таңдайды (мысалы, алкоголизм) және одан гипотеза туындатады (алкоголизм тұқым қуалайды немесе қоршаған ортаның әсерінен болады). Эксперименттік әдіс жазушының «өз кейіпкерінің жағдайына ену үшін оның тағдырына тікелей араласуына негізделген, бұл оның құмарлығының механизмін ашады және бастапқы гипотезаны растайды» деген тұжырым жасайды.

Золя өзінің натуралистік теориясын көрсету үшін Анион-Маккарт циклінің жиырма романын немесе «Екінші империядағы отбасының табиғи және әлеуметтік тарихы» шығармасын жазады. Әрбір роман сол отбасының кейіпкерін көрсетеді, олардың бойындағы тұқым қуалаушылықты немесе олар өмір сүретін ортаның көріністерін тәптіштеп көрсетеді. Романдарда әртүрлі әлеуметтік жағдайлар сипатталған: Жерминалдағы кеншілер, Ла-Дебакладағы сарбаздар, Ла-Терредегі шаруалар, Ла-Бете-Гумандағы теміржол әлемі т.б.

Натурализм 19 ғасырдың аяғында Еуропадағы өнеркәсіптік революция, империализм, урбанизация, оның нәтижесінде туған кедейшілік сынды әлеуметтік жағдайларға қарсылық ретінде пайда болды. Эмиль Золя натуралист-суреткерлер шындықты мүмкіндігінше дәл бейнелейді және ғылыми дәл әдістермен жұмыс істейді, бұл оларға оларды ұсқынсыз және депрессияға ұшыраған нәрсені бейнелеуге міндеттейді деп мәлімдеді. Өзінің «Эксперименттік медицина» (1880) романында әдеби натурализмге назар аударды. Романдарында әлеуметтік ортаны сипаттау үшін «екінші стиль» немесе «кеңістікті мұқият сипаттау» сияқты «деректі» баяндау формаларын жасады.

Неміс натурализмнің өкілдері бастапқыда өз жұмыстарын сипаттау үшін натурализм терминін қолданбаған. Бұл термин оларға ұзақ уақыт бойы кемсіту түрінде телініп отырды. Авторлар өздерін «Ең жас Германия» деп атады, олардың сынының басты мақсаты Вильгельмин дәуірінің қалыптасқан идеалистік эпигондары және ақсүйектердің талғамына сай буржуазиялық элитаның қалыптасқан «салон мәдениеті» болды. Осыған орай, 1882 жылы ағайынды Генрихтер пен Юлий Харттың бағдарламалық сыни көзқарастары, 1884 жылы Герман Конрад мен Карл Хенкеллдің бағдарламалық алғысөздерімен шыққан Уильям Аренттің «Қазіргі ақындардың кейіпкерлері» поэтикалық антологиясы, 1885 жылы натуралистік әдеби журнал «Die Gesellschaft», 1986 жылы «Durch!» натуралистер клубы пайда болды.

Натурализм әсіресе неміс драматургтерінде айқын көрінді. Мысалы, Герхарт Хауптманның «Шығар күннің алдында» (1889) және «Де Вабер» (1892), Арно Хольц пен Йоханнес Шлафтың «Селике отбасы» (1890) т.б. драмалары.

Ресейде француз және неміс натурализмінің, сондай-ақ тарихи қойылымдарды сақтауға тырысқан «Майнингер» театр труппасының ықпалымен актерлік өнердің натуралистік стилі дамыды. Оның негізін қалаушы – Чехов драмаларының үлгілі туындыларын жасаған Константин Станиславский еді.

Осы қағидалардың шеңберінде, француз классикалық натурализмінің ықпалында ағылшындық және американдық натуралист-жазушыларының бір буыны өсіп шықты. Натурализм тенденциялары әдебиеттегі романтизм, реализм арналарына кереғар келмей, олармен белгілі бір мөлшерде үндесе алды. Бұл ерекшелік жалпы натуралистік эстетикаға тән нәрсе. Оны дүниежүзілік тәжірибеден де байқайтын В.М. Толмачев натурализмнің үлесі бейклассикалық дәуір стильдерінің барлығына тән екенін негіздей отырып: «19-20 ғасырлардағы романтикалық мәдениетте («Мен мәдениетінде») романтизм мен натурализмнің (Флобер), натурализм мен символизмнің (Золя), натурализм мен неоромантизмнің (Конрад), натурализм мен экспрессионизмнің (Г. Манн), натурализм мен «модернизмнің» (Джойс, Фолкнер), натурализм мен экзистенциализмнің (Камю), натурализм мен Д.Г. Лоуренстің, Л.Ф. Селиннің, Г. Миллердің шығармашылықтарының арасында ешқандай қайшылықтар жоқ. Егер де натурализмнің ең басты сипатын шартты түрде романның субъективті эпикалығы деп санасақ, ондағы басты тұлғалар Л. Толстой, Золя, Гарди, Горький, Драйзер, Г. Манн, М. Шолохов, Мартен дю Гар, Дос Пассос, Стейнбектер болып табылады», – дейді *(Толмачев В.М. Натурализм. // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва: НПК «Интелвак», 2003. – С. 611-619).*

Натурализм әдеби модернизмнің басы болды деп те айтуға болады. Аталған ағымның бейнелеу тәсілдері басқа да ұлттық әдебиеттерде түрлі деңгейлерде көрініп отырды.

Жалпы алғанда, натурализмнің ең негізгі деген идеялық-көркемдік қырларына тоқталатын болсақ, олар мынадай болып келеді:

* өмір құбылыстарының тұрмыстық қырларын өзгертпей дәл суреттей отырып, әдебиетті әлеуметтік құжат деп қарау;
* өмір шындығын натуралистік ұстанымдар арқылы игеруде сыншылдық тұрғыдан іріктеу, типтендіру, идеялық баға беруден сырт тұру;
* адам болмысына әлеуметтік талдаудан гөрі биологиялық тұрғыдан үңілу, тұқым қуалаушылыққа назар аудару;
* тұрмыстың нақты ұсақ детальдарына маңыз беру;
* адамның табиғи дара қасиеттерінің көрінісіне қызығушылық;
* өлі заттардың да өзіндік мағынасы бар деп білушілік, яғни фитишизм;
* өмірдегі құбылыстары қажеттілік қағидаларына бағынады, адам еркі шектеулі, алдын ала белгіленген тағдырына тәуелді дегенге саятын фаталистік идеяларға мән беру.
* адамның қоршаған орта жағдайларына тәуелділігін бейнелеу;
* натуралист авторлар инстинкт, эмоциялар немесе әлеуметтік немесе экономикалық жағдайлар адамның мінез-құлқын басқарады деп санайды.

2. Әдебиеттануымызда әлі дұрыс бағасын ала алмай жүрген, көбінесе көркемсіздік пен талғамсыздық ұғымдарымен қатар пайдаланылып келген натурализм тенденциялары, адам образын натуралистік бейнелеу құралдары арқылы жасау ұлттық әдебиетімізге жат болған жоқ. Адам тұлғасына биологиялық тұрғыдан үңілу, тұрмыстық детальдарға аса үлкен мән беру, ол детальдардың аллегориялық астарын пайдалану, тілдің түсініктілігі мен шынайылығын қатаң қадағалау, сол арқылы шығарманың публицистикалық мазмұнын арттыру, әсіресе, Б. Майлиннің бірқатар әңгімелерінде, С. Ерубаевтың, Ж. Аймауытовтың образ сомдау тәсілдерінде ұтымды пайдаланылғанын аңдауға болады. Демек, қазақ прозасындағы реализмнің жетілу жолында натурализмнің орнын мүлде жоққа шығаруға болмайды, қайта реалистік прозаға барар жолдағы сан қилы ізденістердің бірі деп таныған абзал. Натурализм прозамыздағы очерк жанрының пайда болуына ықпал жасады. Бұл сол шақтағы қазақ қаламгерлерінің публицистік қызметімен де тікелей байланысты. Қара сөз өнерімізде сәл кейін туған документалды және өндірістік романдардың пайда болуының негізінде де натуралистік бейнелеу ұстанымдары жатыр. Сондықтан натурализмді тек регрестік сипаттағы құбылыс деп қарамау керек.

ХХ ғасырдың 20 жылдарындағы қазақ прозасында натурализмнің әдеби ағым ретіндегі белгілері айқын көрініп отырды. Натурализм ұлттық әдебиетте жазушылардың белгілі бір тобында немесе бір жазушының шығармашылығында бастан аяқ үстемдік алып кетпесе де, реализмнің дамуының заңды бір сатысы ретінде, тіпті реализм ағымы ретінде өмір сүрді (Натуралистік тенденциялардың реалистік әдебиет жүйесінде ғана емес, романтизм аясынан да табыла алатыныны айтылып жүр). Натуралистік образдың онтолгиялық құрылымы жайлы ой сабақтаған В.А. Миловидов: «Натуралистік образды таза күйінде анықтау мүмкін емес деуге болады, ол романтикалық, реалистік сияқты т.б. құрылымдардың шеңберінде, тенденция түрінде, натуралистік жамылғы түрінде өмір сүреді. Сондықтан ол туралы айтқанда сөз әлдебір болжалды нәрсе, шартты құрылым төңірегінде ғана болады», – дейді *(Миловидов В.А. Натурализм: метод, поэтика, стиль. – Тверь: Тверской гос. унив-т., 1993. – С.13).* Ғалымның натурализмді басқа да әдістердің құрамына кіріге алатынына, натуралистік образдың шарттылығына меңзеген пікірлерінің жаны жоқ емес. Алайда көркем шығармадағы натуралистік сипаттағы образдарды реалистік немесе романтикалық эстетикаға қолданатын әдістемелер арқылы анықтау кейде нәтиже бере бермейді. Оған талдаудың қосымша құралдары қажет болады. Өйткені натурализм тенденциялары шығармада тұтас күйінде немесе контекст көлемінде ұшырасып отырады. Сондықтан көркем шығарманы талдаудың дәстүрлі тарихи-генетикалық әдісінен гөрі натурализмді анықтаудың нақты-функционалдық тәсілі нәтижелі болмақ. Оған ұлттық прозалық үлгілерді қарастыру арқылы көз жеткізіп көрейік.

Көркем ойлаудың натуралистік үлгісі ұлттық прозамызда Б. Майлиннің шағын жанрдағы туындылары арқылы өрістегенін айтуымыз керек. Бейімбет өз кезеңіндегі оқырман талғамын ескеріп, өмірдің «жеке кесінділерін» дәл бейнелеуде шағын көлемдегі шымыр шығармаларды қолайы көрді. «Натуралистердің «шағын» жанрларға (очеркке, әңгімеге, повестке) қызығушылығы көбінесе «өмірдің қатаң түрде шектелген кесіндісін» мейлінше дәл көрсету үшін қажет болды. Осы айтқандай, қаламгер өмірдің жеке көріністерін суреттеуде құбылыстардың нақтылығына, көркем шығарма тілін тым күрделендірмей сол шақтағы нормаларды ескеруге қатты көңіл бөлді. Әрине, қарапайымдық – қарабайырлық емес. Автор дәлдік арқылы қыр адамының психологиясын барынша дәл беруге тырысты. Соның жарқын мысалы – «Айранбай» әңгімесі. Шығарма басынан-ақ тұрмыстың фактографиялық суреті алдымыздан шығады: «Айранбайдың үйіне кіріп келгенде-ақ нендей кәсіппен айналысатыны беп-белгілі. От басында кірлі қара тақтай, маңайы толған былғары, қайыстың қиқымы, біз, пышақ, қайрақ, қалып, мұрындық қоқырсып жатыр.

Көйлексіз, жеңсіз күртеше тонды жалаңаш етіне киіп алып, Айранбай ескілеу етікті бастап жатыр. Оң тізесін баса жердегі қоқырсыған былғары қайыстың қиқымымен ойнап, шашы жалбыраған бір әйел бала отыр». Оқиға орын алтын орын, интеръер өзінің бар-ұсақ-түйегімен беріледі. Біз осы жұпыны үйдің көрінісіне сай Айранбаймен, оның қызымен танысамыз. Айранбайдың әйелімен танысу да осы жоқшылық сарынын, күйзелген тұрмыстың белгілерімен ұштасып кетеді. «Үстінде түйін-түйін көйлектің жұрнағы бар. Аяғында шарық етік, басында заты ақ болса да, кірмен баттасқан қырық құраулы бөкебайы бар, дауылды екпініне, ашулы сөзіне қарағанда Айранбаймен өштескен, кезі келгенде өшін алайын деген адамның түрі бар. Бұл – Айранбайдың қатыны Раушан еді». Жазушы қарапайым отбасындағы тұрмыстық ситуацияны тәптіштеп, әңгіме образдарының іс-әрекетіндегі детальдарға дейін қалдырмауы – натуралистік суреттеу ерекшелігі. Кемелбайдың қатыны мен Раушанның дүрдараздығы да ел арасындағы жиі кездесе беретін күнделікті жағдайлардан туындайды. «Ондағы айып Раушанда емес, табақтас болғанына қорланған адамдай Кемелбайдың қатыны етті турамай жатып есік жақтағы балаларға үлестіре бастаған. Ет кетіп бара жатқан соң жалғыз тал омыртқаны Раушан да алып қызына бергенде, «сорлы жалмауыз қайдан табақтас болып едің, бір жапырақ жегізбедің ғой», – деп Кемелбайдың қатыны омыртқаны тартып алған. Жоғарға табақтағы кемпірлеу әйелдер де Кемелбай қатынының сөзін қостаған тәрізді, «байғұс, көрген қызығың осы ма еді? Енді болмаса өліпсің ғой» деп Раушанға нос берген». Айранбай мен оның аталас інісі Кемелбайдың арасындағы дүрдараздық бір тілім қайыстан шығады. Кемелбайдан талай рет меселі қайтса да, оны кек ұстамайтын Айранбай осы қайыс оқиғасынан кейін ойға батады. Жазушы Айранбайдың өткен өміріне ой жүгіртіп енді «кәменеске» қарай бет бұруын шартты түрде ишараттай салады. Мұндай бетбұрыс Айранбайдың коммунистер істеріне шын елжірегендіктен емес, «көштен қалмау, аштан өлмеу». « – Қатын! – деді Айранбай. – Кемелбайдан жүрегім суынып болды. Енді оның есігін ашушы болмайық. Құдай аштан өлтірмес. Ең болмаса кәменеске жазылғандарды қазына асырайды дейді ғой, кәменеске жазылармыз. Өткен-кеткендердің «кедей!» дегенде таңдайлары суырылады. Кемелбай құрлы сол кәменестер асырар». Бұл тұста жазушы үшін Айранбай ісіне идеялық баға беру немесе қарапайым адамның төңкеріс идеяларына маңыз беріп, жаңа өмірге қарай бұрылуы аса маңызды емес. Өйткені Айранбайдың санасындағы өзгерістерге «қара қайыс оқиғасы» психологиялық дәйектеме болуға жарамайды. Сондықтан да аталған шығармадан тым астарлы әлеуметтік ой, күрделі идеялық байлам іздеп керегі жоқ. Автордың бар мақсаты – ауыл өмірінің өзіндік колоритін бұзбай, оны шынайы қалпында жеткізу. Бейімбетке ауыл адамының табиғи мінездеріндегі «бүтіндік», оның ластанбаған, тұнығы шайқалмаған рухани болмысы – тазалықтың ең биік көрінісі. Осы концепция жазушының биологиялық детерменизмге негізделген натуралистік ұмтылыстарын айғақтайтын басты өзек.

Натуралистер үшін бір нысанды өзгертпей әр қырынан көрсету, сол нысанның түрлі-түрлі үзіктерін алып қарастыру – қалыптасқан жағдай. Бейімбетте ауыл өмірін, оның адамдарын түрлі ракурса, түрлі ситуацияларда байқау ерекше маңызға ие. Қаламгер бірқатар әңгімелерінде өзі суреттеп отырған «кішкетай адамдардың» тұрмыс ахуалының төмендігінің себептерін, мінездердің пайда болу төркіндерін саралаудан гөрі кейіпкерлердің бір қалыптағы жағдайы қызықтырады. «Талақ» әңгімесінде де ауылдағы бір отбасының күнделікті тұрмысындағы жағдай алынады. Мұнда да жазушы адамның ең бір шынайы мінездерін көрсетуге кіріседі. Ол үшін тағы да ауыл адамының ішкі өмірі, тұрмыстық күйі таңдалады. Айдарбек отбасының жағдайы бір-ақ абзацпен хаттамалық тұрғыда мәлімденеді. Бұл отбасында арагідік ұрыс-керістің орын алып тұратынынан, отағасының тоқпағын да елемей, қасарысып бас ие бермейтін Зейнептің мінездері болса да кикілжіңнің үнемі созыла бермей мәмілемен тәмәмдалатынынан осы қысқа шолу үстінде хабар алып үлгереміз. Бұл жайлар Айдарбектердің мінезіне сіңісіп кеткені соншама, өмір сүру салтына айналып кеткен. Осындай тұрмыстық ерекшеліктерді дәл қалпынан өзгертпей беру үшін қаламгер өзіне етене жақын диалогтық формаға жүгінеді. Автордың тұрмыстық лексиканы көркемдік өңдеуге көп түсіре бермеуі де – фактографиялық дәлдікке жетудің тәсілдері. Мысалы, қуыршағын ермек етіп отырған кішкене қыз баласына шешесінің тіл қатуын алып қарайық: « – Таста әрі, қу қатын, қатын болмай қалармын деп қорқасың ба! – деп Зейнеп қуыршақты лақтырып жіберді. Көкауыз қатынның модасымен оралған жаулық жерге ұшып түсті. Күні бойы істеген еңбегі зая болғанға Күләмза ызаланып жылап, Зейнептің оң жақ тізесіне жармаса жатып еді.

– Әрі, қу қатын, тіпті иіртпедің ғой, – деп Зейнеп тағы итеріп тастады.

Күләмза дауысын шығарып жылауға кірісті». Персонаждың белгілі бір психологиялық күйін ұстап қалу үшін әңгімедегі «поэтикалық өңделмеген» диалогтың маңызы барынша артады. «Неге жылатасың?!. Жылатпа баланы» деп қатынын сабауға ыңғайлы сәт туғанына разы болған Айранбай мен Зейнептің жауаптасуы – мынау:

«– Жаның ашымай-ақ қойсын!.. – деді.

– Енді кімнің жаны ашиды?!. Иттен жаралған шошқаның сөзін қарашы!.. Бірдеме айтса арсылдап беттен қауып алу...

– Бетіңнен алып не дедім?.. Ұрсам өз балам, менде ешкімнің жұмысы жоқ. Әдемі қатыныңның балаларын ұрғызбай өсірерсің...»

Ерекше тұрпаттағы натуралистік образ автор юморы арқылы кескінделеді. Жазушы жеңіл юмор туғызу үшін қыр адамының отбасы, ошақ қасындағы әрекеттерін қалпы бұзылмаған «дайын» күйінде алады. Суреткер дайын материалдарды ала отырып, оларды өз санасында жүйелеп, шығарма құрылымына бағындырады. Әңгімедегі диалог кейіпкерлердің көңіл-күйіне байланыстырылғанымен, жинақтаушылық сипатты аңғартпайды. «– Әрі, әрман кет! – деп Айдарбектің қолын мойнынан алып тастады.

– Қой, қарағым, ашуыңды бас.

– Ашуымды басқанда қайтпекпін?

– Жатайық...

«Жатайық» – Зейнепке таныс сөз»

Жазушы натуралистік принциптің объективизміне сәйкес өзін таза бейтараптық шеңберде ұстайды. Кейіпкерлер әрекетіне баға бермейді, терістемейді, тек өте ұқыптылықпен ерлі-зайыптылар тұрмысындағы ашық түрде айтыла бермейтін детальдарды таңбалайды. Зейнептің Айдарбектен көңілінің қатты қалуы, екеуінің ортасында бұрын-соңды болып көрмеген салқындықтың орнауында да байыбына бармай айтыла салған жалғыз сөз – «талақ». Бейімбет отбасыындағы драманы осындай елеусіз детальдан жасайды. Олардың мінездерінде ешқандай әлеуметтік дәйектемелер жоқ.

Нақты бір заттық дүниеге мән беру (ақша, мал, киім, күнделікті тұрмыс заттары), сол заттық дүние арқылы импровизацияларға бару, оны поэтикаландыру сияқты натурализмге тән ерекшеліктер Б. Майлиннің «Сексен сом», «Қара шелек», «Сары ала тон» әңгімелеріне тән. Заттық дүниенің өзіндік мағынасын адамның табиғи қасиеттерімен механикалық түрде сабақтастыру қаламгерге юморлық-фельетондық образдар жасау үшін қажет болды.

«Сексен сомдағы» Егеубайдың аза бойын қаза қылған, әбден теңселтіп кеткен ақша жайы оның тұрмысының көрінісімен тығыз байланысты. Автор сексен сом ақша айналасын әбден тәптіштеп алуында натуралистік мәтін айқын көрініс табады. «Бұдан бір ай бұрын «алаш» жігіттерін милиция қызметіне аттандырғанда, өз аулынан шыққан Көркемтайдың баласына берілетін бес мың сом мен Еркебайдың жорғасына төленген үш мың сомды бөлгенде де, үй басына 80 сомнан келіп еді... Сол борышына қатынының былтырғы төркіндеп әкелетін жалғыз қызыл сиырдың тайыншасын беріп, зорға құтылып еді. Мына сексен сомға орын жоқ. Алым ақшасын сұрап ауылнай бір жағынан дігірлейді. Аршынын 12 сомнан алып ақшасын күз беремін деп, қатынына көйлек кигізген борышы тағы бар. Ералы сәудегерден 100 сомға бір тақта шай алып еді, соны да төлеген жоқ. Бірер қара болса да соғым соймай тағы отыра алмайды. Күзгі алған 15 пұт егіннің сегіз-ақ пұты қалған». Осындай ұсақ-түйек жайларды суреттеу, бір жағынан, Егеубайдың өз тіршілігіне разы еместігін, қиын тұрмысына налуын «натуралистік» тұрғыдан түсіндіру болса, екінші жағынан алып қарағанда, автор кейіпкер ойы мен әрекетін әлеуметтік тұрғыдан дәйектеуге тырысады. «Жалғыз атты Алашорда қақшыды. Құдай-ау, енді қайда барып күн көреміз?!» деп күңіренетін Егеубай сөздерінде осындай мақсаттар бар. Алайда жазушы әлеуметтік құбылысты реализмдегідей талдауға бармай, кейіпкер әрекетінен сырт қалатын қалыпты сақтайды. Яғни натуралистік баяндау үдерісіндегі баяндаушының кейіпкерден бейтарап қалатын, белгілі бір ара-қашықтықты сақтайтын белгілері орын алады. Баяндау екпінінде, кейіпкер лексикасында автор субъективизмі емес, кейіпкер субъективизмі алдыңғы қатарға шығады. «Қара шелекте» де ел ішінде еніп жатқан жаңашыл үдерістер, жаңа үкімет тәртіптерінің орнай бастауы сөз болады. Шығарма кейіпкерлері Бірмағамбет пен Айша – сол жаңалық құбылыстарына үн қатқан ауылдың белсенділері. Тіпті Айша «Жаңа тұрмыс» артелінің басқарма ағасы болып сайланады. Бірақ «қара шелек оқиғасы» Айшаның көтеріңкі суреттелген бейнесін тұрмыс басына қайтадан алып келеді. Тұрмыстық детальдар, күнделікті күйкі тіршіліктің көріністері Айшаның белсеніп жүрген әрекеттеріне мейлінше сенімсіздіктер туғызады. Шығармада ауыл белсендісі тұрғысындағы Айша бейнесінен гөрі оның тұрмысты күйттеген адам қалпындағы бейнесі күштірек. «Былтырдан бері Айшаның шаруашылығы мүлде күшейді. Аз дүниесін тап-тұйнақтай қылып ұстайтын болды. Тазалыққа әдет алды. Аш жүрсе де, жалаңаш жүрсе де, қолына іліккен екі-үш қараны саттыруға, сойдыруға қарсы болды. Бірмағамбет қоңыр тайыншаны сатып көйлек әперемін дегенде:

– Мал сатты деген не? Үйренген жалаңаштық. Баяғыдан бері өлмегенде, енді өлмеспіз! – деп Айшаның шыж-быжы шықты.

Сондағы ойы – бір қара болса да қосыла берсін дегендік».

Айша бейнесінің юморлық сипаты Қожағұлдың қара тоқалы екеуінің арасындағы шелектің мәселесінен өрбиді. Тоқалдың бейне-тұрқы да натуралистік құралдар арқылы жасалады. «Жаулығы салтақ-салтақ кір. Аяғындағы кебісі бір жамбастап қисайып кеткен. Жау қуып келгеннен жаман ентігіп, қотыр малдай пешке сүйеніп» немесе «кесе алса екі бөліп қайтарады, құманша алса, шүмегін сындырып қайтарады» деген сипаттамалар кейіпкер болмысын барша ұсақ-түйегімен қоса беру мүддесінен келіп шығады.

Өз кейіпкерлерін тым қарапайым адамдардың ортасынан іздеу, ең төменгі әлеуметтік қабаттың, қалың бұқараның қатардағы өкілінің тыныс-тіршілігіне, тұрмысына барлау жасау, олардың жүріс-тұрысы мен сөйлеу мәнеріне дейін сол қалпында жеткізуге тырысу – натуралистік әдебиет қалыптастырған дәстүрлер.

Натурализмде суреттелетін нысанды физиологиялық тұрғыдан қабылдап, детальдардың аллегориялығына мән беріледі. Сюжеттің дамытылуына қажетсіз болып табылатын елеусіз құбылыстарды тәптіштеу детальдарды сөйлетудің тәсілі. Әсіресе кейіпкер есімдеріне белгілі бір мағына үстеу көп қолданылды. Бұл ретте көркем бейненің есімі өзі «сөйлеп», жазушы оның мінездік бітіміне тоқтала бермейді. Сондай-ақ, Б. Майлиннің натуралистік қырын танытқан әңгімесінің бірі – «Желдібай Жындыбаев». Әңгімеде губерниядан мандат алып ел ішінде науқан өткізгелі шыққан Желдібайдың айналасына мұрын шүйіре жүріп, ең ақырында надандығы мен парықсыздығының арқасында жұртқа күлкі болуы, соңынан сотқа тартылуы баяндалады. Жазушы «Желдібай Жындыбаев» деп есім бергеннен кейін кейіпкерін мінездеп жатуға кідірмей, оны әрекет үстінде танытуға ойысады. Дегенмен де оның сыртқы тұрпатымен таныстыруындағы дорба деталі натуралистік лейтмотив жүгін арқалайды. «Оң қолында сырты кірлеп майланған, о басында ақ кенептің шумағы екені білінгендей бір дорбасы бар. Кенеп дорбадан керегінің бәрі табылады: көйлек-ыстаны да сонда, үгулі насыбайы да сонда, бірен-саран ескі газеттер де бар. Бәрінен қадірлісі, Желдібайды екпіндетіп жүргені күбірнадан науқан өткізе келген өкілдің жазып берген мандаты; мандаттың ішінде астын сызып қойған «товарыш Жындыбаев» деген сөз бар». Авторлық баяндауда кейіпкердің әрбір әрекеті тұрмыстың ұсақ көріністерімен қоса бейнеленіп отырады. Ауыл суреті де көтеріңкі стильден, идиллиялық суреттемеден алыс, өзінің күнделікті қайталанып жататын қарабайыр кейпінде ұсынылған. Ауылдың күнделікті тірлікке берілген бейғам, өзгеріссіз қалпын сақтау үшін оған автор Желдібай көзімен қарайды. «Арбаға байлаған бұзаулар бүрсиіп төрт аяғын бауырына алып тұрған секілді. Бірен-саран әйелдер, басын доғалдай орап алып, тезек теріп жүр. Жаман тұмағы жарбиып, күпісіне оранып, қорбиып кейбір шалдар күншуақта тықылдатып ағаш шауып отыр...». Шығармадағы тұрмыстық антураж фонындағы адамдар кейпі де натуралистік жоспарда алынады. «Сирек сақалды арық сары кісі төрт бұрышты дастарханның орта беліне отырып, сары таба нанды турай бауырсақ қылып отыр екен. Томпақ бетті қара қыз шолпысына таққан күміс теңгесі сылдырап, бес батпан кір кенеп орамалмен жуған кесесін сүртіп, шай дайындап жатыр...» .

Жазушының жаңа үкімет өкілдерінің надандығы, олардың ел ішіне ылаң салуын сатиралық ыңғайда беруге, «Жындыбаев» десе, «Жындыбаев» екен» деген түйінге келуі, Желдібай әрекеттерінен қорытынды жасауға тырысуы шығарманың публицистік сипатын бірден арттырып жібереді. Сондықтан да бұл туындының саяси-әлеуметтік бағыттылығын да ұмытпауымыз қажет. Мұндай сипаттар Бейімбет әңгімесін «физиологиялық очерк» деп қарауға жетелейді. Өйткені мұнда сюжет дамытылуы басты назарға алынбай, тұрмыстық нақтылық, жекелеген детальдар арқылы, өмірдің кереғар тұстарын ашып көрсету бірінші кезеккке шығады.

Б. Майлин прозасындағы натуралистік тенденциялар халық ауыз әдебиетіндегі және ХХ ғасыр басындағы романтикалық дәстүрдің антитезасы түрінде көрініс берді. Өмір шындығын оның барлық детальдарымен бірге бейнелеуге деген ұмтылыс әдебиеттегі субъективизмге қарсы реакция болды деуге келеді. Сонымен бірге классик-жазушы натуралистік морализмнен де қашық тұрған жоқ. Ол қалың бұқара өкілдері – қарапайым ауыл адамдарының күнделікті тіршілік-тынысын бейнелей отырып, өркениеттік үдерістер әлі бүлдіріп үлгермеген табиғи таза қасиеттер мен мінездерді танытуды мақсат етті. Өркениеттік көріністерді қабылдамау, қала тірлігінен рухани-табиғи аурасы бұзылмаған ауылға, аралға, орманға қашу, өндірістің механикалық күштері адамның табиғи қасиеттерін тұншықтырады деп есептеу натурализм ағымының адамгершілік концепциясына сәйкес еді. Бейімбет қыр қазағының қарапайым тұрмысын, аңғал да аңқау мінездерін әр түрлі ракурстан алып қарастыруы жағынан шығармашылығының өне бойында Урал адамдарының тұрмысы мен тағдырын жырлаған, «орыстың Золясы» атанған натуралист-жазушы Мамин-Сибирякпен жақындықтары айқын аңғарылады.

Натурализм ағымының әдеби-эстетикалық шарттары анағұрлым айқын көрінетін шығармалардың бірі – С. Ерубаевтың «Менің құрдастарым» романы. Роман Қарағандының ағылшын капиталистерінің қанауындағы өткендегісі мен Рақмет бастаған жаңашылдардың өндіріске араласқан бүгінгі келбетін контрастық тұрғыда көрсетуге арналған. Романның сюжеттік-композициялық түзілісінде бірнеше оқиғалар желісі қысқа-қысқа эпизодтар, лирикалық шегіністер жазушының тартысты үнемі ширықтыру, шиеленістіру мүддесіне орайлас алынады. «Роман туралы әңгіме» бөлімінде ауылдан біржола кеткен Рақметтің тағдыры, азаматтық жолға түсуі сияқты оқиғалар баяндалады. Оның «Дәуірұлы» деген фамилияны алу тарихының сипатталуы жазушыға өзінің түпкі айтпақ ойын, идеялық қазығын айқындап алу үшін қажет еді. Өндірістің өткендегі тынысын суреттеуге кірісетін «Менің ағаларым» делінетін бөлім басталғаннан-ақ кәсіп іздеп келген қыр адамдарының тұрмыс жағдайының аса ауыр көрінісін фотографиялық тұрғыда бейнелеу еркшелігін кезіктіреміз. Жер кепеде қысылып-қымтырылып жатқан Әліп, Дәмеш, Төлеп, Нұрлыбай, Күланда, Шектібайлар мен аш-жалаңаш балалар тұрмысы натуралистік суреттер арқылы беріледі. «Ортадағы бір жер барактың ішінде семьялы алты шахтер тұрады. Үй төбесіне кірлер ілінген. Еденде алақандай бос жер жоқ. Бәрі қоқырмен толған. Шахтерлер өз төсектерінің үстінде, жерде қара су ішіп, нан жеп отыр. Ашыққан балалар нан жеген әкелеріне қарайды: Тек Әліп, әйелі Дәмеш, баласы үшеуі қисайып төсегінде жатыр» немесе «Дәмеш қасындағы жатқандардан стақан жинайды. Жастықтың астынан ораулы қара нанды алып турайды. Оны көріп қатарында жатқан бір шахтердің баласы «нан» деп жылайды. Оған ешкім көңіл қойған жоқ. Тек шешесі «жүгірмек» деп бір қойып қалды. Дәмеш нанның жартысын төсектің астына қайтадан тықты. Шәйнегіне, бір рет ішілген, шайдың су самасын салды. Екі кесеге құйып Төлеп пен Күланданың алдына қойды».

Натуралистердің бұған дейін бейнелеу нысаны болмаған әлеуметтік қабаттың өкілдерін: жұмысшылар, жезөкшелер, қылмыскерлер т.б. беймәлім тыныс-тіршілігі мен тұрмысын көрсетуге бейім тұрғаны – дүниежүзілік әдебиет тарихынан белгілі жай. Олар тұңғыш рет қала өмірінің қараңғы кварталдарын, жоқшылықтың күйін шерткен жер кепелерді, кедейлік тұрмыстың жағдайын романтикалық тұрғыда емес, реалды тұрғыда бейнелеуді мақсат етті. Әлеуметтік құбылыстардың ең жұмбақ жақтарына жарық түсіруі жағынан алып қарағанда, бұл – натуралистердің әдебиетке әкеліп қосқан жаңашылдықтары болып есептеледі. Сол тәрізді, С. Ерубаев – қыр баласы үшін жаңа кәсіп – шахтерлердің күнделікті тұрмысының детальдарына көңіл аударған алғашқы қаламгерлердің бірі. Қаламгер Бейімбет сияқты адам болмысын өркениеттің өндірістік күштерінен аулақтатып әкетпей, шахта сияқты өркениет көрінісін поэтикалауға тырысады. Сондықтан да жазушы өзі бейнелеп отырған өндірістің тілімен сөйлеуге бейім. Белгілі бір ортаның тілімен сөйлеу, бейнелену нысанына байланысты арнайы әдебиеттермен танысу натуралистердің жазушылық концепциясынан берік орын алған ерекшеліктер болатын. Романда мейлінше көп қолданылатын «пласт», «эстакат», «штрек», «гудок», «проект», «лава», «смена», «десятник», «нарядная», «праходка», «бассейн», «забой» т.б. тікелей шахта өндірісіне байланысты сөздер адамдардың практикалық еңбек үстіндегі әрекеттерін дәл бейнелеу үшін алынады. Натуралистік прозадағы баяндау үлгілерін зерттеп келе жатқан В. Катаев «арнайы лексиканың» қолданысын оқырман категориясымен тығыз байланыстырады. Оның айтуынша, натуралист-жазушы арнайы лексиканы пайдалану арқылы өз шығармасын «білімдар оқырманға», «орта интеллигенттік қауымға» лайықтайды *(Катаев В.Б. Повествовательные модели в прозе русского натурализма (1890-е гг.). // Вестник Московского унив- а. Сер.9. Филология. №2. – Москва, 2000. – С. 7-17).*

Шығармадағы төл сөз бен төлеу сөздердегі орыс лексикасы өзгертілмеген күйінде, өндірістік қатынастар тілінің көркемдік тұрғыдан көп өңделмей ұсынылуы – образдардың натуралистік үлгіде пішілуіне себеп.

Жазушының күрделі сөйлемдер құруға бармай әр фактіні хаттамалық тілмен сипаттап шығады. Мүндай ерекшелік құбылыстарды сол қалпында ұсынуға деген тілегінен өрістейді. Мұны кейіпкерлердің диалогынан ғана емес, қаламгердің жалпы баяндау стилінен көз жеткіземіз. Ол өндіріс қимылдарын беруде фактографиялық суреттерге жиі жүгініп отырады. Мысалы, «Ат-арба, трактор, бір қақпадан вагондай тіркесіп олар кіріп жатыр, бір жағынан шығып жатыр. Арбамен, трактормен: құм, ағаш, тақтай, түрлі темір, кірпіш, әр түрлі материалдар үйіп жатыр. Адамдар тұс-тұсынан жүгіріп тыным алмайды. Біраз жұмысшылар ұзыннан-ұзақ шұбатылып жіңішке темір жол салып жатыр. Айқайлаған адамдар даусы, сықырлаған арба дыбысы, күрілдеген трактор. Ағаш, тас, темірдің тарсылдауы – бәрі қосылып жер-көкті жарғандай. Жұмыс қызып жатыр. Жай тұрған, жай қимылдаған адам жоқ. Бәрі асығуда, барлығы да тыным алмай қимылдауда. Учаскеде электр столбалары қадалған». Документализмге негізделген суреттемелер өндірістік проблематиканы айқындайтын фон ретінде де, кейіпкердің психологиялық күйінің кіріспесі ретінде де алынады. Образдың сыртқы тұрпатындағы ұсақ детальдар, ретпен жасалатын әрбір қимыл-ишаралардың назардан қалыс қалмауында натуралистік бейнелеу машықтары анағұрлым ашығырақ байқалады. Мысалы, «...Лиза жатыр. Үйдің іші жарық, Лиза көйлегін де шешпеген, көзін ашты, қабырғадағы Кулевакиннің суретіне көзі түсті. Түрегелді. Көйлегін сәл көтеріп, бәтеңкесін шешті. Түп-түзу әдемі балтырларын айқастырып отырды. Тұрып есіктің кілтін екі бұрап жапты. Шамды өшірді. Үйдің іші қараңғы. Тек төсекке даладағы электр шамының жарығы түсіп тұр, Лиза төсекке жатты. Төсінің үстінде электр сәулесі, Лиза басын көтеріп алды».

Романда бас кейіпкер Рақметтің жеке басының аңсарлары, Лиза екеуінің арасындағы махаббат шырғалаңдары суреттелгенімен, ол көбінесе жұмыс басындағы істері үстінде бейнеленеді. Жазушы образдың өмір қарбаласындағы белгілі бір психологиялық күйлерін фотографиялық тәсілмен «ұстап» қалуды қалайды. Автор шығарманы бірнеше сюжеттік тармақтарға бөле отырып, Рақметтің әр ситуациядағы көңіл-күйін әр түрлі қырларынан байқауға бейім. Оның сүреңсіз меланхолиялық күйінен шамырқанған эйфориялық күйіне дейін көрсетуге тырысады.

Кейіпкерді әр түрлі ракурстан көру үшін кинемотографиялық стильге келетін бірнеше ұсақ сюжеттік кесінділерді пайдалану – натуралистік әдебиеттің көп қолданған тәсілдері. Әр түрлі реңктегі баяндау желілерін параллель ұстау кинемотографиялық аспектіге сай «монтаждалып» отырады. Сюжет дамытылуға тиісті нысан, оқиға алаңының көрінісі дайын сценарийлер әсерін қалдырады. «Дала. Бұлтты. Аспан. Сонау бел астында жаңа шахты құрылысы жатыр. Аурухана. Алыстан машина келе жатыр. Жақындады. Гүрілі естілді. Ауруханаға келіп тоқтады. Есігі ашылып, ішінен Илья шықты. Аурухананың есігі ашылып, көзілдірікті дәрігер шықты. Көзілдірігін алып, Илья қарап күлді... Елемес машинаға бір қарады, Ильяға бір қарады, біраз тұрып қалды. Түсінбеушілік, таңырқаушылық. Бір уақытта бетіне қуаныш жүгірді. Екеуі машинаға мінді. Машина гүрілдеді, бұрылды, жолға түсті, зырылдап ала жөнелді. Сол күйімен Шымырбектер барағына келді. Тоқтады. Селкілдеп тұрып гүрілі басылды. Илья мен Елемес секіріп түсті».

Тереңдей үңілсек, С. Ерубаев «бөлшектелген өмір шындығын» беру жөніндегі натуралистік концепцияға жүгінетіндей. Шығармадағы «Менің ағаларым», «Роман былай басталады» бөлімдерінің бірінен кейін бірі келіп жататын ұсақ-ұсақ тараулар мен тараушаларға бөлінуі, аяқ астынан оқиғаға жаңа кейіпкерлердің еніп, енді бір уақытта олардың жоғалып жатуы, кей персонаждардың туынды соңындағы сахнаға дейін әкелінуі бізді осындай тұжырым жасауға жетелейді. Сюжет құруда авторлық ұстаным үстемдік етіп кеткендіктен, кейбір кейіпкерлер әрекеттерінің психологиялық дәлелдемесі жетіспей жатады. Романда күтпеген әрекеттер мен кездейсоқ бұрылыстардың көптігі – натуралистік ұстанымдардың үстемдік алып кетуіне себеп болған факторлар. Өйткені натурализм тенденциясы басым шығармаларда бірнеше сюжеттік желілердің болуы өмір шындығын әр жерінен (көбінесе жұртқа беймәлім тұстарынан) үзіп алып «тірілту» сынды золялық тұжырымдамаға негізделді. Натуралистер ол сюжеттік желілердің бір-бірімен тығыз әрі органикалық байланысып жатуына мән бере бермеді. Аталған ағым ерекшеліктерін негізге алушы қаламгерлер параллель өріліп отырған оқиғалардың барлығына көңіл аударып, бірдей деңгейде суреттеуге тырысады. Бірақ автор бейнеленіп отырған оқиға мен кейіпкер әрекеттеріне өзіндік көзқарасын ашық түрде білдірмей қашан да одан сырт тұруға тырысады. Сол тәрізді «Менің құрдастарым» романының кей тараушалары фрагментарлы-хабарлау деңгейінен аспай қалатыны бар. Есесіне жазушы бұл романында бұрын эпикалық тыныста ешкім игеруге бара бермеген жұмысшылар өмірінің күнделікті тынысын, олардың ортасының ахуалын, тұрмыстық жағдайын нақты шындығымен айғақтай алды. Бұл тұста қаламгердің натуралистік ұстанымдағы бейнелеу ерекшелігі айрықша көзге түседі. Шахташылардың тұрмыс жағдайларының өзгеруін қаламгер комсомол-жұмысшылар орналасқан баракты суреттеу арқылы көрсеткен. Яғни тұрмыстық детальдарды «сөйлету», оларға «жан бітіру» арқылы түпкі идеяға жету сынды натуралистік принцип жүзеге асырылады. Ол үшін мына екі үзіндіні салыстырып көрейік: «Ағаш барак терезелерін жел мен қар сабалап, есігін қар басып алған. Түн. Бұл – комсомол барағы. Бір бөлмеде алты төсек. Үйде пеш жоқ. Төрт аяқты темір пеш тұр, оның мұржасы терезеден шыққан. Сол шыққан жерінен кірген қар, мұржаны мұз қылып қатырған. Терезенің алдында бір комсомолец ұйықтап жатыр. Бұл – Ілияс шахтер. Терезеден суырған қар көрпесінің үстін аппақ мұз қылыпты. Жастығын жапқан қар еріп қайтадан мұз болып, шашы жастықпен жабысып қалған. Ол ештеңе тыңдайтын емес, ұйықтап жатыр. Кішкене қара жігіт, бұл – вагоншы Егентай. Төсекте бір уыс болып бүрісіп жатыр...». Бұл шахта өндірісін игерудегі алғашқы кезеңнің тұрмыстық суреттері. Енді осы нысанның кейінгі тұрмыстық антуражына назар аударайық: «Түн. Комсомол барағы. Барақ есігінің маңдайшасында «Үлгілі комсомол барағы» деген жазу бар. Баяғы Қасым, Ілияс, Қали, Гришалардың бөлмесі. Осы шынымен сондағы қора сияқты, былық, суық бөлме ме? Қараңызшы, пеш орнатылған, қызарып көмір лаулап жанып жатыр. Терезе екі қабатталған, штор ілінген, үйдің іші аппақ бес төсек, әдемі жиылған, жаңа одеялдар жабылған, ақ жастықтар. Қызыл шүберек жабылған екі стол, бірінің үстінде патефон, бір кіршік жоқ. Электр шамы. Үй жап-жарық. Есік жақта киімілгіш. Үлкен сары шкаф, айна...

Этажерка. Онда кітап. Қабырғада сағат шықылдап тұр. Үйдің ортасында Қали тұр. Аяғында сары бәтеңке, үстінде әдемі костюм, шашын әдемілеп тараған. Бұл бүгін үйге дежурный» .

Жазушы қолданатын натуралистік контрастар тұрмыс детальдарын барынша ежіктеп танытудан туындайды. Алғашқы көріністегі «мұз болып, шашы жастықпен жабысып қалған» жұмысшының натуралистік кейпі оның тұрмыстық айналасымен тұтастықта ашылады. Ал екінші көріністегі үй ішілік интерьер мен заттар аяқ астынан символдық-аллегориялық мағына иеленіп шыға келеді. Әрбір детальды бүге-шігесіне дейін түгендеу (екі қабатталған терезе, стол үстіндегі қызыл шүберек т.б.) – олардың себеп-салдарлық мәніне ден қоятынының айғағы.

Міне, С. Ерубаевтың «Менің құрдастарым» романының құрылымдық сипаты мен баяндау ерекшеліктерінен натурализмнің негізгі-негізгі деген ұстанымдарын, бейнелеу әдіс-тәсілдерін бағамдаймыз.

Сонымен, натурализм ағымының белгі-сипаттары қазақ прозасында да өзіндік орын алып, ұлттық әдебиет тарихында реализмді қалыптастырушы құбылыс ретінде байқалды. Натуралистер әдебиетке жаңа өмірлік материалдарды, жаңа тұрпатты қаһармандарды әкелді. Олардың баяндау тәсілдеріндегі құжаттық нақтылыққа деген ұмтылыс, дәл детальдарға деген қызығушылық, этнографиялық мәліметтерге иек артушылық, образдар типлогиясына биологизм тұрғысынан үңілу сынды ерекшеліктер реалистік әдебиеттің ауқымын кеңейтуге септеспесе, кеміткен жоқ. Натуралистік тенденциялар Б. Майлин, Ж. Аймауытов, С. Ерубаев, С. Мұқанов, Ғ. Мүсірепов, Ғ. Мұстафин, Қ. Әбдіқадыров, С. Омаров т.б. қаламгерлердің жекелеген шығармаларында да кездесіп жатты. Тіпті сонау 1920 жылдары жарық көрген М. Әуезовтің «Қаралы сұлуының» өзегінде де биологизмге негізделген натуралистік концепция бой көрсетеді. Натуралистік принциптер қазақ әдебиетінде очерк жанрының дамуында да кең қолданылды. Белгілі әлеуметтік ортаның нақты-тұрмыстық ахуалын, тілдік өзгешеліктерін тура көрсету, өркениеттік көріністерді (завод, фабрика, шахта, ғылым жетістіктері, техника т.б.) нақты бедерлеу үшін арнайы әдебиеттермен танысу, «арнайы лексика» т.б. натурализмге тән тәсілдер кейін өндіріс тақырыбындағы туындыларда мол ұшырасып отырды. Сондықтан қазақ прозасында натурализм әу баста ағым ретінде пайда болып, кейін бірте-бірте бейнелеу стиліне айналып кетті.

3. Ұлттық әдебиеттегі натурализмнің классикалық мысалы – Ж. Аймауытовтың «Күнікейдің жазығы» повесі. Басқа да жазушылардың бейнелеу тәсілдерінде арагідік натуралистік тенденциялар ұшырасып отырғанымен, олар белгілі бір контекстік шеңберден аса қойған жоқ. Ал бұл туындыларда натурализм поэтикасының ерекшеліктері толық танылды деп айтуға негіздер мол.

«Күнікейдің жазығы» повесіне сол кезең әдебиетінің барынша мол қаузалған дәстүрлі тақырып – әйел тағдыры өзек болады. Бірін-бірі ынтығып сүйген, бірақ ортасының қалыптасқан заңдары кедергі келтіріп, ақырында махаббат күші өз бақыттары жолында бастарын бәйгеге тігуге апаруы сияқты сюжеттік арқаулар эпикалық көркем прозаның қалыптаса бастауы шағынан-ақ басымдыққа ие. Алайда Ж. Аймауытов дәстүрлі тақырыпқа басқаша қырынан келеді. Шығармадағы Күнікейдің образын жазушы әйел нәсілінің инстиктивті-биологиялық шындықтары негізінде алып қарайды. Мұнда ұлттық әдебиеттегі алғашқы романдардағыдай бір-біріне ынтық жастардың хат жазысуы жоқ, жалын атқан сезімдерін ашық мәтін аясында ақтарысуы сынды романтикалық сарындарға да аз орын берілген. Күнікейдің Байманға құлай берілуін балиғатқа толған қыздың бойында санадан тыс туа бастаған биологиялық түйсіктерді ашу арқылы психологиялық дәйектеме жасайды. Қаламгер кейіпкерінің физиологиялық қалпын, адам табиғатына тән интуитивті сезімдердің оянуын мәтін астарына салмай натуралистік нақышта ұсынады. «Күні бойы атқа шауып, күрке тігіп, жүк тасып, су әкеп, тезек теріп шаршаған Күнікей, басы жастыққа тиген соң қор ете түсті дейсіз бе? Жоқ, көзі жуырда ілінбеді. Ұйықтайын деп көзін жұмса да, балдырғандай уыз дене шаршағанды елемей, местің емізігіндей бұлтиған жас көкірегін нәуетек, албырт жүрегі қайнаған шәугімнің қақпағындай бүлкілдетіп, қиялы бірден-бірге көшеді. Көкірегін қысып ыстықтата берген соң, кірлеп кеткен тартқының түймесін ағытып, жастығының астына салды. Кеудесі әнтек сая табайын деді. Жалаң қат көйлектен торсия білінген қос алмасын оңды-солды сипап, шалқасынан жатып манағыны тағы ойлады». Манағысы – Бәден жеңгесінің бозбала құшудың қызығы жайлы айтқан сөздері. «Күнікей: «Бозбаламен неткен... қандай болады екен?» деп, бір ауық әуес қылады. Біресе Ұмсындықтың күйеуі қол ұстаған түні: «Жан терге түсіп, қиналдым» дегенін есіне түсіріп, қорқады. «Жеңешемді өкпелетіп алам ба» деп тағы ойлайды. Ойын-сауықта омырауынан қысқанда, тамағынан сүйгенде бойы шымырлап кететінін ойлағанда: «Одан да тәтті ме екен» деп тағы қызығады. Біресе күйеуін де есіне алады, бірақ о жағына келгенде, аяғына боқ басып алған кісіше жеркенеді. «Оған сақтағанша, итке тастасам болмай ма? Оған қара басым да көп» дегендей қылады. Қалайда Күнікейді ақылы алтыға, ойы онға бөлініп, көпке дейін көзіне ұйқы келмеді». Жазушы Күнікейдің ішкі әлеміндегі өзгерістер мен терең ағыстарды әдебиетімізде сомдалған Жамал, Ғайша, Қамарлар сияқты еріксіз өксіген өмірлерімен, қайғы-шерлерімен сабақтастырмайды. Мұнда жан-жақты көрініс тапқан жеке тұлғалардың қақтығысы емес, адам темпераменттерінің тайталасы басты орынға шығады. Бұл жағынан алып қарағанда, Ж. Аймауытовтың шығармасы Э. Золяның «Тереза Ракен» романымен ашық ұйқасатын, терең үндесетін қырлары айғақталады. Тереза – париждік Пон-Неф кварталының өмірі бітіп таусылмайтын күйбең тірлігіне, сұрықсыз, жадағай, селк еткізер жаңалығы жоқ өміріне қарама-қарсы алынған, тамырында оңтүстік африкалықтың ыстық қаны бүлкілдеп жатқан холериктік темпераменттің адамы. Сондай сұрқай, бірсарында тіршіліктің иесі, күйеуі Камилл екеуінің арасындағы драма темпераменттердің сәйкессіздігінен туындайды. Тереза өмірінде бұлшық еті бұлтылдаған, қайрат күші бойын кернеген Лоранның пайда болуы, Камиллды өз орнынан ығысуға мәжбүрлейді. Яғни Золя «Тереза Ракенде» кейіпкерлерінің іс-әрекеттері мен мінездерін таза биологиялық сипаттағы дәлелдемелер тұрғысынан көрсетеді. Содан барып «биологиялық детерменизм» деп аталып жүрген құбылыс барлық натуралистік шығармалардың негізгі талабы мен өлшеміне айналып кетті.

Жүсіпбек Аймауытовтың повесіндегі Күнікейдің де Байманға жолығу сәті іштегі табиғи сезімдердің әбден дертіп, тепсініп сыртқа шыға алмай тұрған биологиялық-физиологиялық күйіне байланыстырылады. Ауылға Шәмшидің күйеуі келіп, желкілдеген жастар қыз ибасы жасалатын Рақыштікіне аттанады. Бұл тұста жазушы әлі Байманды көрмеген, жақындап таныспаған Күнікейдің ахуалын былай таныстырады: «Күнікейді айтсайшы! Аяғы жер басып келе жатқанын, сағым құшып келе жатқанын білмейді. Жүрек кеткен лепіріп, көкірегін көтере, тамағын кенеп қояды. Тамыр біткені ұшқын түссе, мылтық дәрісіндей лап еткелі келеді. Тамырында, жүрегінде, тұла бойында жарылып сыртқа шығуға арпалысқан, қамаулы қайнаған, быжылдаған әлдебір жалын, шарап, күш бар секілді. Қандай күш екенін өзі сезбейді, әйтеуір мас кісі тәрізді». Бұл – Күнікейдің Байманға дейінгі жағдайы. Рақыштың үйіндегі қыз ойнақ үстінде Байманның бұрынғы ерлік дақпыртымен қоса маңайын үйіріп әкететін, топ бастаған жырындылығы, семсердің жүзіндей өткірлігі сияқты қасиеттерімен жарқылдаған биоэнергетикалық аурасы Күнікейге «найзағай ұшқыны зулап өткендей» әсер етіп, есеңгіреген халге жеткізеді. Яғни Күнікейдің қызу темпераменті Баймандыкімен толық сәйкесіп, экстаздық күйге ұшыратады. «Жұрт мақтап жүрген балуан, ер, өлеңші, өнерлі, топ басы Байманға не бетінен, не тамағынан, не аузынан, не тілінен сүйгізерін білмей, қай жерінен сүйсе де аяғандай емес, буыны босап кетті. Байманның отты лебі бетін жыбыршытып, таяна бергенде, жалт қараймын деп аузына дәл келіп қалды. Қараңғы жерде ернін емізе түсіп қайрыла бергенде, өзі де құшырлана шөп еткізді». Күнікейдің болашақ күйеуі Тұяқ туралы ойлары, оны өзіне тең санамауы – ұлттық әдебиеттегі әбден қалыптасып, көп шығармалардың тартыс лейтмотивіне айналған сюжеттер. Бірақ Күнікей Байман мен Тұяқты салыстыруда олардың рухани дүниесі, ішкі байлығы, адамгершілік сапаларына емес, олардың сыртқы физиологиялық тұрпаттарына назар аударады. Күнікей үшін «екі тірсегі ботаныкіндей майысқан, басы бір бөлек, кеудесі бір бөлек кейқуат Тұяқ» пен «екі иығына екі кісі мінгендей, көзі алақандай, шүйдесі тоқпақтай Байман» арасындағы тән бітімдері жер мен көктей. Повесте Тұяқтың ағайындас інісі Байманның не ойлайтыны, ішкі байлығы, этикалық принциптері жазушы тарапынан термеленбейді. Адамның дене тұлғасының әсері Золя кейіпкері Терезаның Камиллдан жиреніп, Лоранды таңдауына әкелгені сияқты, Күнікейді де Байманмен тағдырын қосуға, оның етегінен ұстауға итермелейді.

Күнікей образы шешесі Шекер бейнесімен тығыз байланыста алынады. Күнікей – шеше тәрбиесінде болған, анасының айтқанымен жүріп, дегенін бұлжытпауға тырысқан адам. Тіпті оны Тұяққа қосуға шешім қабылдағанда да ана кесіміне қарсы шықпай, амалсыз көнеді. Ал Шекер болса – Құлтумаға кездейсоқ қосылған, өз заманында көркімен талайлардың көзін қызартқан кербез адам. Шекер ер мен әйелдің қатынасына жеңілтек қарайтын жан, ең ақырғысы қызының болашақ күйеуі Тұяқпен де әмпейі болған. Ол – алдындағы қойынан басқамен шаруасы жоқ Құлтуманың жарымын деп ойлаған кісі емес. «Қойшы – тек қол байлау, құдай бұйрығы: Анығында Шекер өзін ана мырзалардың қатынымын деп есептейтін». Ер мен әйелдің темпераменттік сәйкессіздігі, біреуінікінің «физиологиялық артықшылығы» сияқты мәселер натуралистік әдебиеттің тұрақты тақырыбы болып табылады. Мысалы, Э. Золяның «Жыртқыш адам» романының проблематикасы осындай сарындарға негізделген. Одан беріде неміс натуралист-жазушысы Г. Гауптманның «Желіші Тиль» романы әйелдің жайшылықта көріне бермейтін алапат физикалық күшінің, дөрекі, тойымсыз қызу қандылығын бейнелей отырып, оның алдындағы еркектің құлға тән тәуелділікке түсуін, мүсәпірлікке ұшырауын тәптіштеп көрсететін.

Повестегі Шекер – Күнікей желісінен де позитивистік генетизмге негізделген натуралистік идея қылаң береді. Өйткені көркем шығармашылық пен ғылым жетістіктерін ұштастыруға тырысқан натуралистер адам мінездері мен темпераментін тұқым қуалаушылықпен байланыстырды. Шекер өз уақытында армансыз сылаңдаған, жәудіреген көздердің меселін қайтармаған адам болғандықтан, Күнікейдің бойында оянып келе жатқан мінездерді қапысыз таниды. Ол өзінің ыстық темпераменті баласына берілгенін іштей ұғады. «Шекер өзіне «құдай жұқтырмағанды» қызына оқыды. Қызы көргенін тоқыды. «Бозбаламен өзі неге ойнайды?» деген сұрау Күнікейдің ойына ерте бекіді. Он төртке аяқ басқан соң-ақ көзі жанып тұрған Күнікей апасынан құрық әкетті... Күнікейдің ерлігіне апасы өңін бұзғанмен, көмейі бос: өзіне тартқанын, бозбаланың көз салғанын бір есептен теріс те көрмейді. Қай есептен екенін кім білсін, ананың мақтанышы да. Күнікей оны сезеді». Шекердің отбасына, ер адаммен қарым қатынасқа өзінше қарайтынын, оның ұждандық нормалармен сәйкеспейтін қылықтарын, мал табудың, жан бағудың амалы деп түсінуден жасалатын әрекеттерін жазушы повестің әр жерінде үнемі еске салып отырады. Кейіпкердің мінез бітімі мен әрекеттеріндегі мұндай ерекшеліктерді көп жағдайда біз характердің әлеуметтік тұрғыдан дәйектелуі деп түсіндіріп келдік. Яғни Шекер болмысындағы әдеттен тыс, анайылау жасайтын қылықтарды кедейліктен, жоқшылық қамаған шарасыздықтан деген байламға тоқтадық. Тереңдей зерделесек, Шекер тұлғасын натуралистік тұрғыдан көрсетуде жазушының адам болмысы хақындағы концепциясында биологизм заңдылықтарына да арқа сүйейтін көзқарастар жатқанын бағамдаймыз.

Образды натуралистік үлгіде пішу Күнікей өмірінің соңғы кезеңін суреттеуде де айқын танылады. Повестің экспозициясындағы Күнікейдің ауыр халін бейнелеуде, шығармаға трагедиялық эффект дарытуда да әлеуметтік мақсаттан гөрі натуралистік ұстаным басым. Бұл тұста натурализм зерттеушісі В. Миловидовтың мына пікірін дәлелге тартуға болатындай: «Натуралистік тәптіштеулерге бейім келетін қаһарман трагедиясы тек қана әлеуметтік трагедия ретінде ғана емес, биологиялық катастрофа ретінде қабылданады»,- дейді ол *(Миловидов В.А. Натурализм: метод, поэтика, стиль. – Тверь: Тверской гос. унив-т., 1993. – С.16)* Жүсіпбек орталық қаһарман тағдырын шегініс арқылы баяндай отырып, кешегі гүлдей жайнаған Күнікей мен бұл күндегі әбден мүжілген, солған, тулаққа айналған Күнікейді суреттейді. «Шымқорада – жер үйде, желпіндірмес көр үйде, арса-арса боп сүйегі, қалақтай болып иегі, жаңқадай жоқ жақ еттен, саусақтары шілбиіп, көлеңкедей кілбиіп, бұ жатқан қай аруақ? Әлсін-әлсін демігіп, тық-тық еткен жөтелі өңменіңнен өткендей, алма еріні кезеріп Бетпақ кезіп кеткендей, кимешегі қолқылдап қуыршаққа тіккендей, сатпақ-сатпақ жастығы жастық емес кетпендей, сар төсек боп сарғайып – бұ жатқаның қай әйел?». Бұл сурет адамның әлеуметтік дағдарысқа, рухани күйзеліске түскенін көрсететуден гөрі оның өлер алдындағы физиологиялық ахуалын танытатын сурет болып шыққан. Мұндай жағдайға Күнікей қалай түсті, нендей жағдайлар душар қылды, ол жағы көмескі күйінде қалады. Жазушы ол себептерді айқындап жазуды мақсат тұтпай, Күнікейдің перзентсіз екені, таңдаған жары тағдырдың тәлкегіне тастап кеткені ғана бірді-екілі сөйлеммен аңдатылады. Натуралистік әдебиеттегі кейіпкер жағдайының себеп-салдарлық жағы жүйелі тексерілмей, сюжеттік-композициялық бүтіндік сақтала бермейтін, адамды биологиялық-физиолгиялық тұрғыдан мүсіндеуге ынта таныту тәрізді ерекшеліктер талдап отырған туындымыздың құрылымынан да орын алған.

Ж. Аймауытовтың «Күнікейдің жазығы» повесіндегі баяндау ерекшеліктерінен натурализм принциптеріне тән үлгілерді молынан кездестіреміз. Қыр тіршілігінің тұрмыстық детальдарына, ауыл адамдарының күнделікті күйбең тірлігіндегі қалыпты жағдайларына аса мән беріп, сол қалпында бейнелеу шығармадағы стиль өрнегін байқатады. «Таң атқалы оразасын ашпаған ел шайларын ышқына-ышқына ұрттап, маңдайдан сорғалаған терлерін алақанның қырымен сыпырып тастап, бойы жадырап, көйлектерін желпіп, қарындарын ашып, борбайын қасып, күркесінен шықты. «Мынау атты, анау өгізді жіберу керек екен ғой...» деген тәрізді, малсақ кісімсіп, суыған көліктерді қоя берді, жіберді, жібертті. Көзінің іріңі шоқпардай болған шал – Түйеші Жаманай да (манағы Тұрсынның байы) байдың түйелерін жіберіп, одан бір түйеге мініп, ауыл-ауылдың түйесін қайырып Майсордың көкпегіне апарып салып, жайрап битін қарап отырғалы: «Шөк былай!» деп, сар желіп, сойылдап жүр». Қазақ прозасында көбінесе романтикалық тұрғыда суреттелетін ауылдың көңілді көші де «қолмен ұстап, көзбен көргендей» нақты түрде баяндалады. Табиғат құбылыстарын, рельефті, ауыл тірлігін тым поэтикаламай сол қалпында игеру мысалдары аталмыш шығармадан мол ұшырасады. Мына үзінді соның айғағы боларлық: «Күйлеген қызыл құнажынның соңында «көптікі, көптікі» деп, өгіздер өңкеңдейді. «Маған да, маған да» деп тайынша бұқалар томпаңдайды. Қаға берісте біреуі шылтың етіп артыла кеткенде, қу мүйіздің бірі жайқап қалса, домалаң ете түседі. Бір аунап тұра сала тайынша бұқалар тағы ұмтылады. Өгіздер, тайыншалар қырқысып, қызыл құнажынға кім көрінгені бұқалық қып жатқанда, ауылдың ана шетінен: «Өзімдікі, өзімдікі» деп күжілдеп, бүйірлері сартылдап, ұмтылып көк бұқа бара жатыр. Өзге сиырлар үй жанында, қотан жиегінде: «А, құдай, бергеніңе шүкір?» дегендей, әуелі алдын, содан артын шөгеріп, тыныштанып жатқанына бір күрсініп, тұмсықтарымен жұлдыз қарап, қараса да түк көрмей, дүрдек ауыздары малжаңдап күйіс қайыруға кірісті. Қанды көз, қызыл езу қаншықтар жол шолып, ауыл қорып, күн бұрын қызғыш боп, шәуілдеп, шала бүлініп жүргенде, дүрдей көк қасқа, сары ала төбеттер қотан шетінде жайымен аяңдап келе жатып, анда-санда ауыздарын толтыра, «оһ! оһ!» деп қояды.

Жаман үйінің жанына сүйене шалқалап, санына шейін түрілген қара қайық, қотыр борбайын қос қолдап тыр-тыр қасып, «еһ, еһ!» деп, қышуы қанғанда түшіркеніп Құлтума жатыр. Манағы олжа сүтіне жалғыз сиырдың сүтін қосып, жер ошаққа асып, анда-санда астын бір көсеп қойып, отқа талтая табынып Шекер отыр». Сонымен қатар суреттеліп отырған нысанға, өзінің идеялық тұрғысына қажетсіз, ел тұрмысының ұсақ-түйек жайларына мән беріп, оны натуралистік тұрғыда таныту да орын алып отырады. Мысалы, бай қызы – Шәмшидің күйеуі келуіне орай басталған ауылдағы дайындық қарбаласындағы мына үзіндіге тоқталайық: «Жалғыз-ақ бұл науқан биттерге бапты болмады: көптен жуылмай, таралмай, кірлеп, терлеп, қайызғақтанып жүрген шаштарға ыстық су, ақ сабын тие бастады. Қордаланып, оңалып, етек алып кеткен шіркін, қайнап тұрған су болмаса, анау-мынауыңды қырау құрлы көрсін бе, қанша тарақтағанмен, берекелі неме таусылмады.

– Ойбай-ау! Бұ құрып қалғыр арылар емес қой... мүлде құжынап кетті... Күйеу келгенде самайымыздан битіміз сорғалап отырса, тірідей масқара ғой, – десіп, әйелдер биттің жауын іздеп сұрау салысты. Іздей берсе, не табылмайды, біреуден біреу құлақтанып, сақармен, күлмен, керосинмен жуатынды, майға өлтірген сынап жағатынды тауып алды. Әсіресе, керосин мен сынап мың да бір дәрі екен: бит біткенді қасқыр тиген қойдай дүркіретіп, ана шаштың да, мына шаштың да түбінен андағайлатып айдап шықты...». Туынды поэтикасында басы артық сияқты көрінетін эпизодтар өмір құбылыстарын, адамдар әрекеттерін натуралистік ыңғайға сай түзуден өрістеп, көбінесе Б. Майлин әңгімелерінен байқалатын шығармаға юморлық желілер қосып отырушылықты танимыз. Сонымен, Ж. Аймауытовтың «Күнікейдің жазығы» повесіндегі образдардың жасалуына, баяндау сипатына қарай отырып, бұл шығарманың натурализм үлгісінде жазылғандығына көз жеткіземіз.

**Негізгі әдебиеттер тізімі:**

1. Миловидов В.А. Натурализм: метод, поэтика, стиль. – Тверь: Тверской гос. унив-т., 1993. – 72 с.

2. Волков Е. Немецкий натурализм (Роман. Повесть. Новелла). –Иваново: Ивановск. гос-ный унив., 1980. – 95 с.

3. Катаев В.Б. Повествовательные модели в прозе русского натурализма (1890-е гг.). // Вестник Московского унив- а. Сер.9. Филология. №2. – Москва, 2000. – С. 7-17.

4. Толмачев В.М. Натурализм. // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва: НПК «Интелвак», 2003. – С. 611-619.

5. Нұртазин Т. Бейімбет Майлин творчествосы. –Алматы: Жазушы, 1966. – 324 б.

**Қосымша әдебиеттер тізімі:**

1. Кәкішев Т. Қазақ әдебиеті сынының тарихы. – Алматы: «Санат», 1994. –448 б.

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

3. Майтанов Б. Сөз сыны (ХХ ғасыр әдебиетінің көріністері). – Алматы: Ғылым, 2002. – 344 б.

4. Мамраев Б. Основные тенденции развития казахской литературы первой четверти ХХ века. – Алматы: Ғылым, 1998. – 262 с.

5. Ахметов К. Әдебиеттану әліппесі.– Алматы:ҚАЗақпарат, 2000. – 184 б.

6. Әшімханова С. ХІХ ғасырдағы Батыс Еуропа әдебиетінің тарихы. –Алматы: Қазақ университеті, 2006. – 198 б.

**Электрондық оқулықтар мен оқу құралдары тізімі:**

1. Жарылғапов Ж., Такиров С. «Әдебиет теориясы» Электрондық оқу құралы. ҚР Әділет менистрлігі. Авторлық құқықпен қорғалатын обьектілерге құқықтардың мемлекеттік тізілімге мәліметтерді енгізу туралы куәлік. 2020 ж. 9-қаңтар. № 7467

2. Жарылғапов Ж., Мырзахмет А. «Қазіргі қазақ әдебиеті» Электронды оқу құралы. (ҚР Әділет министрлігінің куәлігі № 0001. 05.01.2016 ж.) – Қарағанды, 2016.

**Интернет көздері:**

1. <https://library.ksu.kz/>-ҚарУ ғылыми кітапханасы

2. [https://webirbis.ksu.kz](https://webirbis.ksu.kz/) – электронды каталог

3. <https://rep.ksu.kz/->ҚарУ репозиториі

4. <http://rmebrk.kz/> - Республикалық халықаралық электронды кітапханасы

5. <https://elibrary.ru–Ғылыми> электронды кітапхана

6. [https://www.scopus.com](https://www.scopus.com/) *Скопус*

7. [bilimkozy.idhost.kz](http://bilimkozy.idhost.kz/)

8. Adebiportal.kz

**8 - дәріс.** **Экзистенциализм ағымының эстетикасы**

**Жоспар:**

1. Экзистенциализм, оның теориялық аспектілері

2. Қазақ прозасындағы экзистенциалистік үрдіс

1. Экзистенциализм (латынша «existentia» – «өмір суру») ағымы ХХ ғасырдағы философия мен әдебиеттегі үлкен ағымдардың бірі. Бұл ағымның негізгі принциптері адам болмысының мына әлемдегі панасыздығы, шарасыздығы, өмірдің абсурдтығы т.б. төңірегінде болды. Экзистенциализм философиясында адамның болмысының қайталанбайтын бірегейлігіне назар аударып, оны иррационалды деп жариялады. Экзистенциализм персонализм мен философиялық антропологияның бағыттарымен қатарласа дамып, ең алдымен, адамның өз болмысын жеңу (ашу емес) идеясымен және эмоционалды табиғаттың тереңдігіне үлкен назар аударуымен ерекшеленеді. Экзистенциалис-психолог және психотерапевт Р. Мэйдің пікірінше, экзистенциализм тек философиялық бағыт емес, сол замандағы батыстық адамның терең эмоционалды және рухани ахуалын айғақтайтын, психологиялық жағдайын бейнелейтін мәдени қозғалыс, олардың бетпе-бет келетін ерекше психологиялық қиындықтардың көрінісі.

Экзистенциализм философиясы Германияда ХХ ғасырдың 20-жылдарында пайда болды, оның идеологтары – М.Хайдеггер мен К. Ясперс. Орыс зерттеушілері экзистенциализмнің негізін салған орыс философтары Л.Шестов пен Н.Бердяев деп есептейді. Хайдеггер мен Яспеарс олардың идеясын іліп әкетушілер болды деп санайды. Бұл орайдағы Хайдеггердің негізгі кітаптары «Болмыс пен уақыт» және «Іргелі антология» болды, Ясперс болса «Дәуірдің рухани жағдайын» еңбегін жариялады. Ал 1931 жылы Карл Ясперс экзистенциализмнің негізін қалаушы - 19 ғасырдың бірінші жартысында өмір сүрген және «экзистенциализм» терминін қолданбаған, бірақ парадокс арқылы адамның Құдайға деген сенімін түсіндірген Дат философы Серен Кьеркегорды атады. Кьеркегор философиясының негізгі өзегі «үмітсіздік пен қорқыныш адамды сенімге жетелейді» деген идея еді.

Экзистенциализм ішінара діни және атеистік ағымдар болып бөлінеді. Екі ағымның өкілдері де адамның өмірі (тіршілігі) абсурд екендігімен келіседі, алайда діни экзистенциалистер (Бердяев, Шестов, Ясперс) бұл абсурдтықтың себептерін адамның болмысы деп санады, ал атеистік экзистенциализмнің жақтаушылары (Хайдеггер, Сартр, Камю) Ницшенің «Құдай өлді» деген әйгілі тезисіне іш тартты. Олардың негіздеуінше, адамзат болмысының драмасы - оны Құдайдың тастап кетуі.

Экзистенциализмнің орталық ұғымдары – адамның тіршілігі және бостандық. Адам өз еркімен туылмайды және туылғаннан кейін бірден өлім жазасына кесіледі. Алайда, бұл үкімнің орындалу мерзімін ешкім білмейді, ешкім әлемнен бөлек өмір сүре алмайды және бұл біздің басты бостандығымыз емес. Сондықтан экзистенциалист жазушылардың шығармаларында іс-әрекет, әдетте, адам өзінің құрдымға кеткенін қатты сезінетін жабық кеңістікте болады.

Бізге берілген жалғыз еркіндік – таңдау еркіндігі. Бірақ бұл еркіндік мазасыздықтың, қорқыныштың, жатсынудың, адасудың қайнар көзіне айналады: таңдау еркіндігі таңдау даналығын білдірмейді. Бүкіл өмір өлімді үнемі есте сақтауымен өтеді. Өлім туралы ой қорқынышпен байланысты ең күшті эмоцияларды тудырады. Үрей адамның өмір сүруін мағынасыз етеді, болмыс пен жеке тұлғаның шекараларын солғындатады. Әрбір адам – бұл бөлек, танылмайтын әлем. Адам қарым-қатынасқа ұмтылғанымен, үмітсіз, жалғыз. Ол өзін де, басқасын да түсіне алмайды және бұл оның бойындағы шатасулар мен жапандағы жалғыздық сезімін күшейтеді.

Бұл экзистенциалист жазушылардың шекаралық ситуацияларға (өлімді күту, қауіп) деген қызығушылығын арттырды. Мысалы, Камюдің «Оба» романында бұл эпидемиялық жағдай, Камюдің «Бөтен» әңгімесінде және Сартрдың «Қабырға» романында – өлім жазасын күту. Жазушылар кейіпкерлердің моральдық табиғатын ғана емес, сонымен бірге болмыстың мағынасына авторлық көзқарасты түсінуге мүмкіндік беретін осындай сюжеттік жағдайларды саналы түрде алады. Дағдарыс жағдайындағы адамдардың мінез-құлқы оларға ең шынайы сипаттама береді. Бұл шығармалардың идеясы мынаған келіп саяды: өмірдің ішінде өлім әлі күнге дейін ұйықтап жатыр, ал өлім қаупі жағдайында адам өзінің бар қасиеттерін ашып көрсетеді.

Экзистенциализмнің алғашқы кезеңі таза философиялық кезең болды. Екінші кезең II дүниежүзілік соғыстан кейін экзистенциализмнің танымалдығы артып ол әдебиетпен тығыз байланыста өрістеді. Экзистенциализмнің алғашқы танымал етуші француз жазушылары Дж. П. Сартр және А. Камю еді. Кейінірек экзистенциалистік концепция әр түрлі елдер жазушыларының шығармаларына идеялық арқау болады. Атап айтқанда, Ж. Ануй - Францияда, А. Мердок, пен В. Голдинг - Англияда, Э. Носсак, в. Джонсон, А. Андерш-Германияда, А. Миллер, Э. Альби, В. Стайрон, Д.Болдуин, Н. Мэйлер - АҚШ-та. Үшінші кезеңді қазіргі дәуірдегі экзистенциализм деп атауға болады, өйткені экзистенциализмнің принциптері аса қуатты көрінбегенімен, оның эстетикалық ұстанымдары жоғалып кеткен жоқ.

Кеңістік пен кейіпкер қатынасын көркем зерделеу нәтижесінде өніп шығып, әдеби тенденциялардың бірі ретінде көрініс берген экзистенционалды ой ағымы бүгінгі күні айрықша назар аударуға сұранып тұрған мәселелердің бірі. ХХ ғасырда пайда болған, өз идеялық бастауын Гуссерль, Кьеркегор еңбектерінен алатын әлемдік ой ағымындағы бұл бағытты Марсель, Ясперс, Бердяев, Шестов, Бубер, Сартр, Камю, Бовуар, Хайдеггер сияқты философтардың қолдағаны мәлім. Кезінде «өмір сүру философиясы» деп аталған мұндай бағытты тек буржуазиялық идеологияның, буржуазиялық философияның толғамдарының нәтижесінде дүниеге келген теріс көзқарастар бағыты деген түсініктердің басым болғаны да шындық. Мәселен, «Экзистенциализмнің философия мен әдебиеттегі көрінісі» деген еңбек жазған поляк ғалымы Ежи Коссак: «Философиялық концепция ретіндегі қазіргі экзистенциализмнің әлеуметтік және тарихи негіздерін, оны ерекшелейтін идеялар мен сарындарды айтқанда біз философияның тарихындағы кең ауқымдағы пессимистік және нигилистік ағымдармен кезігеміз. Бұл адам ақыл-ойының қалыптасқан шындыққа бас көтеру тарихының құрамдас бөлігі» *(Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе: Перев. с польск. - Москва: Политиздат, 1980. –Б. 5]* - дейді.

Және де олардың еңбектеріне қатысты құнды ғылыми тұжырымдар да айтқан.

Жалпы, экзистенциализм бағытының негізгі тенденцияларын саралай келсек, олар мынадай:

Біріншіден, қандай да болмасын білімнің көзі адам тұлғасының нақты болмысын талдаудан басталады. Адам болмысы - жалғыз шынайы ақиқат.

Екіншіден, адам өзінің жекелік мақсатына ұмтылу барысында ғана өз табиғатына үңіледі. Яғни, өмір сүру - өзіңді-өзің қалыптастыру, өзіңді-өзің ғана таңдау.

Үшіншіден, қандай да бір ортақ мақсаттар мен идеологиядан, жалпылық мүдделестіктен ауылы алшақ адамның жекелік болмысы ғана оны абсурдтық әлем, абсурдтық өмірден құтқарады.

Төртіншіден, адам өзінің күнделікті өмірінде өзін экзистенция ретінде, яғни нақты қайталанбайтын тұлға екенін сезіне бермейді. Ол үшін шекаралық ситуация - өліммен бетпе-бет келу керек. Тек сонда ғана адам өзінің шын бостандығын сезіне алады. Сонда ғана ол өзінің «жапандағы жалғыздығын» («заброшенность» - Хайдеггер), адам мен сыртқы әлемнің сәйкессіздігін түсіне алады. Бұл - экзистенциалистердің негізгі тұжырымдарының бірі.

Бір сөзбен айтқанда, экзистенциалистер концепциясы әлем және жалғыздық ұғымынан өрбиді. Алайда, олардың тұжырымдарында адамның ортамен, басқа адамдармен байланысы тіпті қарастырылмайды деу қисынсыз. Әлемдік философиядағы бұл бағыттың ірі өкілдері - М.Хайдеггер, К.Ясперс, Ж.П.Сартрлерді ортақтастырып тұратын басты белгі - адам болмысына Мен және Басқалар ұғымы тұрғысынан келуі. Олар үшін қоғамдық қатынастар сияқты қозғалыс түрлері абстракция, негізгі шындық - субьективтілік.

Осындайлық ой-тұжырымдардың негізгі құяр арналарының бірі - адам өзінің әлемдік жалғыздығын түйсіну арқылы қоғамнан, сондағы қалыптасқан қатынастар мен нормалардан жатсынуы. Экзистенциалистік таным мен олардың ұстанған концепцияларын, теориялық қырларын қарастырған еңбектердің түгелі дерлік келіскен тоқтам бар. Ол - экзистенциализмнің мәдени құлдырау, рухани дағдарыс кезінде күш алатыны. Экзистенциалистік ой-пікірдің ХХ ғасырда бой көтеруіне бірінші дүниежүзілік соғыстың әсері және адамзат баласының бір-біріне жойқын майдан ашқан екінші дүниежүзілік соғыстың уақытында әсері күшейгені осыдан болса керек. Өйткені «Немқұрайлылық, сенімсіздік және үмітсіздік көңіл-күйін білдіре отырып, олар тарих пен дамуда пайда болған және осы дүниеден тыс шешім іздеген адамдардың драматизмге толы жолын көрсетеді, адамдардың бәріне тән тағдыр трагедиясына жүгінеді» *(Е.Коссак. –Б.18-19).* Яғни, экзистенциалистік ой ағымы қоғамдық құрылыстағы және әлемдік деңгейдегі қайшылықтар тереңдегенде, санадағы қақтығыстар кезеңінде адам өзінің фәнидегі жалғыздығын барынша түсінеді деген пікірді ұстанады.

Екінші дүниежүзілік соғыстың зардаптары мен қасіреттері Францияда экзистенциализмнің жастар арасынан бұрын-соңды болмаған қолдауына ие болды. Әлемдік дағдарыс жаңа дүниетанымның қалыптасуына, оған дейінгі өмір сүріп келген қалыпты көзқарастардан бас тартуға дейін әкелді. Осы кезеңде Г.Марсельдің, Ж. П. Сартрдың қоршаған әлемді қатыгез, трагедия мен қарама-қайшылыққа толы екендігі жайлы пікірлері алдыңғы қатарға шықты. Мұндайлық ой тек қана француз ойшылдарында ғана емес, жалпы экзистенциализмнің теориялық базисі ретінде танылды. Хайдеггердің «Человек есть и он есть человек, поскольку он экзистирует. Он выступает в открытость бытия, какою является само бытие, которое в качестве броска бросила сущего человека в «заботу». Брошенный таким образом человек стоит «в» открытости бытия. «Мир» есть просвет бытия, в который человек вступает своим брошенным существом» *(Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: пер. с немецск. - Москва: Республика, 1993. –С.212)* - деген ойы Ж.П.Сартрдің «дүние – бос» идеясымен тамырласып жатыр. Экзистенциалистер осы тығырықтан шығудың жолын адамның жеке болмысы, оның «мені» арқылы шешуге тырысты. Мұндай ізденістер бұл бағыттың таза пессимистік және нигилистік арнада қалып қоймағандығын көрсетеді. Олар үшін шындықтың ең үлкені жеке адамның өмір сүру барысында нақты «сезілетін», «танылатын» шындық. Зерттеуші Т.А.Сахарованың сөзімен айтсақ, «У человека, заявляют экзистенциалисты, сущность подчинена существованию: именно существование является для него подлинной и первичной реальностью. Человек не детерминирован своей сущностью, она лишь возможность и становится действительностью только в процессе существования. Человек «брошен в мир» без сущности. Он сам ее создает в процессе своего существования» *(Сахарова Т.А. От философии существования к структурализму. - Москва: Наука, 1974. –С.23).*

Экзистенциализмді әдебиетке ең алғаш әкелгендер А.Камю мен Дж. - П. Сартр еді. Ницше мен Достоевскийдің ықпалында болған А.Камю «Калигула» пьесасының (1940), «Бөтен» повесінің (1942), «Сизиф туралы Миф» эссесінің (1943), «Оба» романының (1944) авторы.

Дж. - П. Сартрдың алғашқы романы «Жүрек айнуы» (1938) - 30 жастағы Антуан Рокантеннің күнделігі тұрғысынан жазылған. Кейіпкер құдайға сенбейді, өзінің қоғамнан алшақтығын сезінеді, Анниге деген махаббатан да көңілі қалған. Ол уақытты біртіндеп өтіп жатқан сәттердің кезегі ретінде, өзін реалды өмір көріністерін ішіне тоғытқан әлдебір субстанция ретінде сезінеді. Өткен шағы мәлімсіз, болашағы елес және мағынасыз. Жалпы, ол өзінің дүниетанымын жүрек айнуы деп атайды. Қаһарманның санасы біртіндеп жойылады. Шындық өте бұрмаланған формаларда пайда болады, заттар шекараларын жоғалтады. Мәселен, трамвай орындығы өлген есек сияқты көрінеді, ал Антуанның өз қолы оған тырбаңдаған шаян сияқты көрінеді. Кейіпкер өзін артық және қажетсіз көреді. Ол өзін-өзі өлтіруі мүмкін еді, бірақ бұл ештеңені өзгертпейді: оның өлі денесі де мына ғаламға артық. Антуанның жағдайы оның өмірі мағынасы мен мақсатынан айырылып қана қоймай, бүкіл адамзаттың және жалпы әлемнің өмірі де осы деген ойға келеді. Болмыстың сұмдығы – тіршілік иесінің қалмағанына қарамастан тірлік кешу. Оның «Қабырға» жинағы, «Жабық есік артында» шығармалары, ежелгі миф мен ХХ ғасырдың философиясын біріктіретін «Шыбындар» (1943) пьесасы, екінші дүниежүзілік соғыс кезеңіндегі трактаттар мен көркем шығармалары экзистенциалистік тұжырымдамамен тығыз байланысты.

1945 жылы Сартр Парижде «Экзистенциализм дегеніміз – гуманизм» атты атақты дәрісін оқыды. Бұл дәрістің дүмпуі соншалық, оның негізінде философиялық жұмыс жазылды, онда автор адамның өз іс-әрекеті үшін жауапкершілігі, азап пен үмітсіздік туралы, адамның жалғыздығы туралы айтады.

ХХ ғасырдың соңғы онжылдықтарында экзистенциалистік идеялар абсурд театры (Сэмюэл Бекетт және Эжен Ионеско) және антироман (Натали Саррот, Анри Роб-Гриер, Хулио Кортасар) сияқты ағымдарда қолданылды. ХҮІІ ғасырдан бері келе жатқан «антироман» терминін Натали Сарроттың «Бейтаныстардың портреті» романының алғы сөзін жазғанда Жан Пол Сартр қолданған. Мұнда анти-романдағы және антидрамадағы (абсурд драмасы) абсурд категориясы шегіне жеткізе дәріптелді.

2. Қазақ әдебиетінде экзистенциализм ағымына тән идеялық-эстетикалық принциптерді ХХ ғасыр басынан-ақ байқаймыз. Қазақ прозасының бастапқы кезеңдері мен соңғы жылдары аралығын бір-бірімен байланыстыра зерттеп, жалпы бұл жанрдың қалыптасып-дамуындағы негізгі көркемдік заңдылықтарды ашуға арнаған еңбегінде қазақ зерттеушісі А. Исмақова Ш.Құдайбердіұлы, М.Дулатов, Ж.Аймауытов, М.Жұмабаев, М.Әуезов шығармаларындағы экзистенциалистік мәселелердің қойылысы жайлы біршама құнды пікірлер айтты *(Исмакова А.С. Казахская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль (начала ХХ века и современность). –Алматы: Ғылым, 1998. - 394 с.)*

ХХ ғасыр басындағы саяси-әлеуметтік, қоғамдық жағдай сол шақтағы алғашқы прозалық туындылардың проблематикасын белгіледі. Уақыт өткен сайын асқына түскен отарлық бұғау, қазақ даласындағы бір қоғамдық формациядан екіншісіне өту, әкімшілік-саяси құрылымдардың күштеп ауыстырылуы барысындағы өліара кезең, салт-сана, ел арасындағы өрескел жүгенсіздіктер, адамдық ардың ала жібін аттаған парақорлық сол дәуірдегі әдеби шығармаларға арқау болған шындықтар. Қазақ халқының басына түскен ауыртпалық, қым-қуат тіршілік сол кезеңдегі қаламгерлердің қарапайым адамның жан-дүниесіндегі өзгерістеріне үңілуге мұрындық болды. Адам табиғатының трагедиялылығы, бұл өмірдегі таусылып бітпес «күйбең» қарекеті жайлы, әлемнің, болмыстың қатыгездігі, оның адам тіршілігімен үйлесе бермейтін қайшылығы жайлы ойлар алғашқы экзистенциалистік пікірлердің көрінісі ретінде танылады.

Қазақ интеллигенттерінің ұлт бостандығы жайлы көзқарастары, қалыптасқан саяси ахуалға қарсы тұруы қазан төңкерісінен кейінгі уақытта тікелей көрініс беруден гөрі, астарлы мағынаға ауыса бастады. Сол себепті де адам тағдырының сыртқы әсерлер тудыратын жағдайлар алдындағы шарасыздығы мен қорғансыздығы, буырқанған әлем алдындағы қауқарсыздығы жайлы философиялық ойлар белең ала бастады. Адам ғұмырының мәнісі жөніндегі мәңгілік мәселелер жазушылардың бірден-бір тереңдей бейнелеуге ұмтылған тақырыбы болды.

Алғашқы прозалық үлгілердің көпшілігіне тән трагедиялық әуен трагедиялық бейнелер кеңістік пен адам тұлғасын сыртқы дағдарыстармен, барынша өткір мәселеге айналып кеткен рухани ауытқулармен тығыз байланысты. Мұндай ерекшелікті Мұхтар Әуезовтің 20-шы жылдары жазған әңгімелерінен байқар едік. Қазақ әдебиеттануында бұл мәселені алғашқылардың бірі болып көтерген Е.Аманшаев жазушының «Қорғансыздың күні» әңгімесі жайлы: «Жер-дүние Өлімнің құрсауында жетімдіктің зардабын шеккендігін паш етеді. Адам атаулы күллі әлемді молаға толтырып, Күшікбайдың бейітінен ысқырып келе жатқан өлім алдында қорғансыз, панасыз, жетім. Әңгімедегі кеңістік тұйықталған вакуум секілді. Жер-дүние Өлім деген тұйыққа тіреліп, өлім деген вакуумнан шығар тесік таба алмай қымтырылулы. Адам тұйыққа туа сала тасталған» (*Аманшаев Е. Жалғандағы жалғыздық. //Уақыт және қаламгер: Әдеби-сын мақалалар. – Алматы: Жазушы, 1990. –Б. 89-107.)* - дейді. Автор пікірі теориялық тұрғыдан толық дәйектеліп жатпаса да, бұл жерде біраз ойға қорек болатын көзқарас жатыр. Адамның әлемдегі жалғыздығын бейнелеудегі айрықша қызметі бар - табиғаттың символикалық функциясы да сыншы мақаласында орынды ескерілген.

«Не бауыры, не сыртында ықтыртын жоқ ысқаяқ. Арқалық жадағай жалғыз қабат болған соң, қыс күнінде жел терісінен соқса да, оңынан соқса да паналығы жоқ: азынап тұрады... Жыл сайын қыс басынан қарлы болып малға панасы жоқ болғандықтан, бауырын жайлаған ел малын өлтіріп, өзге ел аман отырғанда, шолақ жұттың құрығынан құтылмайтын» (*М.Әуезов. «Қорғансыздың күні»).*

Бұл суреттеменің көркемдік-эстетикалық қуаты сонда – сұрықсыз қысқы даланың келбетін, айықпайтын ызғарды сезіндіре отырып, жазушы алдағы трагедияны болжайды. Жаһандағы қылт еткен тіршілік атаулыны зәрлі үскірігімен жайпап келе жатқан қаһарлы табиғат өз үстемдігін жүргізіп тұр. Астан-кестен әлемнің ортасында тіршіліктің нышанын уақытша ғана білдіріп тұрған қаралы үй де жалғыз. Кешегі күні жалғанды жалпағынан басқан, дәуірінің арыстаны – Күшікбайдан да қалған жалғыз белгі – мола ғана. Дәурені өтпестей болған батыр моласының үстінде ақ түтек бүркіген боран сан-түрлі қимылмен «биге салады». Кемпірдің монологы да жалғыздықтың күйін шертеді.

Өмір қиындығын қаршадайынан көріп келе жатса да тағдырдың асқан қатыгездігін Ғазиза Ақан мен Қалтайдан көреді. Өйткені Ғазиза қорғансыз. «Қорлық мазақ көрген Ғазизаның көзінен дүниенің барлық қызығы кетті. Жастығына лайық болған ұміт, қиялдың бәрі де ойын басқан қараңғылыққа батты, көңіліндегі өмір сүрсем деген оттың ақырғы жалыны сөнді Көңіліндегі таусыншақ сезімнің ойлатқаны: енді үйге кіріп қайтемін? Үйде мен көретін не қызық қалды? Бишара болған шешелерім ақырғы қайғымды көрмей-ақ, білмей-ақ қойсын. Қайғылы бір сыр көрге бірге-ақ кетсін дегендей болып тысқа шықты. Күн әуелгі қалпынша: ақ түтек болып борап тұр. Біресе өкіріп, біресе гуілдеп, құтырынып ұйтқып соққан қатты жел Ғазизаға «жүр-жүр» дегендей болып, дедектетіп жүріп кетті».

Ақырында ішкі әлемін аласапыран дауыл кернеген Ғазиза мына жалғанның жаттығын сезініп, оны талақ етеді. «Бұрынғы бейнет, бишаралық былай тұрсын, мынау көрген мазақ не? Осынша қорлау, рәсуалау не?.. Бүгінгі өмір бойында құлағы естімеген зорлық зұлымдықты көруге не жазық қылып еді?.. - Ешбіріне жауап жоқ. Бірақ қайда жүрсе де, артынан көлеңкесіндей қалмай жүрген бір сорлылық, бір жылау». Яғни, Ғазиза үшін тап қазір өлімнен қашатын жол қалмаған. Осы ойға бекіген ол басы ауған жаққа қаңғып кетпейді, ол өлілердің мекені молаға беттейді. Шын еркіндік сол жақта тәрізді.

Мұндайлық ойдың М. Әуезов творчествосындағы тағы бір көрінісі – «Жетім» әңгімесі. «Түнде кездесетін жын-шайтандар, қара түндей жалмауыздар сау адамды қағып кететін перілер. Бұлардың талай рет түн жүргіншілерін шошытқан, жындандырған, көзіне көрініп елестеген әңгімелер кішкентай Қасымның көңіліне әбден қонып, онсыз да науқасты әлсіз қиялында мықты орын алып қалған Қазіргі уақытта қараңғы түннің қара желі қатайып, түн түсі суи бастаған сайын, Қасымның жүрегі қалтырап, шошынып, елеңдеп келе жаты» *(М.Әуезов. «Жетім»).*

Қасымның дүние қабылдау процесін суреткер осылай береді. Әділетсіздіктен тауаны шағылып, мынау әлемдегі қорлыққа төзбей жан ұшыра безіп келе жатқан жетім бала - Қасым да осы түнерген түнектің ортасында, одан қарманып шығуға қауқарсыз күйінде өлімге ұшырайды. Жазушы трагедиялық ситуацияға сәйкес ахуал қалыптастырады.

Кейінгі жылдардағы қазақ прозасы да адам руханилығы мәселесіне түрлі философиялық көзқарастар тұрғысынан келуге тырысты. Ұлттық әдеби сын көрнекті жазушы Д. Исабековтің «Сүйекші» повесінің философиялық қатпары мол шығарма екенін айтып келеді. Бірақ осы философиялық толғаныс нендей қажеттіліктерден туды, шығармаға осындай жанрлық анықтауыш қосақтағанда көркем туынды сюжетіндегі мекен мен мезгілдің тиянақсыздығына ғана сүйенуіміз керек пе? Қалыпты құрылымдардың шеңберіне сыя бермейтін ой ағымының рухани көздері қайда жатыр? деген сауалдар астары қопарылып тексеріле де бермейді. Сонымен бірге, «Сүйекшідегі» Тұңғыштың трагедиялық болмысын «әлеуметтік теңсіздік» ауқымында қарастыру жауыр болған жаттанды пікірлерді қайталағандық болып шығады.

«Сүйекші» сынды повеске үңіле отырып Д.Исабеков творчествосына әлемдік әдеби-философиялық ағым – экзистенциализмнің әсері болғандығын айта аламыз. Мұндайлық өзгеше нышан Дулаттың басқа да шығармаларында аңғарылады деуге негіз бар. Сыншы Ә.Бөпежанова қаламгер шығармашылығына шолу жасай келіп: «Ал жазушы творчествосынан сарын іздесек, шығыс поэмаларынан да, тіпті Толстойдың көпке мәлім «қорлық жасағанға зорлық жасама» принципінен де емес, кезінде бізде ағаш аттың басына ілінген, батыс философиясының, сондай-ақ әдебиетінің де қуатты ағымы - экзистенциализммен үндестіктерді зерделер едік» (Бөпежанова Ә. Болмыспен бетпе-бет. //Парасат, 1990,№12. –Б.18-19) –деген біршама батыл пікір айтқан болатын. Осы түйінді ойлар жан-жақты дәлелденуін күтіп қалғаны да рас.

Ғұмыры бір повеске жүк болатын орталық кейіпкер - Тұңғыш бұл күнде жан-дүниесі аяусыз тоналған, сүлдерін ғана сүйретіп жүрген, басқаларға беймағлұм қауқиған тіршілік иесі. «Бұл жарық дүниеде аз жасады ма, көп жасады ма, рахат көрді ме, бейнет көрді ме, бағы ашылған ба, соры қайнаған ба, бұл жағын да ойлап толғамайтын секілді. Мынау қан базардай құжынаған адамдар тіршілігінде дәулет бар, мансап бар, талас бар, тартыс бар, қайғы бар, сүйініш бар-ау деген сезім оның миына әсте оралған емес. Ол ештеңеге қызықпайды, ештеңеге жанталасып ұмтылмайды, еш уақыт опынбайды» *(Д.Исабеков «Сүйекші»).*

Тұңғыштың осы сипаты руханилықтан жұрнақ қалмаған, сезімдік қасиеттері өліп кеткен Үндемеске айналған шағына дейінгі аралықта жеке адамның үлкен тағдыры жатыр. Тұңғыш - Аманат - Кеңкелес - Диуана - Үндемес аттарының әрқайсысы оған тағдырдың тепкісі салған таңбалар. Тұңғыштың адамдық болмысынан біржолата айрылу процесінің кезеңдері оған қойылған осы бір аттармен байланысты. Зорлықтың алғашқы ащы дәмін ол әкесінің кездейсоқ өлімінен кейін, жала құрбанына айналып, Доскей ауылына аманатқа тапсырылған шағынан тата бастайды. «Мейірімсіз тағдыр түк таппағандай бейкүнә, дәрменсіз баланы осылайша тумай жатып тәлкекке айналдырды».

Осы мейірімсіз, қатыгез тағдырдан Тұңғышқа енді көз ашу жоқ. Дегенмен, Аманат шағында оның бойындағы адамға тән сезімдер әлі де өше қоймаған. Ол анасын сағынады, анаға деген махаббат балаға тән қылықтарымен көрініп жатады. Ал, тағдырдың тағы бір қатал соққысы - аяулы ананың өлімі оны Кеңкелеске айналдырды. «Кеңкелес үшін мына дүниеде құдық қазып, мал бағу, сәті түссе, тоя тамақ ішіп, ұйқысы қанып оянудан басқа мақсат та, қызық та жоқ. Өзгелер сияқты ол күлмейді, күлдірмейді, қымыз ішіп, қызара бөртіп жүргісі де, бозбала боп қызға қырындағысы да келмейді Оған енді бәрібір».

Тұңғыш барған сайын өзінің адамдық тірегінен алыстап бара жатыр. Д.Исабековтың кейіпкерінде нақты белсенді іс-әрекет жоқ. Қаһарманға үстемдік жасайтын нақтылы жағдай, жағдай болғанда трагедиялық жағдай, әділетсіз өмірдің обьективті бейнесі. Тұңғыш адам төзгісіз қияметтер мен өмірдің мынау қаскөй баянсыздығына мойынсұнған адам. Ол осы қиянаттың негізгі себептерін, төркінін іздеуге де, оған жан-тәнімен қарсы тұруға да бейілсіз. Повесте оның сезімдік ахуалы, ішкі портреті, толқыған жан әлемі де мардымсыз күйде көрінеді. Тұңғыш көз ашпай келе жатқан ауыртпалықтың бәрін «тағдырдың салғанына» жориды. Оның жаны түршіге қорқатыны - жалғыздық. Осыны еске алғанда ғана мұздап қалған жан сарайы бір селк еткендей болады. «Ол диуана кемпірмен осылайша қосарланып жүре бермейтінін, ерте ме, кеш пе, оның қанатының астынан шығып өз бетінше бөлініп кете барарын білетін-ді. Бірақ «ажырасармын-ау» деп ойлаған сайын бүкіл жарық дүниеде жалғыз өзі ғана қалатындай, күні бұрын жаны құлазып, жетімдік жапасын нақ бір енді шегетіндей іштей үгітіліп, мүсәпір халге түсетін. Тұңғыш диуананың аузынан «енді айырылысайық» деген суық сөзді естігенде тырнағының астына әлдекім ине сұғып алғандай бір селт ете түсті де, басын тұғжитып, төмен қарап отырып қалды».

Тұңғыштың басындағы қиянаттың бәрі оның жанында емес, тек тәнінде ғана сезіледі. Ең бастысы онда тағдырға деген налу жоқ. Өйткені кейіпкердің басында ерік пен бостандығы жоқ. Трагедияның үлкені де осында. Ол өзімен ісі жоқ, өздігінен тоқтамай сусып өтіп жатқан өмір ағысының (экзистенцияның) қақпақылы ғана. Осы дәрменсіздік оны белсенділіктен айырған.

Қарапайым ғана жанның көкірегіндегі құпияға үңілуге тырысатын Дулаттың Тұңғыш арқылы көрсетпек болғаны - адамның мына өмірдегі кері кету процесі. Бұл жерде Тұңғыштың Үндемеске айналу процесі. Ал бұл кері эволюция адамдардың адамдардан жатсынуының нәтижесінде белең алады. Тұңғыш өмірден мейірімділік, адамдар тарапынан жылы ықылас пен қамқорлық көрмей-ақ қойды. Өмірден өз сыбағасын ала алмай, жарық дүниеге елеусіз келіп, елеусіз кетті.

Жазушы өмірдің трагедиялық суретін жасай отырып, сол өмірге жеке адамның панасыздығы мен қорғансыздығын, жалғыздығын, тағдырының талайсыздығын меңзейді. Биологиялық, физиологиялық қасиеті бір адамдардың бір-біріне деген қаскөйлігінің өзі өмір мағынасыздығына алып келетін тәрізді. Бұл жерде американ ғалымы С. Финкелстайнның «Адам басқа адамды тани да сезіне де алмайды. Бұл – өмірдің мәңгілік ақиқаты. Қазіргі экзистенциалистік әдебиеттер зорлық-зомбылықтың хаотикалық, абсурдтық әлемінде адамдардың бір-бірін қалай азаптайтынын көрсетеді» *(Финкелстайн С.Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе(перевод с английского Э.Медниковой) – Москва: Прогресс, 1967. –С.231)* - деген ойы Дулат Исабеков шығармасына да қатысы бар.

Адамдар бір-біріне неге тасбауыр? Осы сауалға жауап іздейтін Д.Исабеков «Сүйекші» повесінде өз кейіпкерлерінің өмір сүру кеңістігіне трагедиялық әуенде баға беруді нысанаға алған. Сондықтан да Тұңғыш мынау жалғанда ешкімнің шапағатына, жылы алақанына жарымай өтті. Тұңғыш тағдыры басқалардың тарапынан ұмытылған тағдыр. Оның ата-бабасында жоқ кәсіп - көр қазушылықпен айналысуының өзі көп жайды аңғартады. Өйткені ол іс-әрекетіне баға бере алмастай халге жеткен, Үндемеске айналған. Шығармадағы трагедиялық пафостың тереңдеп кеткені соншалық, жазушының повесті оптимистік рухта аяқтауына мүмкіндік бермеген. Олай дейтініміз, шығармадағы қаныпезер Үкітайдың өмірінің соңында Тұңғышқа істеген қысастықтарына өкініп, адамшылық сезімінің аяқ астынан оянып, оған іздеу салуы нанымсыз шыққан. Рас, жазушы Үкітайдың бұл шешімінің психологиялық дәлелдемесін оның төрт баласының шешектен қайтыс болып, соны Тұңғыштың обалына қалғандығынан деп көрсетуге тырысады. Алайда, бұл сурет шығарманың трагедиялық сипаттағы фабуласында өте елеусіз.

Жалпы трагедиялық пафос Д.Исабековтың бірнеше повестеріне ортақ қасиет. Оны профессор Р. Нұрғалиев те кезінде айтып өткен болатын. Сондай шығармалардың бірі – «Тіршілік» повесі. Повестің аты айтып тұрғандай мұнда жазушы адам тіршілігінің тірегі неде? деген ауқымды да мәңгілік сауал жайлы толғанады. Шығарманың ортақ кейіпкерлері – Молдарәсіл мен Қыжымкүлдердің шырғалаңды өмір жолына үңіле отырып, қаламгер адам проблемасын әлеуметтік талдаудан гөрі рухани құндылықтарды басты нысанаға алады.

Біздің ойымызша, повестің композициялық құрылымында алма-кезек суреттеліп отыратын Молдарәсілдің ғұмырбаяны Қыжымкүл образының трагедиялық халін таныту үшін алынғандай. Жазушының негізгі діттегені - Қыжымкүлдің қарама-қайшылықты тағдыры. Екеуінің қосылып, шаңырақ көтеруі де кездейсоқ. Қыжымкүлді Киеванның етегінен ұстатқан қасиетті махаббаттың сезімі емес, тағдыр тәлкегінен әбден сілікпесі шыққан, содан құтылудың далбаса амалын іздеген, тіршіліктің зұлымдығынан титықтаған жанның ессіз қадамы болатын. Кешегі бұрала басқан бай қызының алғаш рет белгісіз біреуден зорлық көруі оны өмірдің қызығы жайлы арманы мен қиялынан адастырып, болашақ тағдырын мүлде басқа арнаға салып жіберді. Қыжымкүл мейірімсіз дүниенің талауына он екіде бір гүлі ашылмай жатып тасталды. Оның қайғы мен налаға толы, өксікті өмірінің асқан шегі - өз туғандарынан өгейлік көруі. Қыз әкесі Дәулетбай үшін «Ұрпақ намысын таза сақтаудың бір-ақ жолы бар-ды, ол - сүйекке таңба түсірер қыздан безіну, мұқаттым ба деп миығынан күліп, масайрап жүрген белгісіз жауына қатыгездікпен жауап қатып өз перзентінен бас тарту, сөйтіп майдагер келекені адам құлағы естімеген қаталдықпен бүркемелеп, сонымен ұмыттырып жіберу» *(Д.Исабеков «Тіршілік»).*

Әкесінің баласынан безінуі. Қыжымкүл үшін мұнан артық соққы болған жоқ. Шығармадағы драмалық жағдайды шиеленістіріп жіберетін де осы тұс. Жазушы кейіпкерлерінің характерін ашу үшін нақты бір іс-әрекеттердің қажеттілігін сезіне отырып, қалыптасып қалған түрлі өмір ситуацияларындағы кейіпкерлердің шешім қабылдау сияқты жауапты сәттерді іздейді. Дәулетбай байдың өз ұрпағын сыртқа тебуінің түпкі мәнісі - жарық дүниеге келмеген бала. Яғни, Адам. Ал, осы Адам мынау өмірге келмей жатып-ақ одан бойын аулақ ұстағысы келетін басқа Адамдарға не жазып еді? Демек, оның маңдайына тумай жатып мехнат көру жазылған. Адамдар арасына келісімен алда оны тәлкекті тағдыр күтіп тұр ғой. Сонда «адамның бір қызығы бала» деген қайда? Адам баласының игі мақсаты, үміті мен арманын болашаққа жеткізетін ұрпақ қалдыру дейтін асыл мұраты қайда? Адамның адамға деген мейірімі қайда? Неге адамдар осынша тозған?

Міне, қаламгердің осынша шарқ ұрып жауап іздейтін осы өмірлік сауалдар адам болмысын трагедиялық жағдайда алып қарауына түрткі болды. Дәулетбай бойындағы үлкен қарама-қайшылық адамдарға жеке құбылыс ретінде, жеке бір сананың иесі ретінде қарамауы. Оны шығарманың мына бір кесіндісінен көре аламыз:

« – Болды, Көке, даусыңызды естідім, әлі өзгермепті. Енді анамның дауысын есітсем арманым болмас еді. Айтыңызшы, апашым аман ба? Шешесі қайтыс болғанда артында шырқырай қалған інім аман ба?

Әкесі жауап бере алмады. Тіл қатса даусының дірілдейтін түрі бар. Қайтыс болған тоқалы өзіне қамшының сабындай құны болмаса да, біреуге - мына жатқан қызына ана екен-ау! Қайтыс болғанда сырт көз үшін қайғырғанмен іштей қасірет шекпеген сол тоқалы қызы үшін дүниедегі ең қымбат адам екен ғой».

Шындығында да, адам трагедиясы, адамның физикалық та, рухани да құлдырауы, адамның тұла бойын меңдеп алған кеселдер, тығырыққа тірелген адамның өз-өзіне қол салуы т.т. Достоевский поэтикасынан айрықша орын алатын мәселелер. «Достоевскийдің шығармаларының барлығынан бір ортақ белгіні табамыз: бұл – «адам туралы азап» *(Н.А.Добролюбов).* Адамның болмысынан табылып жататын түрлі мерездерді ашық та, ашына суреттеуі оны өз уақытында моральдан жұрдай деген айыптауларды да туғызды. Достоевский өлімді дәріптейді деген сындар да кездесіп қалғаны ақиқат. Керісінше, жазушы қиын тағдырлы кейіпкерлердің ішіне үңіле отырып, оның өмірдегі орнын бағамдауға, сол арқылы қоғамдағы кері қозғалыстардың сырын ашуға, гуманистік көзқарастарды қалыптастыруға ұмтылғаны хақ.

Прозадағы Достоевский трагизмі өте терең. Оның «Қылмыс пен жазасындағы» Раскольников талай адамға жәбір-жапа шеккізіп, обалға қалды. Ал, негізгі трагедия оның өз басында еді. Ол өзінің ерік-бостандығын әйгілеу үшін кісі өлтірді. Сонысымен ол қалыптасқан адами қағидаларға, жалпылық нормаларға қарсы шықты, адам табиғатына кереғар келді. Сондықтан да ол мәңгілік жалғыздықтың зардабын тартуға, өзін-өзі іштей жегідей жеп, мүжілуіне әкеп соқтырды.

Қарап отырсақ, әдебиетте болатын трагедиялық бейнелеудің басты деген екі аспектісі бар. Біріншісі - адамның әлеуметтік болмысына қатысты да, екіншісі - адам мен оны қоршаған болмыстың келіспеушілігінен, үйлесім таппағандығынан болатын, жеке тұлға басындағы трагедия.

Әлем классикасымен мұқият танысқан Д.Исабеков трагедиясында осы соңғы ерекшелік басым. Жазушы кейіпкерлерінің басындағы ахуалды белгілі бір тарихи кезеңдегі «әділетсіз қоғамға» жаба алмаймыз. Дулат шығармаларындағы болып жататын оқиғалар кеңістік жағынан әдейі тиянақталмаған. Оқиғаның қандай жерде, қай уақытта болып жатқанын тек адамдар қатынасынан, анда-санда бір көрініп қалып жататын тұрмыстық суреттерден, кейіпкерлердің сөз саптау ерекшеліктерінен ғана жобалай аламыз. Автор үшін ол негізгі мақсат та емес. Қаламгердің біз зерттеп отырған повестеріндегі трагизм жазушының нақты бір қоғамдағы әлеуметтік шындыққа келіспеу идеясынан, наразылығынан емес, жалпыға ортақ категориялардан туындайды. Сол мақсатты суреткер жеке адамдардың ғұмыры мен тағдырына үңілу арқылы жүзеге асыруға тырысады. Оны жазушының өзі де меңзеп көрсетеді. «Шүйкедей кемпірдің бұйығы кеудесіне сары сем боп қатқан шер-мұңы жібімеген бойы қабірге бірге кетіп бара жатқанын шуылдап жылап тұрған мына көрші-қолаңдар білер ме? Олар үшін бір адам туылды, бір адам өлді, бары сол ғана. Қабіріне жас топырақ үйіп, моласының басына кетпеннің сабын сындырып қадағаннан кейін-ақ күллі жұрт оны ұмытады».

Бұл тек Қыжымкүлдің тағдырына байланысты ғана айтылған ой емес. Осы дүниеден жақсылық дәметіп келетін адамдардың тіршілігі ешкім танып білмес, ешкім ұғынып білмес кездейсоқ жайлардан да тұратыны жайлы ой. Адамдар өз ғұмырының қамшысаптай қысқалығын сезіне жүріп бір-біріне қысастық жасайды, бірінің орнына бірі таласады, тіпті бірін-бірі жойып жіберуге де бейіл. Сондықтан да Молдарәсілдің Киевандығын бір жақты айыптау, оның айыбының мөлшерін анықтау мүмкін емес. Оның трагедиясы – үзілген сананың рухани негізбен жалғастығын таба алмай сандалған, өзімен-өзі қалдырылған адамның трагедиясы. Жазушының экзистенциалистік концепциясы Молдарәсілдің өлімі туралы айтатын мына жолдарда жатыр: *«Сөйтіп дүние дүние болғалы бері сан жетпес ғасырлар бойы сарыла күтіп, жаңа қолы жеткен мына өмірден жетпіс-сексен жыл ғана бұйығы тіршілік кешіп, белгісіз тұңғиыққа қайта аттанады».*

Қаламгер философиясында адам тағдырындағы қарама-қайшылық өмір қарама-қайшылығынан туындап жатады. Адамның адамдығы оның қоғамдағы орнымен, әлеуметтік белсенділігімен емес, рухани дүниесімен ғана өлшенеді. Онсыз мынау өмір абсурдқа айналады.

Адам болмысына қатысты терең философиялық толғаныстар 70-80-ші жылдар прозасының дарынды өкілдерінің бірі – Ә.Кекілбаев шығармашылығының да негізгі бағыттарын айқындады. «Шыңырау», «Күй», «Ханша-Дария хикаясы», «Бәсеке», «Құс қанаты», «Шеткері үй» повестері, «Аңыздың ақыры» романы жазушының адам жөніндегі көркемдік-философиялық концепциясын барынша ашып көрсетуге болатын көркем шығармалар. Қаламгер әдебиеттік өрістеудің кейінгі кезеңдеріне тән ерекшеліктер – тарих қойнауларына үңіліп, аңыздық желілерді туынды өзегіне айналдыра отырып, мифологиялық желілерді көркемдік мақсатына сай қолдана отырып, өнердің ұлы нысанасы - адамды тануға тың талпыныстар жасады. Өткен күннің көмескі суретін қиялымен байытып, қайта тірілте отырып бүгінгінің мәселелерін бажайлайды.

«Әбіш шығармашылығында біздің қазақ жазушыларынан жиі ұшыраса бермейтін бір ерекшелік сипат бар. Ол әр шығармадағы әр түрлі тақырыптар мен идеялардың тұтасып барып бір жүйе құруы, жазушы концепциясына айналуы. Сол концепция «Күй», «Ханша-Дария хикаясы», «Аңыздың ақыры» үшеуіне циклдық сипат дарытса, «Шыңырау», «Бәйгеторы» повестері автордың жаңағы шығармаларындағы ойын, дүниетанымын, өмір құбылыстарына деген көзқарастарын айқындап, толықтыра түседі. Жазушы адам мен оның тіршілік маңызын жан-жақтылық тұрғысынан зерттейді. Соның бірі - адамның онтологиялық жалғыздығы мәселесі. Әрине бұл проблеманы Ә. Кекілбаевтің аталып отырған шығармаларының барлығынан табамыз деу ағаттық болар еді. Адам табиғатына қатысты бұл мәселе жекелеген туындыларында және әр деңгейде көрінеді.

Жазушының «Шыңырау» повесіндегі бас кейіпкер – Еңсеп ата кәсібі - құдық қазумен қоңырқай тірлік кешіп жүрген, өз ортасы үшін елеусіз ғана адам. Оның өмір сүріп келе жатқан осы шағына дейін «қыран топан қызыққа батқан берекелі өмірі жоқ. Түксиген сыз қабырғалар мен қиыршық топырақтан басқа, екі иінінен аждаһадай айқара басқан көр-қараңғыдан басқа, көргені де шамалы. Бірақ оның осы қара көр қуыс пен бір шөкім сұрқай өмірінен бөгде ойлайтын да ештеңесі жоқ еді» *(Ә.Кекілбаев «Шыңырау»).*

Суреткер өзінің стильдік бедері – аналитикалық, философиялық баяндауға сүйене отырып шығарманы трагедиялық коллизияларға құрады. Еңсепті ғұмыр бойы иектеп келе жатқан сезім – үрей мен күдік. Осы үрей сезімі «Шекспир айтқандай адамды ерлікке бастаған, адамның пасық сезімдерінен жиіркендіретін ұғымнан басқаша» *(Әбжанов Т. Еңбектің Еңсепті «жатсынуы». //Жұлдыз. 1993, № 9. –Б.212-214)* екендігі повестің алғашқы рецензияларында айтылып қалды да, әрмен қарай тереңірек сөз болған жоқ.

Ол жер шұқып құдық қазу барысында, шыңыраудың түбінен судың шығу-шықпауы екіталай. Өзі ойлаған межеге жеткенде «өлім аузында жүрген кісінің» күйін кешеді. Баяғыдағы сәл болмашы қуанышы, бұдан әлдеқайда бұрынғы, тіпті кешегі талай-талай құдық қазып бетегелі белге берекелі су келтіргендегі қызығының барлығы ұмытылады. Еңсептің бойындағы үрей сезімі талай жылғы құдықшылық еткен кәсібінің нәтижесінде пайда болды дейік. Ал тас қараңғы шыңырау түбінен жарық әлем - жердің бетіне шыққанда бұл сезімнің көлеңкедей еріп жүретіні қалай? Енді маңынан жуымайтын болып өз-өзіне ант беріп, көп уақыт сол тұңғиық қапасқа тағы да түсуге бел байлайды. Үнемі солай. «Күні кеше жігерін құм қылған қыран шұңқырға қайтадан жетелеп алып келген әзәзіл күштің аты не екенін ол кезде Еңсептің өзі де білмейтін. Келе-келе түсінді. Бірін-бірі жақсы мен жаманға бөліп, жағаластырып қойған мына дүниеде бөтеннің аузынан шыққан жылы сөз, қошамет-қолпаш әлі арыны қайта қоймаған арғымақ атқа қатты тебінген үзеңгімен бірдей екен. Ал ол кезде адам пақырды тауға ұрып, тасқа соқтыратын аяр алданыштың әлі арыны мұқалмаған арғымақ кезі еді».

Жазушы Еңсептің еңсесін езгілеген осы бір сергелдең сезімдердің түпкі сырын оның тек құдықшылығынан ғана емес, тіршілік еткен ортасынан да табады. Демек, Еңсеп еңбегінен ғана жатсынбайды. Оны жатсындырған мынау қатыбас өмірі мен кекілінен сипамаған тағдыры. Яғни, үрей мен күдік Еңсептің тіршілік ету формасына айналып кеткен. Ақырында ол «өз өмірінің ішіндегі ең терең шыңырауды қазып жүріп қазаға ұшырады» *(Герольд Бельгер).* Қу тақырдан талай рет су шығарған ағасы Дәржанның да тағдыры осылай аяқталған.

Экзистенциалистер концепциясы бойынша қорқыныш пен үрей ғана адам өмірінің өлімге барып тірелетін мағынасыздығын таныта алады. Сөйтіп барып адам өз өмірінің шынайы ақиқатына көзі жетеді. «Сонда ғана,-деп жазады Е.Коссак Хайдеггер философиясын талдай отырып, – адам өзінің бөтен әлемге тасталғандығын сезеді, оны үрей мен қорқыныш атаулыдан құтқаратын «өлімге деген еркіндігі» қалады*» (Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе: Перев. с польск. - Москва: Политиздат, 1980. –С.60).*

Сол тәрізді Еңсеп басындағы нала мен мұңды кездейсоқ шындық деп танудың реті болмай қалады. Оның жеке басы мен қиындыққа толы еңбегі өз ортасынан бағасын ала алмай кетті. Үстірттің үстіндегі суы бір ортаймай шалқып жататын құдықтың «Еңсеп қазған» емес «Еңсеп өлген» деп аталып кетуі соның белгісіндей. Яғни, оның өмірі табаныңды тірердей, соған көңіл қойып сенетіндей шындықты таба алмаған күйі өтті. Бұл жерде Фолкнерлік идея бар сияқты. Ол: «Ақиқат... Мен оларды табуға болады деп ойламаймын. Олар тек абсурдтық болмыстың жеке бөлшектерін үнемі және тұрақты іздеудің тақырыбы ғана бола алады» дейді *(Фолкнер У. О литературе. //Вопросы литературы. Москва, 1977,*  ***№*** *1. -С. 197-228.)* .

Ә.Кекілбаев Еңсептің жалғыздық өмірін, сайқымазақ тіршілігін сыртқы моральдық қатынастар мен ішкі сезімдік әсерлерді тұтастықта суреттеу арқылы нанымды етіп көрсете біледі. Жатбауыр әлемдегі адам өмірінің өткіншілігі мен өкініштілігін баса суреттеген жазушы концепциясы таза скептикалық арнада түйінделеді деуге де негіз аз. Повестегі мына бір үзіндіде қаламгердің басты философиялық тұжырымы жатыр:

«Асылы, адам көңілі өмірдің көп өткіншісі шұбырып жататын айдау қара жолының үстіндегі қайыршының кетік тостағаны сияқты: өткіншілердің біреуі у тамызады; өңщең у болса, әлдеқашан жер қабар едің, аз болса да, анда-санда бір тамса да, жер үсті тіршіліктің тәттілігін сездіріп, таңдайыңды татытып кететін балы бар ғой тағы да. Адамның есінен қанша танғанмен, есірік дәмеден қол үзбей, ылғи әлденеге тырмысып, арам тер болып жүретіні де сондықтан шығар». Ә. Кекілбаевтің трагедияны адаммен туасы бірге, табиғи дейтін экзистенциализм өкілдерінен айырылатын тұсы да осында.

Жазушы О. Бөкейдің әуелгі «Қамшыгер», «Үркер», «Қайдасың, қасқа құлыным», «Мұзтау», «Ән салады шағылдар» кітаптарынан сыншылар мен зерттеушілердің аңғарғаны шығарма бойындағы терең философиялық түйін мен лирикалық желінің шебер үйлесе білуі және психологиялық талдау мен публицистикалық сарынның берік жымдасып келіп авторлық «меннің» баса көрсетілуі.

Қазақ әдебиеттануында қазір көп зерттеліп жатқан да осы қаламгер. Зерттеулердегі ең көп айтылатын пікір - О.Бөкейдің замандастарымыздың өмірі мен мінез-құлқына ден қоюшылығы. Бұл мәселені кеңінен алып қарайтын болсақ, қаламгердің негізгі тақырыбы - бүгінгі заман ағымындағы адам, оның рухани байлығы болып табылады. Бүкіл шығармалары Өмір - Адам - Табиғат желісіне құрылып, олардың арасындағы қарым-қатынастар сипаты көркем образбен, өмірге, адамға, табиғатқа құштарлық пафосымен суреттеледі. Жазушы үшін бұл ұғымдардың концептуалдық мағынасы бар. Шығармадағы көркем компоненттердің бәрі осы бір органикалық тұтастықты ашуға жұмылдырылады. Қаламгердің өзі көрсеткен кеңістік және жалғыздық ұғымы оның шығармашылығының басты тірегі болып табылады. Экзистенциалистердің түсінігі бойынша жеке адамның шындығынан артық шындық болмақ емес. Жеке субьект болмыстың ішінен, кеңістіктен өзін-өзі таңдап алуы керек. Ол осы арқылы тек жекелік болмысын ғана таңдамайды. Бүкіладамзаттық мәні бар шешім қабылдайды. Яғни, оның имманентті құбылысы кеңістікке өз көзқарасын туғызды деген сөз. Жазушы О. Бөкей шығармашылығынан осындай танымның әсері бой көрсетпей қалмайды.

О. Бөкейдің әлем мен жалғыздық арасындағы қарым-қатынасты көркем игеру барысындағы экзистенциалистік ой-пікір «Қар қызы» повесінен анығырақ көрінеді. Дүние тылсымын, адам-жұмбақтың сырын ашуға ұмтылатын қаламгер кеңістік ретінде Алтайдың қатал да, ешкімге сырын ашпас томырық табиғатын алады. Мұнда қазақ прозасына М.Әуезовпен келген, өзінің төл шығармасы «Қамшыгерде» танылған көркемдік амал - табиғатты адам трагедиясымен қабыстыра суреттеу жүзеге асады.

Повесте Алтайдың табиғаты тек географиялық ұғымды білдіре бермейді. Мұнда табиғат аясы ғаламның кішірейтіліп алынған моделі. Оның қатерлі де, қатал мінезін автор “жаратылыстың осыншалық қатыгездігіне налығандай әлемдегі бүкіл жақсылық пен жамандық атаулыдан безінесің; ақша қардың ортасында меңдей қарайып тұрған жалғыз трактор - аппақ дастарханның үстінде жорғалаған қоңыздай-ақ қауқарсыз бейшара» *(О.Бөкей «Қар қызы»)* – деп суреттейді. Әлемнің, кеңістіктің көзімен қарағанда адамдар арасында алып күштің баламасындай болып кеткен трактордың өзі ноқаттай ғана. Ал, осының ішінде үш тағдырдың, үш моральдың, үш дүниетанымның иесі - Нұржан, Аманжан, Бақытжан бар. Осы бір литоталық суретте кеңістік өлшемімен алғанда адам соншалықты қауқарсыз және елеусіз.

Жазушы ғаламның адамға емес, адамның ғаламға деген қатынасы тұрғысынан зер салады. Бұл орайда қаһармандардың ойы мен танымы әр тарапта көрініс береді. Повестегі драматизмді ширықтыра, кейіпкерлердің психологиялық терең иірімдерін көрсете отырып, суреткер олардың мінез қайшылықтарын ашу сияқты маңызды мақсат көздейді.

Шығарманың алғашқы бөлігінде олардың ауылдағы тірлігі, өмір тарихтарына қысқаша шолу жасалады. Қатерлі сапар алдындағы кішкене эпизодтан олардың мінез ерекшеліктеріндегі бәлендей өзгешелік, я болмаса айырмашылықты аңғару қиын. Қайта бұлардың тағдырларында ұқсастық бар. Үшеуі де әке мейірімін көрмей өскен жандар. Әкесіздік қасіретін жамаған соғыс деп түсінеді бұлар.

Оралхан повесть кейіпкерлерін алғашында бірдей деңгейден алып қарауында үлкен мән жатыр. Қаламгер ойынша олардың адамгершілік сапалары, ақыл-ой өрісі, рухани әлемі ішкі еркіңді тұсаулаған, өзінің шектеулі заңдылықтары бар адамдар қауымының ортасында емес, алып кеңістікпен бетпе-бет, жеке келгенде ашылуы тиіс. Алып кеңістікте осы үшеуінің тағдыры сыналады, олар кеңістікке сол үшін «тасталған». Нағыз өмір мен өлімнің шайқасы осы жерде басталады. Яғни адам өзінің тіршілігі үшін жандәрмен. Э. Фромм айтқандай: «Бұл әлемге белгілі бір жерде және уақытта лақтырылған ол одан кездейсоқ қуылады. Сонда ғана ол өзін-өзі тани отырып, өзінің дәрменсіздігін және өзінің шектеулі өмірін түсінеді. Ол ақырзаманды - өлімді болжайды» *(Фромм Э. Психоанализ и религия. //Сумерки богов. – Москва: Политиздат, 1990. –С. 143-221).*

Повесте бір-бірінің сырын жетік білетін боп көрінген үшеуі мынау жалпақ әлемде, шет-шегі көрінбестей суық дүниемен жалғыз қалғанда беймағлұм болып келген сырларын ашады. Ең бастысы, олардың кеңістікке деген қатынастарындағы өмір танымдық тайталастары басталады. Демек, экзистенциализмнің шындық, ақиқат өмір мен өлімнің тым жақындап келген аралық ситуацияда ашылатыны жөніндегі идеясы шығарма өзегіне айналған. Жазушы осы бір тартысты ситуацияға кейіпкерлерін әдейі салады да, өлім категориясының мағынасын төрешілік ұғымында қабылдайды. «Анау үзеңгілес келе жатқан достарының тотыққан мыс түсті шаршаңқы дидарына ұзақ үңіліп, оларды енді ғана танығандай, олармен енді ғана шындап достасқандай балаша қуанған. Әрі өзінің кеше түнде оңбай таяқ жегеніне тіпті өкінген жоқ, қайта «өзіме де сол керек» деп өз-өзін табалаған. Ер-азамат не майданда, не жорықта сыналады деген осы. Ол - Бақытжан осынау қар шағылдардың арасынан достарын ғана емес, өзін де іздеп тауып алғандай еді. Ол ұлы жаңалық ашты - өзін ашты». Ал Нұржан «өте сенімді де, мықты жігіт» деп осы қиын сапарға ертіп шыққан Аманжанға енді басқаша қарауға мәжбүр. «Тәңірім-ау, Нұржанның осы екі жігіттен басқа кімі бар еді? «Аманжан, сеносындай ма едің?.. Пышақ жұмсағаны несі Жо-жоқ, ауылға енді қайтып бармау керек екен. Не болса да осында қар-елінде, адамдары аз кеңістікте өлу лазым екен».

Нұржанның тебіренісінде автордың астарлы ойы бар. Жазушының айтпағы – адам өзін-өзі ортақ мүдделерге сай бағалай алмайды. Қауымдық тірлікте қанша адамдар болса, соншалықты жамандық пен жақсылық бар. Дүниенің тепе-теңдігін ұстап тұрған осы іргелі категорияларды заман ағымымен сапырылыса араласып кеткен көптің ішінен айырып алу да қиын. «Үлкен жерді аңсап керегі жоқ-ау. Өйткені үлкен елдің - үлкен дауы болады» - деген сөзді автор Нұржанның аузына салғандағы ойы қоғамдық тіршілік болмысынан алыстаудың адам арының тазалығы үшін күресі ретінде ұсынылады. Шығармадан түйетін тағы бір қорытынды - адам әлемдегі жалғыздығын сезіну арқылы өзін-өзі таниды, бағалайды. Өзінің табиғатына үңілудің нәтижесінде кеңістікке жаңаша көзқарас, басқаша қатынасы қалыптасуы мүмкін. (Әрине кеңістік ұғымына қоршаған орта, сол сияқты басқа адамдар да кіреді).

«Қар қызы» повесінде заман ағысынан қалтарыста күн кешкен Қоңқай мен сиыршы шал Оралхан суреттеген кеңістіктің тартылыс күшін реттеп тұрған екі полюс секілді. Тіпті жапан даладағы Қоңқайдың жалғыз үйі - бір адамнан тұратын «мемлекет». «Қоңқай мемлекетінің» өзіндік заңдары мен философиясы бар. Ал сиыршы шал болса, осы Қоңқай үшін ен түзді мекен етеді. Яғни, Қоңқай болмаса тыныштық пен жақсылықтың күзетшісі – сиыршының да болуы мүмкін емес. Бұл – қаламгердің жаратылыс диалектикасына көзқарасы. Бөкейдің пікірінше, адам дүниеде қаншалықты жамандық көрсе, соншалықты жақсылық шапағатын сезінуге қақылы. Қоңқайдың жалғыздық күй кешуі қоңқайшылдықтың заманы өтіп, күні батып бара жатыр деп бағалауға да келе бермейтін сияқты. Өйткені Аманжанның таңдауы басқаға емес, Қоңқайға түсті ғой. Оның жолын жалғастыруы да мүмкін. Есесіне сиыршы шалдың қарасын Нұржан көбейтті. Өмір қозғалысы осылай жамандық пен жақсылықтың ымыраға келмейтін тартысынан туатынын жазушы көркем суреттей келіп, биік рух пен адамдық ардың тазалығын жақтайтын концепциясын танытады. Мифтік бейне деп қарауға боларлық Қар қызы да қаламгердің осы мақсатына орай алынған.

О. Бөкейдің «Қар қызындағы» кей тұжырымдар «Сайтан көпір» повесінде аңғарылмай қоймайды. Туындыдағы негізгі кейіпкерлердің бірі - Аспанның мына монологына назар аударайық: «Адамнан өткен қаскөй не бар екен мына жалғанда: ендеше, табиғатқа біздерден өгей ешкім де жоқ, ештеңе де, тек екі аяқтылар ғана артық, сол керексіздігімізді жасқана жасырамыз, жанталаса қорғаймыз. Өгейлігімізді білдірмес үшін арпалысып, мұқым жер-жаһан, ұшқан құс, жүгірген аңға үстемдігімізді жүргіземіз Әттең, Алтайдағы елік жабылып келіп сүзіп, тепкілеп өлтірсе де обал жоқ маған, обал жоқ. Бүкіл әлемдегі жан-жануарлар жабылып, адамзатқа шабуыл жасаса ғой. Мен сонда сол аң-құсқа қосылып, қарсы аттанар едім» *(О.Бөкей. «Сайтан көпір»).* Кейіпкердің осы толғанысы көркем туындының жүлгесіндегі философиялық ойдың тірегі ретінде алынады.

Жалпы алғанда, автордың стильдік айшығы – детерминациясы басым адам характерлерін, олардың рухани болмысын суреттеуде философиялық және публицистикалық ойдың бірлігін сақтап отыруы. Мұндай ерекшелік О. Бөкейдің барлық шығармаларына дерлік тән. Қалам иесінің философиялық толғаныстарға баса салмақ артуы бүгінгі адамның болмыстың түрлі салаларына қарым-қатынасын анықтауға қажет болғаны хақ. Ал адам үшін алаңдау, оның бүгінгі мәселелерін күн тәртібіне көтеру, қоғамдық пікірге әсер ету, рухани дамудың болашағы жөнінде толғану жазушы шығармашылығындағы публицистикалық сарынды заңды етті.

«Сайтан көпірде» адам рухының мәңгіліктілігі мен табиғат рухының арасы сабақтас алынғанын аңғарар едік. Жоғарыда талданған «Қар қызы» повесінде адам зауал шақ - өліммен бетпе-бет келіп барып қана өз шынайы болмысын танытатыны жөніндегі экзистенциялық пікір осы шығармада да бар. Өйткені Аспанға да, Аманға да сайтан көпірден өту шаруашылық мақсаттардан гөрі ішкі рухын сынау үшін керек. «Әркімнің алдында түптің түбінде өтпей қоймайтын «Сайтан көпірі» бар. Тек қорықпағандар ғана арғы жағалауға шығып мақсатына жетпек». Сайтан көпірден өту дегеніміз - өлімге тым-тым жақын келу немесе өмірмен қоштасу. Сонда да Аспан шал мен оның баласы Аман осы бір қатерлі сынға бел буады. Тіпті әкесі өзінің жарымжан (екі аяғынан айырылуы) болуына кінәлі «сайтан көпір» екенін біле тұра баласын тоқтатпау әрекетінде осы мақсат айқындалып жатады. Бұл тұста А. Камюдің айтқанына келісеміз. Атақты жазушы: «Мәселе мынада, бізде өлім тәжірибесі жоқ. Бізде басқалардың өлу тәжірибесі бар, бірақ бұл тек суррогат, үстірт және ол бізді тым сендірмейді» – деп жазғаны бар-тын. *(Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. //Сумерки богов.– Москва: Политиздат, 1990. –С.231)* .

Аспан да «өліп-тірілуді» басынан кешіргеннен кейін өзгеріп сала бергендей, айнала дүниеге, адамдарға деген, өзіне деген көзқарасының көкжиегі кеңігендей. Аспан «Бәрібір, Алатай мен ауылды жалғайтын жалғыз дәнекерші – «Сайтан көпірдің» амандығын тілейді. Енді сол қасіретке толы жалғыз көпірден ол айырылды. Әне, быт-шыт болып, қармен қоймалжыңдаған Қаба өзенінің әр тұсында ағып барады. Тек қана, сорайып-сорайып ағаш бағандары ғана қалған. Енді кісі өлімі болмайды. Бетоннан құйып жаңасын салып алар дейсіз ғой. Ол – «Сайтан көпір» емес, бірде-бір адам қорықпай, қарқ-қарқ күліп өте шығады да, Алатай жайлауынан қадір-қасиет кетеді. Адамның бойынан қатерден сескену сезімі жоғалып, мүлдем құрып бітіп, есінетер ессіздік үстемдік алады» - деп тебіренеді. Оның ойынша адамдар бойындағы қорқыныш, үрей сезімдері өлген сайын сұлулыққа, мейірімділікке биік рухқа деген құштарлығы тұншыға береді. Міне, экзистенциалистік ойдың анық көрінер тұсы осында болғаннан кейін Аспанның ойы мен іштейлік толғанысы берілетін үзіндіні молынан алуды жөн көрдік. Әлемдік эстетикада қалыптасқан, мәңгілік тартыс - жақсылық пен жамандықты белдестіре отырып жазушы өзінің осындай философиялық тұжырымын жасайды.

Экзистенциалистік таным үрдісінде адамның «өзін-өзі таңдауы», «өзін-өзі ашуы» сияқты орныққан ұғымдар бар. Бұл жөнінде қазақ жазушысы Ж.П.Сартр идеясымен үндес түсіп жатыр.

Кеңістік пен уақыт, құбылыстар мен қозғалыстар сырын адам-ның субьективті болмысына сүйене отырып қарастыратын экзиситенциалистік дүние қабылдау заңдылықтары О. Бөкейдің көркем-дік-философиялық танымына әсер еткенін Аспан, Аман бейнелері дәлелдей түседі. Сонымен қатар, шығармадағы философиялық тұжырымдардың жасалуында, осы негізгі шарттарды айқындауда абстракциялы символ-бейнелердің де орны айрықша. Повестегі АНАУ, АЙҚАЙ, ЖАҢҒЫРЫҚ көркем образдық дәрежеге жеткен. Олардың бойына реалды адамдардың типтік құбылыстары мен қа-сиеттері жинақталуы бізге осы символдарды кейіпкер деп қарауға мүмкіндік береді. Шығармадағы негізгі тартыс кейіпкерлердің жан әлемінде десек, осы тартыстардың катализаторы - символ бейнелер.

Символдың бірталай артықшылықтары да жоқ емес. Символды қолдана отырып олар туралы тәптіштеп көрсету де керегі аз. Мәселен, Оралханның қолданған АНАУЫ ешқандай түсіндірмені тілемейді. Өйткені халық жадында АНАУларға қандай мінездер тән екені белгілі. Жазушы осы бейнелерді тәсілдік қолданысқа алып, өзінің орталық кейіпкерлерін ашу үшін, философиялық ойдың бет-бағдарын көрсету үшін сәтті пайдалана білді.

Д.Исабековтың «Сүйекші», «Тіршілік», Ә.Кекілбаевтің «Шыңырау» повестері мен О. Бөкейдің күрделі шығармасы – «Өз отыңды өшірме» романында идеялық-эстетикалық сабақтастықтар бар. Романда қазақ санасында айрықша із тастаған алып құрылыс – Түркісібтің фонында жазушы адам тағдырларын алдыңғы кезекке шығарады. Көркем туындының реалистік-әлеуметтік өткірлігі халықтық трагедияны бар шындығымен алдымызға тарта білгендігінен көрінеді. Романдағы философиялық толғаныстар осы әлеуметтік мәселелермен астаса келіп, тұтас логикалық желіні құрайды. Қаламгер шығарма кейіпкерлері - Дархан, Гүлия, Дүрия, Қамбар, Омар, Бати, Оспандар арқылы сол заманның ащы ақиқатын танытумен қатар, адам тұлғасының қоғаммен байланысын зерттейді, сол арқылы әлем мен өмірдің мәңгілік мәселелерін қозғауға тырысады.

Бас кейіпкер Дархан өмірі бейқам жатқан қазақ даласындағы Түріксібпен бірге келген зор дүрлігістің аясында алынып суреттеледі. Шын жақсылық пен тоқшылық, бақытты ғұмыр осы алып құрылыс арқылы жететініне риясыз сенген, соның жолында саналы ғұмыры мен күш-қайратын сарп еткен Дархан өмірінің мағынасыз өткенін, құр айқай мен ұранның жетегінде кеткенін кеш түсінген жан. «Қонақ қана болып келген өмірден өз сый-құрметін алмауы қалай? Өзі өмір сыйы деген не? Ал Құрмет деген не нәрсе? Бірақ осының екеуі де адамды ажалдан арашалап қалуы мүмкін бе? Жоқ! Ендеше бұл жарық әлемде жер басып жүрген пенделердің кімі кімнен артық?!» – деп тебіренеді ол *(О.Бөкей «Өз отыңды өшірме»).*

Қоғамдық дағдарысты жеке адам басындағы дағдарыспен ұштастыра суреттеген жазушы Дархан ғұмырының баянсыз тірлік болғандығын баса көрсеткісі келетіндей. Ол аласапыран уақыттың жалына жармаса жүріп, өмірінің не мақсатпен өткендігіне түсіне алмай күйінеді. Тұрмыстың аяусыз илеуінде жүріп өмірден бір ауық болса да қызықтың, жанды жадыратар ләззаттің болмағаны, дүниеге елеусіз келіп, елеусіз кетіп бара жатқаны Дархан образының басындағы үлкен трагедия. Халықтың асқан жанкештілігі арқасында салынған Түркісібтің бойымен алғаш жүрген поезды да ол аяулы жары Гүлияның өлімінің үстінде қарсы алды. Сонда ғана Гүлияға тіршілігінде от-жалынды ыстық махаббатын таныта алмағанына қапаланады. Ғұмырының мәнісі Түркісіб емес, адамдық ықылас пен ардақты сезім екенін түсінеді. Жазушының қолданысындағы бұл деталь осындай философиялық жүк арқалаған.

Романдағы үлкен табыстардың бірі – Омар бейнесі. Ол шығармада ішкі қарама-қайшылығымен көрінген, психологиялық тұрғыдан терең айшықталған тұлға. Шалқыған дәулеттің де, мансаптың да дәмін татқан ол - жаңа заманның ауанынан халық басына түскен қасіретті болжайды. Алғашында өз қамы мен байлығы үшін жанталасатын болып көрінетін Омар қазақ даласын дүрліктірген өзгерістер арқылы кең сахарадағы қаймағы бұзылмаған алаңсыз тірлік пен қалыпты тұрмыстың түбігейлі өзгере бастауына қарсы болады. Қаһарман бойындағы эгоистік сезімдер мен ел болашағы туралы толғаныстары шарпыса келіп, жалпы адамның жарық әлемдегі, мынау жер бетіндегі миссиясының, өмірлік мақсаттарының мағынасы жайлы ойға ауысады. Байлық пен биліктің жолында өмірінің барлық қайратты жылдарын құрбан еткен Омарға шын мәніндегі Жақсылық пен Жамандық, мәңгілік сырлары өлім сапарының алдында ашылады. Жазушы Омар тағдырына экзистенциалистік шешім тұрғысынан келеді. Өйткені Омар бай үшін өлім жалғыз ғана шындық. Мынау фәнилік тірліктегі таусылып бітпейтін адам азабынан құтқаратын бірден-бір ақиқат. «Өмір аулынан кейбіреулер бұралаңы ұзақ азапты жолмен барады, ал енді біреулер қысқа да қызықты даңғыл жолмен барады. Бірақ, шыққан жері де, баратын жері де біреу ғой. Ол - өмір мен өлім сапары. Қалған қаракетің - алдамшы дүние, бекершілдік, иә-иә, бәрі де бекершілдік».

Омар байдың бүкіл өмір жолына, жүріп өткен белестеріне, артқы дәуреніне қайырыла көз тастағанда, пенделік қарекетпен өз ортасынан биік тұру үшін болған шым-шытырық таласта ғұмырдың шын мағынасын түсінуге мұрша ала алмағандығы опындырады. Енді оған арашашы болатын «ыстық абзал Ана» өлім ғана. О.Бөкеевтің бұл шешімінде М.Әуезовтың «Қорғансыздың күні» әңгімесіндегі Ғазиза тағдыры арқылы жасалған түйінмен ұқсастық бар. Ғазизаны да бүкіл азаптан, әлемнің қатыгездігінен құтқаратын да өлім. (М. Әуезовтың бұл әңгімесінің 1927 жылғы нұсқасында мұндай шешім тереңдетіліп берілген болатын). Ал роман кейіпкері Омарға жазушы ақтық сәтте мынадай сөз салады: «Адам тек жаңа туған кезінде, содан соң тек өлер сәтінде ғана бар күнаһарлықтан таза, ақ, адал сезімнің айдынында жүзе алады екен-ау. Білсекші, білеміз, бірақ. Иә, бірақ...».

Адамды туа сала күтіп тұрған қым-қуыт тіршілік, қашып құтыла алмайтын қорғансыз күй кешу, болашаққа деген сенімнің жоғалғанынан туындайтын онтологиялық проблема жазушы романындағы Дархан мен Омар бейнелері арқылы шым-шымдап көрініс беріп жататын болса, жазушы Ә.Таразидің экзистенциалдық мәселелерге тереңдей бойлағанының куәсі - «Тасжарған» романындағы Аспанбай бейнесі. Бұл образ жазушының Әдебиетімізге әкелген жаңалығы деп әділ бағаланып жүр. Қаламгер бас кейіпкер Омарды түрлі жасандылықтан аулақ, реалистік бейне ретінде танытса, Аспанбай романтикалық рухта мүсінделеді. Бұл ерекше кейіпкердің адамдар арасында кездессе де аса сирек ұшырасатын телепаттық қасиеті бар. Аспанбайдың «көктен түскендей» ерекшеліктерін даралай отырып, жазушы оны қоғамнан сырт тұрған адам ретінде сипаттауға тырысқан сияқты. Оны автордың өзі де айтып кетеді. «Әркімнің қолында жүріп жабайы өскен жанға қоғамдық сезім жат еді» *(Ә.Тарази «Тасжарған).* Райгүлге деген бөтен ықыластың нендей сезім екенін ол бағамдай білмейді. Оның үйленуі өзіне жұмбақ күйде өтеді. «Сең соққандай сеңделіп, есеңгіреп қалған. «Адамдар қызық, адамдар қызық!» дегеннен басқа ой да келмейді басына. Шартты өмірден шет қалған асау жаны қатты ышқынды, қатты тулады, қатты күйзелді».

Жазушы Аспанбайды роман сюжетіндегі басты желілердің бәріне араластыруды көздейді. Өйткені ол абсолютті рухани тазалықтың эталоны іспетті. Кейіпкер ой-толғамдары авторлық идеямен үштас жатыр. Сондықтан да Аспанбайдың адамдардың бүгінгі тіршілігіне, рухани-ұждандық құндылықтарына, тұрмыстық-кәсіптік қарекеттеріне берген бағасы маңызды болатыны творчестволық фактор. “Адамдар қызық, бұлар бір-бірімен төбелеседі, қан шығарады, маған ол болмайды» – деп толғанса, бірде «Сендер, адамдар, қызықсыңдар! -дейтін ол кейде - Бұл өмірге өмір сүру үшін ғана келетін сияқтысыңдар. Бар қамдарың күн көру, ішіп-жеу, киіну».

Өзгеше дүниетаным өкілі Аспанбай танымында қаламгердің адам табиғатына қатысты философиялық концепциясын дәні дерлік тұстары жинақталған. Аспанбай сәбилік тазалықтың бейнесі бола тұра, қоғамның, ондағы адамдар тіршілігінің моральдық-этикалық стимулы дәрежесіне көтеріле алмайды. Бұл жерде абсурдтық идея бар. Аспанбай көзқарасында адамдардың бүгінгі тіршілігінің бәрі абсурд. Олардың қарым-қатынастары қым-қиғаш қайшылықтарға толы, ол енді безінуге мәжбүр. Міне Ә. Таразидің әдебиеттің ғұмырлық мәселесі – жамандық пен жақсылықтың салмақтай отырып баратын күрделі ойларының бірі осылайша түйіледі.

Сонымен, біз еңбегіміздің осы бөлігінде Д.Исабеков, Ә.Кекілбаев, О.Бөкей, Ә.Тарази сынды жазушылардың жекелеген шығармаларын талдай отырып, олардың әлеуметтік-философиялық концепцияларында экзистенциалистік ой ағымының болғандығын көрсетуге тырыстық. Әрине, 70-80-жылдар кезеңіндегі қазақ прозасындағы идеялық-философиялық ерекшелікті тек қана экзистенциализм сияқты ағым тұрғысынан ғана баға беру бірден-бір дұрыс жол саналмайды. Біз мәселені аталып отырған жазушылардың шығармаларындағы көп қабатты философиялық ойдың бірі ретінде қарастырдық.

Экзистенциализмді адамзаттың рухани дамуына тек қана кері әсер ететін ағым деп түсіну бүгінгі ғылым үрдісінен артта қалушылық болар еді. Бұл ағымды қолдаушылар қайта адамзат алдындағы қордаланып қалған мәселелерді меңзеді. Адам баласының апатияға ұрынбауын, қазіргі кезеңдегі адам бойындағы, қоғам бойындағы ірі-ірі дағдарыстарды батыл түрде, барынша ашық түрде айта бастады.

**Негізгі әдебиеттер тізімі:**

1. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе: Перев. с польск. – Москва: Политиздат, 1980. – 360 с.
2. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: пер. с немецск. - Москва: Республика, 1993. – 447 с.
3. Сахарова Т.А. От философии существования к структурализму. - Москва: Наука, 1974. – 394 с.
4. Аманшаев Е. Жалғандағы жалғыздық. //Уақыт және қаламгер: Әдеби-сын мақалалар. – Алматы: Жазушы, 1990. – Б. 89-107.

5. Бөпежанова Ә. Болмыспен бетпе-бет. //Парасат, 1990,№ 12. – Б.18-19.

1. Финкелстайн С.Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе(перевод с английского Э.Медниковой) – Москва: Прогресс, 1967. – 319 с.

**Қосымша әдебиеттер тізімі:**

1. Әбжанов Т. Еңбектің Еңсепті «жатсынуы». //Жұлдыз. 1993, № 9. – Б. 212-214.

2. Тоқбергенов Т. Қос қағыс. Мақалалар мен портреттер. – Алматы: Жазушы, 1981. – 284 б.

3. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. //Сумерки богов. (Сост. и общ. ред. А.А. Яковлева). - Москва: Политиздат, 1990. – С. 222-318.

4. Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм. //Сумерки богов. (Сост. и общ. ред. А.А. Яковлева). - Москва: Политиздат, 1990. – С. 319-344.

5. Проблемы отчуждения в общественном развитии: Материалы республиканской научно-теоретической конференции. – Караганда: Изд. Кар. Гос. Унив-та, 1992. –170 с.

6. Затонский Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма.–Москва: Высш.школа, 1972.–134 с.

**Электрондық оқулықтар мен оқу құралдары тізімі:**

1. Жарылғапов Ж., Такиров С. «Әдебиет теориясы» Электрондық оқу құралы. ҚР Әділет менистрлігі. Авторлық құқықпен қорғалатын обьектілерге құқықтардың мемлекеттік тізілімге мәліметтерді енгізу туралы куәлік. 2020 ж. 9-қаңтар. № 7467

2. Жарылғапов Ж., Мырзахмет А. «Қазіргі қазақ әдебиеті» Электронды оқу құралы. (ҚР Әділет министрлігінің куәлігі № 0001. 05.01.2016 ж.) – Қарағанды, 2016.

**Интернет көздері:**

1. <https://library.ksu.kz/>-ҚарУ ғылыми кітапханасы

2. [https://webirbis.ksu.kz](https://webirbis.ksu.kz/) – электронды каталог

3. <https://rep.ksu.kz/->ҚарУ репозиториі

4. <http://rmebrk.kz/> - Республикалық халықаралық электронды кітапхана

**9-дәріс. Неомифологизм ағымы**

**Жоспар:**

1. Немифологизм – мифтің жаңа трансформациясы

2. Қазақ әдебиетіндегі неомифологзм поэтикасы

1. Мифопоэтика әлем мен болмысты тұтас түсіндірудің көркемдік құралы ретінде қазіргі әдебиетте кең қолданысқа ие болып отыр. Еуропада көркем ойлаудың ойлаудың мифологиялық түрі XIX ғасырдың соңында символистер шығармашылығында болды. Шетел әдебиетінде мифті мәдени-саяси дағдарыстарды жеңу құралы ретінде және көркемдік тәсіл ретінде пайдалану ХХ ғасырда пайда болды. Олар мифтік романдар мен антимифтік романдарда көрініс тапты. Роман-мифтің ең ірі өкілдері – Дж. Джойс, Т. Манн, Маркес. Олар ежелгі мәдениетке, діндер тарихына саналы түрде жүгін арқылы «әдеби мифологиялауды» жүзеге асырды деуге болады. Джойстың поэтикасы жаңа символдар мен образдар арқылы әдебиетті мифтендірудің үлгісі болды. Т.Манның шығармашылығы мифологиялардық-рәсімдік модельдері 30-жылдардағы әдеби сынның зор қызығушылығын туғызды. Содан барып рәсімдік-мифологиялық мектеп бой көтерді. Оның өкілдері: Робертсон Смит, Дж. Фрейзер, Д.Харрисон, А.Б. Кук, Ф.М. Корнфорд және т. б. Миф жасаушы жазушылардың жарқын өкілдері Ф.Кафка, Дж. Апдайк мифологиялау поэтикасында айрықша із қалдырды.

Мифтің әдебиетке ықпалын зерттеу әдебиеттану ғылымында үлкен қызығушылық тудырады. Әсіресе «мифтің» терминінің біржақты еместігі көптеген даулардың туындауына себеп туғызады. Мәселен олар иллюзияны, өтірікті, фантастиканы, конвенцияны және жалпы қиялдың өнімін білдіреді десе, кейбір жағдайларда кез-келген дәстүр мифологиямен теңестіріледі. Миф – абстрактілі ұғымдардың әлсіз дамуы, қарапайым және тылсым күш арасындағындағы айырмашылықтардың болмауы, метафоралығы және нақты сезімталдық сипат.

Әдебиетте мифтің көрініс беру ерекшеліктерін анықтау және нақтылау үшін ненізінен мифтің бастапқы мәніне көз жіберіп, нақты түсінік қалыптастырған жөн. Егер бастапқы кезіне оралып, оның ерекшеліктерін рет-ретімен айтар болсақ, мифология ежелден адамзаттың, қоғамның рухани мәдениетінің өзегі болып табылады. Атап айтқанда, миф – қоғам мен жаратылыс, дін және өнер туралы ғылыми идеялардың бірлігі болды. Ал бұдан гөрі дамыған мифологияда алғашқы ата-бабалардан құдайға көшу өту кезеңі жүреді. Әлемді жаратушылар, жасаушылар құдайлар болып табылды.

Әдебиетте мифтерге тән бірнеше жалпы белгілерді атап өтуге болады:

- мифтер көбінесе нақты өмірде болған сияқты айтылады. Бұл әңгімелер ақылға қонымды етіп жеткізіледі, сондықтан оқырмандар бұл оқиғалардың шынайы екендігіне сенеді.

- мифтерге құдайлар немесе құдіретті күштер кіреді, және олар көбінесе табиғаттан тыс күштерге ие болады.

- мифтер әлемдегі кез-келген құбылыстың қалай пайда болғаны туралы әңгімелейді. Алайда мұндай мифологиялық құбылыстардың ғылыми түсіндірмелері жоқ.

- кез келген миф тәрбиелік мәнге ие.

Осы белгілерге сүйене отырып, әдебиетте мифті – көбінесе діни шығу тегі бар, табиғи құбылыстарға түсінік беретін, моральдық түсінік беретін және табиғаттан тыс тіршілік иелерін қамтитын әңгімелер деп түсіндіруге болады.

Әдебиеттегі миф – бұл тарихи дамудың белгілі бір кезеңінде белгілі бір қоғамда пайда болған ауызша бейнелі-поэтикалық дәстүрдің егжей-тегжейлі баяндалуы, қайталануы немесе ауысуы болып табылатын көркем шығарма. Мифология әдебиетке ертегі, батырлық эпос, бейнелеу өнері, халықтық таным-түсініктер мен рәсімдер т.б. арқылы ықпал етеді. Дүниені мифтік қабылдаудың әдебиетке ықпалы антикалық трагедияның басында-ақ Эсхил, Софокл, Еврипид шығармаларында байқалса, орта ғасыр әдебиетіне пұтқа табынушылық және христиан мифологиясы әсер етеді. Мысалы, Данте Алигьеридің «Құдайдың комедиясы» - бұл христиан дініне жатпайтын және христиан мифтерінің қоспасы сияқты *(Alighieri, D. 2013. The Divine Comedy. London: Penguin Books).*

Орта ғасырларда адамның құдаймен байланысы ең жоғары құндылық ретінде анықталды. Құдайдың символы ретінде қарастырылған адамның табиғатпен байланысы туынды ретінде бағаланды. Ал, қайта өрлеу дәуірінде дүниетаным қайта бағдарланады. Адамның табиғатпен байланысы бірінші орынға шығады, ал оның Құдаймен байланысы туынды ретінде түсіндіріледі. Негізгі құндылықтар-табиғат пен адамның өзі. Табиғат көркем-эстетикалық және танымдық қызығушылықтың негізгі объектісіне айналады. Демек, қайта өрлеу дәуірінде мифологияның әсері артып келеді, бұл Дж. Бокаччоның «Фьезолан нимфалары», А.Полицианоның «Орфей туралы аңыз», Л.Медичи «Бахус пен Ариаднаның триумфы» және т. б.

Әдебиет пен мифтің тұрақты өзара әрекеттестігі мифтің әдебиетте бейнелеу өнері, салт - дәстүрлер, халықтық мерекелер, діни жұмбақтар арқылы, ал соңғы ғасырларда мифологияның ғылыми тұжырымдамалары, эстетикалық және философиялық ілімдер мен фольклор арқылы көрініс беру түрінде тікелей және жанама түрде жүзеге асады. Бұл өзара іс-қимыл әсіресе фольклордың аралық саласында белсенді жүзеге асырылады. Осының негізінде әдебиет пен мифтің өзара әрекеттесу процесіне фольклордың ықпалы зор деген қорытынды жасауға болады.

Миф пен көркем әдебиеттің арақатынасын екі аспект бойынша, атап айтқанда эволюциялық және типологиялық аспектілер бойынша қарастыруға болады. Эволюциялық аспект мифтік сананың белгілі бір кезеңі ретінде, жазбаша әдебиеттің пайда болуына дейінгі идеяны тарихи тұрғыдан қарастырады. Типологиялық аспект мифология мен жазбаша әдебиеттің бір уақытта және өзара әрекеттесуде болатын және белгілі бір дәуірлерде әр түрлі дәрежеде көрінетін әлемді көру мен сипаттаудың екі түбегейлі әр түрлі әдісі ретінде салыстырылатындығын білдіреді.

Миф бар жерде ол туралы пікірталастар да қатар жүреді.Мұндай пікірталастардың болуы мифті жақсы түсінуге ғана емес, сонымен бірге миф туралы және мифтерді тудыратын тарихи қалыптасқан қателіктерге негізделген шектен шығуға әкеледі. Мифті зерттейтін ғылымның негізгі бағыттарына қысқаша шолу жасай отырып, бұл талдаудың басты міндеті әр түрлі ғылыми сала өкілдерінің көзқарастары мен тұжырымдарындағы айырмашылықтарды көрсету емес, жалпы мифті зерттеуге қосқан үлесін бөліп көрсету және жинақтау болып табылады. Мифті түсіну бір қарағандағыдан әлдеқайда күрделі және көп қырлы мәселе. Зерттеушілер арасында әлі күнге дейін мифтер туралы жалпы қабылданған анықтама жоқ екенін атап өткен жөн.

Атап өткендей, мифологияны зерттеуші ғалымдарды белгілі бір бағыт көлемінде қарау мүмкін емес. Сол себепті белгілі бір сала өкілдерінің көзқаратарын тарихи-мәдени көзқарас, философиялық, психологиялық, лингвистикалық, әлеуметтік және т.б. сияқты жеке топтарға бөліп қарастыруды жөн көрдік.

Әдебиеттегі мифтің трансформациясын зерттеген ғалымдардың еңбектерінде жаңашылдық бір жағынан, көне поэтикалық формалар мен символдарды талдау мен қайта қарастыру болса, екінші жағынан, неомифологиялық немесе мифтік роман дегеніміз не және оның діни, идеологиялық, философиялық романнан айырмашылығы неде деген сұраққа жауап іздеу болды. А.В. Мироновтың пікірінше, неомифологиялық роман «өмір», «өлім», «қорек», «неке» және т. б. негізгі метафоралардың бірігуінен тұратын архаикалық сана құрылымдарын қолданады. Бұған діни романдардағыдай құдайлық идея, идеологиялық романдардағыдай қалыпты өмір сүруге қажетті әлеуметтік әділететтілік, философиялық романдардағыдай логика арқылы ақиқатты тануға ұмтылу керек емес*. (Миронов А. В. Принципы исследования неомифологического романа ХХ века (жанровый аспект) Литературоведение. Межкультурная коммуникация // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2010, № 4 (2), С. 903–906.)*

Мәдениеттанушы, «ХХ ғасыр мәдениеті» сөздігінің авторы В.Руднев «неомифологизмні» жаңашыл поэтикасын атап өтеді. Зерттеуші неомифологиялық сананы ХХ ғасырдың мәдени менталитетінің негізгі бағыты деп атайды. Алайда, постмодернизм дәуірінде неомифологиялық сана жанданып қана қоймай, сонымен бірге, ХХ ғасырдың ортасында болған «өте құнды культтік рөлінен» айырылғанын айтады*. (Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. — М.: Аграф, 1999. —С 184).*

Кейінгі жылдары жаңа неомифологиялық поэтиканың классикалық үлгілері деп қабылданатын Джойс, Кафка, Фолкнерлердің интеллектуалды шығармаларымен қатар, бұқаралық әдебиет жанрлары да назарға алынып жүр. Осындай жанрлардың бірі – мифтік элементтер мол қамтылатын фентези. Фентези жанрында бейнеленген неомифологиялық шындықтың жарқын үлгісі Дж. Р.Р.Толкиннің «Сақиналар әміршісі». Жазушы әрі фольклортанушы өз мифін жасай отырып, мифологияның негізгі принциптері мен қызметіне сүйенді.

Оның шығармашылығы – өзі жасаған мифологиялық сюжеттері мен солтүстік сюжеттерінің синтезі. Толкин неміс, скандинав және кельт эпостарының тілдерін қайта өңдеді. Сонымен қатар, «Сақиналар Әміршісінің» мифологиялық қабаттарында Киелі кітаптағы мотивтердің маңызы айрықша. Көркем дизайнға сәйкес Толкин заманауи мифологияны жасауға тырысты.

Неомифологиялық мазмұн мәселесі Дж.К.Роулингтың «Гарри Поттер» циклдық романдарына қатысты да айтылып жүр. Атап айтқанда, жазушының қаһармандық мифті қолдануы, кейіпкер саяхатының мифтік сюжеттік және көркемдік уақыт құрылымын қолдануы сияқты мәселелер де неомифологизм поэтикасына сай қарастырылуда.

Әдебиеттің мифологиялануын ғалымдар әр түрлі ракурстан зерттеп келе жатыр. Мысалы, лингвистикалық (А. Потебня), ритуализм (А.Веселовский, М.М.Бахтин, В.Я.Пропп), «жанрды жады» идеяларын дамыту (О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтин), этнологиялық талдау (С.А.Токарев), символизм (А.Ф.Лосев, Я.Э. Голосовкер), структурализм (В.Н.Осоров). А.Ф.Лосев «Миф диалектикасы» кітабында мифосананың мәнін былай тұжырымдайды: миф, оның пікірінше, бір жағынан объективті шындық, екінші жағынан ғажайып. «Миф – бұл алғашқы фантастика емес, ғажайыпқа сенуді көздейтін дүниетанымның әмбебап түрі». Мұндағы ғажайып шындықтың бір түрі ретінде түсініледі. А.Ф. Лосевтің айтуы бойынша, мифтің өзі ой мен өмірдің қажетті категориясы, онда кездейсоқ, қажетсіз немесе ойдан шығарылған ештеңе жоқ. Оның ойынша қасиетті құбылыс ретінде мифке бойлау әлемнің неомифологиялық бейнесін түсінудің кілті.

Неомифологиялық мектептің зерттеушілері ХХ ғасырдағы неомифологизм әдебиетінің өздерінен бұрынғы әдебиеттен ерекшелігі мифті тұтастай игеруге деген ұмтылысы екенін атап өтеді. Олар авторлық мифті дүниеге әкелді. Бұрын тек миф элементтері (бейнелер, мотивтер және т.б.) ғана қолданылатын еді. Модернист жазушылар реалистер сияқты әлем бейнесін қазіргі шындыққа сай қайта құруға ұмтылған жоқ. Модернист жазушы өзінің шындығын қалыптай отырып, өз мифін жасау үшін мифке жүгінеді.

Қазіргі әдебиеттегі мифтің қызметі мәселесі әлі де ашық күйінде қалып отыр. Зерттеулерде, әдетте, ХХ ғасырдың аяғы мен ХХІ ғасыр басындағы көркем прозадағы мифтердің жеке тек жұмыс істеудің жеке мәселелері қозғалады. Қазіргі әдебиеттегі мифология негізгі екі жолмен жүзеге асырылады: біріншісі – көркем шығармаға мифологиялық реминисценцияларды қосу, екіншісі – классикалық мифпен диалог-полемика арқылы мифтік ойын поэтикасын қолдану.

Неомифологизм – ХХ ғасырға тән көркем ойлау формасы, ол мифологиялық сюжеттерге, бейнелерге және символдарға ерекше қатынасты білдіреді, олар қайта жасалу арқылы қазіргі заманмен байланысты жаңа мифтер пайда болады. Осылайша, ХХ ғасырдың неомифологиялық өнері ең көне үлгілерге үнемі иек артады. Мысалы, Т.Маннның «Доктор Фаустусында әртүрлі аңыздар мен ХVI ғасырда өмір сүрген және жанын шайтанға сатқан сиқыршы Иоганн Фауст туралы көркем шығармалар (К.Марло, И.В.Гете) миф ретінде көрінеді.

Әлемдік әдебиетте мифтің, мифтік сарынның басқа сюжеттік-образдық формаларына, оның ішінде әдебиетке мифологияланған жарқын образдар бере алғандығын, ол желінің Эсхилдің «Орестеясынан» Булгаковтың «Мастер и Маргаритасына» дейін тартылып, әлі үзілмегендігін айтатын Н. Будур мен И. Панкеевтердің: «Миф, өзіндік құндылық ретінде, толық қалыптасқан жүйе ретінде өмір сүруін жалғастырып қана қоймай, толыса түсу және басқа құрылымдарды байыта түсу арқылы өмір сүру кеңістігін ұлғайтып келе жатыр», – дегеніне келісеміз *(Будур Н., Панкеев И. К читателю. // Мифы и легенды народов мира. – Москва: «ОЛМА-ПРЕСС», 2000. –С.3-26.).* Ал неомифологизмді таза модернистік әдебиеттің еншісіндегі құбылыс екенін айтатын Е. Мелетинский, З. Минц, Ю. Лотман тұжырымдары дау туғызбайды. Мифологияға жаңаша интеллектуалдық қатыныс тұрғысынан үңіліп, мифтік қолданыстарға жаңаша эстетикалық қуат дарыту айнала келгенде мифологизмді дүниетанымның өзегіне айналдырудан туындайды.

Мифологиялық сана жазушылар үшін әлі де үлкен қызығушылық тудырып отыр. Бұл қызығушылықтың себебі де өзгерген жоқ. Р.Барт айтпақшы, миф өткеннің тірі жады ретінде қазіргі заманның ауруларын емдеуге қабілетті. Мифология – ХХ ғ. және ХХІ ғасырлардағы әдебиет пен мәдениет құбылысы, дүниетанымдық, көркемдік құрал ретінде аса маңызды болып отыр. Сондықтан да қазіргі гуманитарлық ғылымдар – филология, философия, мәдениеттану мифопоэтика мәселелеріне үлкен мән береді.

2. 1970-80 жылдардағы қазақ прозасында модернистік эстетиканың әбден орнығуы неомифологизммен тығыз байланысты. Қазақ әдебиетінде ескі аңыздары қайта жандандыра отырып көркем игеру, мифтік сюжеттерді көркем сюжетке айналдыру тарихы ХІХ ғасырдың басталады. ХХ ғасырдың алғашқы ширегінде аңыздарды көркем құралдар арқылы игеру дәстүрін қалыптастырған М. Жұмабаев, С. Сейфуллин шығармашылықтарында поэмалық сюжет жасаудың үлгілері түрінде көрінді. Ұлттық прозада бұл орайдағы Ғ. Мүсіреповтің сәтті бастамалары («Ер Қаптағай», «Жеңілген Есрафил» тәрізді әңгімелері) мифологиялық ойлаудың, мифологиялық мәтіндерге, кейіпкерлерге иек артудың мысалдары ретінде көзге түседі. Біз қарастырып отырған кезеңдегі проза ертедегі және классикалық аңыздарды көркем шығарма құрылымына батыл енгізе отырып, оларды трансформациялау, стилизациялау арқылы жаңаша мән үстеуге деген ізденістерімен айрықшаланды. Ә. Кекілбаев, М. Мағауин, О. Бөкей, Т. Нұрмағамбетов, С. Жүнісов, Д. Досжанов, Р. Сейсенбаев, Ә. Тарази т.б. жазушылардың шығармашылығындағы мифопоэтикалық форманың өріс алуы әдебиеттанушылардың назарын соңғы кездерде ерекше баурап келе жатқаны рас. Қазақ прозасында айқындала көрінген бұл құбылысты архетип категориясы тұрғысынан талдаған А. Исмақова: «Миф поэтикасы қазіргі әлемді ауқымды уақыттық мүмкіндіктер арқылы бейнелеулермен байытып, қолданыстағы мәдени метафоралар мен ассоциациялар қорын кеңейтеді. Өз мағыналарын бұрын да танытып үлгерген поэтикалық формулалардың (архетиптердің) «қайта тірілуі» байқалады», – деген пікірді алдыға тартса, мифологизмнің нақты бір жазушы (О. Бөкей) поэтикасы арқылы зерделеген Ж. Аймұхамбетова «Қазіргі қазақ ақын-жазушылары авторлық позициясын танытуда, шығарманың идеясын ашып, көркемдік айшықтарын бедерлей түсуде мифтік сюжеттерді, мифологиялық түсініктерді, оның ішінде мифтік құбылушылықты мақсатты түрде пайдаланып, шығармашылықпен дамыта қолданғанын байқауға болады», – деген тұжырымын ұсынады. Кейінгі зерттеулерде мифопоэтиканың реминесценциялар, мотивтер, сюжеттер, тәмсіл сөздер (притчи), аллегориялар, дәйек сөздер, аллюзиялар формаларындағы нақты көріністерін саралау қолға алына бастады.

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

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

Қазақ прозасының аса айқын түрде көрінген «мифологиялану» үдерісі туынды құрылымы мен бейнелеу, баяндау сипаттарына ірі өзгерістер ала келгенін өзіміздің ғалымдар да жүйелі зерттей бастады. Зерттеуші А. Жақсылықов Р. Сейсенбаевтің шығармашылығын талдай отырып айтқан: «Шайтанның тағы» романындағы мифтің, аңыздың рухани энергиясын пайдалану арқылы адамды психологиялық ракурсте терең ашу – соңғы он жылдағы әдеби техника мен поэтиканың белгілі стильдік тенденцияларынан хабар береді», – деген ойы да осы өзгерістердің жекеліктен гөрі жалпылық сипат алғандығын танудан туындағаны анық *(Жақсылықов А. Образы, мотивы и идеи с религиозной содержательностью в казахской литературе. Типология. Эстетика. Генезис. –Алматы: Қазақ университеті, 1999. –С.3).*

Ә. Кекілбаевтың «Аңыздың ақыры», «Күй», «Ханша-дария хикаясы», О. Бөкейдің «Айпара-ана», «Жасын», «Құм мінезі», «Сайтан көпір», «Қар қызы», «Жетім бота», Р. Сейсенбаевтың «Шайтанның тағы», «Өлілер құмды кезіп жүр», С. Санбаевтың «Ақ аруана», Т. Әбдіковтің «Тозақ оттары жымыңдайды», М. Ысқақбаевтың «Ұят туралы аңыз», «Ғажайып бала» т.б. туындыларында мифологиялық жүйелер мен аңыздық құрылымдар арқылы адамзаттың мәңгілік рухани құндылықтары турасында философиялық жинақтаулар жасалып отырды.

Ә. Кекілбаевтың «Күй» повесі мен «Аңыздың ақыры» романындағы асқан дәулет пен мансапқа қол жеткізген, айналасын қаһарлы зәрімен билеп-төстеген тиран-кейіпкерлердің шексіз трагедиясы өткен ғұмырдың баянсыздығы мен тіршілік тұрлаусыздығын саналаудан туады. «Бірін-бірі жалмап жатқан бір дүние. Үлкені кішісін жоқ қылады; күштісі әлсізін жоқ қылады. Ертең ол үлкенге одан да үлкен, ол күштіге одан да күшті жолығады. Сөйтіп, шеті жоқ, шегі жоқ бірінің басын бірі алып жатқан аласапыран тірлік. Сонда мынау мігірсіз қимыл-қыбырдың, итжығыс алыс-жұлыстың мәні не?» деген сипаттағы тұйық ситуация – Жөнейіттің психологиялық-мінездік бітімін бүткіл қалтарыстарымен ашылуының кепілі (Ә.Кекілбаев «Күй»). Қаһарманның жан-дүние қозғалыстарының психологиялық дәйектемесі шебер үйлесіп жатқанымен, Жөнейіттің қарама-қайшылықты тұлғасына «логикалық дәлелдеме жетіспей жатқандай әсер етеніні» де рас. Алайда модернистік әдебиетте өмір шындығын бейнелеу дәлдігі, уақыт пен кеңістік теңдігі негізгі шарт емес-ті. Жазушы сюжет, образ логикасынан тыс монологтық формалар арқылы өзінің эстетикалық концепциясын айғақтай алады. Осындайлық көркемдік модель «Аңыздың ақыры» романында да іске асады. Романда сюжет доминанты мүлде сезілмейді. Нақты шындықтан қол үзуге дейін баратын сана ағымы көрінісі туындының жүлге-жұлынын ұстап тұратын басты тәсілге айналады. Бұл шығармалардағы сана ағымы эгоцентристік тұлғаның психикалық үдерістері түрінде беріледі. (М. Мағауиннің «Көк мұнар», Д. Исабековтың «Қарғын» романдарында да осындай тәсіл жүзеге асады). Ой толқындары көркем бейненің өткендегіні таразылау, яғни жадыда қатталып қалған мәліметтерді ояту, сол арқылы жаңа ақиқаттарға (ол абсурдты болса да) көз жеткізу күйінде бейнеленеді. Бұл жердегі «сана ағымы» «өзіндік сана ағымына» айналады. Жер-жаһанның жартысын тітіренткен Алмас ханның өткен күн мен бүгінгі халді салыстырудан тапқан жаңалығы – «аспан мен жердің арасындағы баянсыздықтан басқаның» болмауы. «Мынау көл-дария аспанның астында кімнің болмасын мәңгі серігі құлазыған жалғыздық екенін де енді ғана ұққан сияқты».

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

Әлемдік модернистік әдебиеттегі мифтік құбылушылықтың классикалық үлгісін көрсеткен жазушылардың бірі – Ф. Кафка. Әсіресе оның «Басқаға айналу» («Превращение». Ғалымдарымыз бұл шығарма атауын «Құбылушылық» деп аударып жүр. Алайда бұл шығарма логикасына тым үйлеспейтін сәтсіздеу аударма деп білеміз. «Құбылу» ұғымына бір ахуалдан басқа ахуалға ауысып тұрудағы циклдық тән). Ш. Айтматов та «Боранды бекеті» мен «Ақ кемесіндегі» мифтік құбылушылықты өзінің философиялық концепциясына сай дамытты. Ал қазақ прозасындағы бұл тәсілдің ең үздік көрінісі О. Бөкейдің «Атау-кересі» болды. Ж. Аймұхамбетова «Оралхан Бөкей прозасындағы мифологизм мәселесі» зерттеуінде мұндайлық ұқсас тәсілдерді және қазақ жазушысының өзіндік ізденістерін нақты түрде айқындап көрсетті деп ойлаймыз. Қазақ халқының байырғы мифтік сюжеттерінде адамды басқаға айналдыру жаза түрінде қолданылғаны белгілі. Оралхан танымында да архаикалық мазмұн іздері жоқ емес. Ерікті сонаға айналдыру – оны шексіз жалғыздыққа тастау. Модернистік әдебиеттегі трагедиялық санаға бастайтын жай – адамның абсолютті жалғыздығы. Кафка шығармасында Грегор Замзаның жәндікке айналуы детальды тұрғыда суреттеледі. Новелладағы Замзаның бұл халіне қатты қайғырған қалпын көрмейміз. Қырқаяқ жәндігіне тән тықырмен бөлме кезіп жүрген Замза оқырманға тітіркеніс сезім тудырады. Алайда жазушы сентменталистік сарыннан мүлде алшақ. Бұл метаморфозаны ғалымдар әр түрлі түсіндіреді. Соның ішінде көңілге қонымдысы Д. Затонскийдің пікірі деп білеміз. Ғалым: «Грегор Замзаны қырқаяққа айналдыру арқылы жазушы адамның әлемдегі нақты алатын орны оның трагедиялы әрі жеңіп шыға алмайтын жалғыздығымен белгіленетінін көрсетуге ұмтылатындай. Индивид белгілі бір ортада, қоғамда өмір сүреді... Бірақ мұның бәрі – алдамшы, ақылға сыймайтын иллюзия. Шындығында адам нағыз шөлде, дәлірек айтқанда ваккумда, жылтыр колбаның ішінде өмір сүреді, сондықтан да ол өзінің қорқынышты түрмесінің қабырғаларын көрмейді, – дей отырып, пікірін былай түйіндейді: Кафка үшін жалғыз жол нақты шындықты «қиратып бұзу» болды, сонымен бірге оның шегінен шықпауға тиіс. Ол дәл солай жасады: Замзаны әлеммен байланыстырып тұрған барлық жіпті үзді (қаһарманды жәндікке айналдырды), бірақ оны өз отбасынды қалдырды» (*Затонский Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма. – Москва: «Высшая школа», 1965. –С.88-89)*. Реалды шындық шекарасын аттап өтпей-ақ, сол шындықты «бөлшектеу» – «Атау-кере» финалына да тән жағдай.

Адамзатқа ортақ мифтермен қатар, әр ұлттың өзіне тән мифтері болатыны да белгілі. Классикалық деп жүрген антикалық дәуірдегі мифтерді де, ұлттық наным-сенім, көне мифтерді жаңа таным сүзгісінен өткізіп, оларды дәуір ерекшелігіне сай стилизациялаған және авторлық мифтерді өз шығармашылығының өзегі еткен қазіргі қазақ әдебиеті өкілдері баршылық. ХХ ғасырың екінші жартысында неомифолгизм ағымына тән эстетикалық принциптерді бірқатар туындыларында ұстанған Ә.Нұрпейісов, Ә.Кекілбаев, М.Мағауин, О.Бөкей, С.Санбаев, А.Жақсылықов, Р.Сейсенбаев, Т.Нұрмағанбетов сынды қаламгерлерді білсек, қазіргі неомифологизм ағымының өкілдері ретінде Т.Әсемқұлов, А.Алтай, Р.Мұқанова, Д.Амантай, А.Кемелбаева, Д.Рамазан, Л.Қоныс, С.Сағынтай, Қ.Мүбәрак, М.Мәліков, А.Мантай, Н.Қабдай т.б. жазушыларды атай аламыз. Бұл қаламгерлердің әдеби сюжеттерінің негізінде түрлі мифологиялық тақырыптар, образдар, кейіпкерлер маңызды рөл атқарады. Сондықтан да неомифологизм XX ғасыр әдебиетіне ғана тән құбылыс деп айтуға болмайды. Адам санасындағы мифологиялық қабаттардың жаңғыруы қазіргі драматургия, поэзия және проза жанрларында айқын көрініс тауып отыр.

ХХ ғасырда біз «ремифологизация» ұғымымен бетпе-бет келеміз. Бұл адам баласының мифке қайта қайылыуы, қайтадан көне мифтерді ой сарабына салудан туындайды. Қазіргі кезеңде мифология модернизм құбылысы ретінде мәдениет дағдарысын жалпы өркениет дағдарысы ретінде түсінуден туындайды. Әлеуметтік-тарихи шеңберден шығуға деген ұмтылыс модернизмге көшу сәттерінің бірі болды. Мифология жеке және әлеуметтік мінез-құлықтың мәңгілік үлгілерін, әлеуметтік және табиғи кеңістіктің кейбір заңдылықтарын сипаттауға ыңғайлы болып шықты.

Мелетинский өзінің «Миф поэтикасы» кітабында ХХ ғасырға тән «мифтің қайта туылуы» туралы ойын айтады. Ол мұнда негізінен әдеби мәтіндерге сүйенеді. Ф. Шеллингтің айтуынша, «Мифология кез - келген өнердің қажетті шарты мен материалы болып табылады және әрбір ұлы ақын әлемнің өзіне ашылған бөлігін бір нәрсеге айналдыруға және оның материалынан өзінің мифологиясын жасауға жаратылған». Осылайша, автор нақты және шынайы емес кейіпкерлерді еркін сезінетін шығарма жасайды.

Неомифологиялық сананың мәні бүкіл мәдениетте классикалық және архаикалық мифтерді зерттеуге деген қызығушылық болып табылады. Қазіргі әлемде болып жатқан оқиғалар, бүгінгі уақыт, жүріп жатқан әртүрлі үдерістер адам санасының мифологиялық қабаттарының жандануына ықпал етеді деп айтуға болады. Бұл қабаттарды кез-келген қоғамда және әлеуметтік дамудың әртүрлі кезеңдерінде табуға болады, өйткені бұқаралық сананың элементтерінің бірі оның мифологиясы болып табылады.

Мифологиялық тақырыптардың, мотивтердің, бейнелердің, кейіпкерлердің барлық түрлері қазіргі әдеби сюжеттердің генезисінде үлкен рөл атқарады. Қазіргі дәуірде неомифологизм әдебиеттің негізгі ерекшелігіне айналады деп айтуға толық негіз бар. Қазақ әдебиетіндегі неомифологизм құбылысын зерттеуші Э.Т.Жанысбекованың айтуынша, «қазіргі әдеби процестің мүмкін формаларының бірі ретінде мифке қарай жылжу біртіндеп жүргенін көрсетеді. Миф шығармалардың құрылымын ұйымдастыру үшін қолданылады, мифологиялық бейнелерде өзіндік архетиптік мазмұн және автор үшін қажетті идея бар. Шығармалардың құрылымында техникалар (метафоралар, рәміздер, бейнелеу құралдары) және т.б. соңғы онжылдықта жазушылардың мифті қолдану тәсілдері ғана емес, сонымен бірге осы ұғымның мазмұны да өзгерді».

Адамзаттың тарихи даму жолында қалыптасқан көне және классикалық мифтер мен аңыздарды қайта зерделеуге, оны қазіргі көркем таныммен астастыру, қайта түлетуге деген ұмтылыстардың артуы – неомифологизмнің қазіргі әдеби үдерістегі маңызын айғақтайды. Демек, миф қазіргі әдебиеттегі тың тақырыптар мен образдардың сарқылмас көзіне айналып отыр.

**Негізгі әдебиеттер тізімі:**

1. Аймұхамбетова Ж. Мифтің поэтикадағы қызметі (қазіргі қазақ поэзиясы арқауында). – Алматы: Жазушы, 2010. – 365 б.

2. Кәрібаева Б. Қазіргі қазақ әдебиетінің көркемдік даму арналары. Сын-зерттеу. – Астана: Елорда, 2001. – 312 б.

3. Мифы и легенды народов мира. – Москва: «ОЛМА-ПРЕСС», 2000. – С. 3-26.

4. Литература и мифы. // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т.2. – Москва: «Большая Российская энциклопедия», 1998. – С. 58-65.

5. Бейбытова К. Неомифологизм современной казахской литературы // Вестн. Евразийского ун-та. 2002. -№ 3-4. – С. 22-26.

**Қосымша әдебиеттер тізімі:**

1. Затонский Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма. – Москва: «Высшая школа», 1965. – 115 с.

2. Қирабаев С. Ұлт тәуелсіздігі және әдебиет. –Алматы: «Ғылым», 2001. – 448 б.

3. Ержанова С. Тәуелсіздік кезеңіндегі қазақ поэзиясының көркемдік тұтастығы. –Алматы: ЖШС «Шұғыла», 2008. – 352 б.

4. Қазақ романы және психологиялық талдау. – Алматы: Санат, 1996. – 336 б

5. Хамзин М. Қазіргі қазақ романы. – Қарағанды: ҚарМУ баспасы, 2001. – 336 б.

**Электрондық оқулықтар мен оқу құралдары тізімі:**

1. Жарылғапов Ж., Такиров С. «Әдебиет теориясы» Электрондық оқу құралы. ҚР Әділет менистрлігі. Авторлық құқықпен қорғалатын обьектілерге құқықтардың мемлекеттік тізілімге мәліметтерді енгізу туралы куәлік. 2020 ж. 9-қаңтар. № 7467

2. Жарылғапов Ж., Мырзахмет А. «Қазіргі қазақ әдебиеті» Электронды оқу құралы. (ҚР Әділет министрлігінің куәлігі № 0001. 05.01.2016 ж.) – Қарағанды, 2016.

**Интернет көздері:**

1. <https://library.ksu.kz/>-ҚарУ ғылыми кітапханасы

2. [https://webirbis.ksu.kz](https://webirbis.ksu.kz/) – электронды каталог

3. <https://rep.ksu.kz/->ҚарУ репозиториі

4. <http://rmebrk.kz/> - Республикалық халықаралық электронды кітапханасы

5. <https://elibrary.ru–Ғылыми> электронды кітапхана

6. [https://www.scopus.com](https://www.scopus.com/) *Скопус*

**10-дәріс. Постсоциалистік реализм эстетикасы және модернистік ағымдар**

**Жоспар:**

1. Социалистік реализм: құлдырау себептері мен салдары

2. Сана ағымы және абсурдизм

1. Қазақ әдебиетінде социалистік реализм сынды әдістің болғаны, қазақ прозасы да ресми идеология тудырған осы қалыпқа салынғаны, соған орай идеялық тұрғысы біріңғай шығармалардың шоғыры қалыптасқаны шындық. Бірақ ол үдерістер қалай жүрді, социалистік реализм ұстанымдары әдебиеттің имманентті заңдылықтарымен қаншалықты қабыса алды, шығарманың поэтикалық құрылымына қай тұрғыдан әсер етті? дейтін сауалдарға теориялық түсініктер беру мәселесі әлі де болса ашық күйінде қалып отыр. Социалистік реализм әдебиеттегі плюрализмге жол ашпағаны, оның сыңаржақ принциптері шығармашылық еркін ізденістерге қатаң шек қойғаны, жалаң үгіт-насихаттың жетегінде шамадан тыс саясаттануға апарғанын қаперде ұстай отырып, оның тарихи-теориялық негіздерін жаңа көзқарастар тұрғысынан саралау қажет.

Қазақ әдебиетіне социалистік реализм әдісі дендей енгізілген 40-50-жылдары идеялық тұрғылары ортақ, біртұрпатты шығармалар жазылғаны ақиқат. Социалистік реализмді насихаттау күшейген тұста аталмыш кезең шығармалары әдебиеттің таптығы, партиялығы мен халықтығы принциптерінен тыс тұра алған жоқ. Тіпті қазақ әдебиетінде бұрын-соңды болып көрмеген құбылыс ретінде дүниеге келген «Абай жолы» эпопеясының өзі социалистік реализмнің ең принципті талаптарының бірі - әдебиеттің таптығынан айналып өткен жоқ. Бұл мәселені М.Әуезов Абай маңындағы ілгерішіл ұмтылыстағы жастар мен Құнанбай, құнанбайшылар арасындағы тартыс арқылы бейнелеуге мәжбүр болды. Тұрпайы саясаттың «сайыпқыран» сыншылары романның идеялық бағытын үнемі қырына алып отыруы себепті жазушыға дәуірдің өктем талаптарын лажсыз ескеруге тура келді.

Социалистік реализм – Кеңестер одағы сынды тоталитарлық жүйемен бірге келіп, бірге құрыған әдіс емес. Ол ХХ ғасырдың 30 жылдарынан бастап күш алды да, 60 жылдардың аяғында (небәрі қырық жылдан астам уақыт) өзінің үстемдігін жоғалтты Социалистік реализм очерк, эссе тәрізді публицистикалық ыңғайы басым жанрларда сақталып қалғанымен, көркем әдебиетте 70 жылдардың ортасынан бастап толық күйреді десек те болады. Социалистік реализмнің аморфты әдіс болғандығының басты себебі оның күштеп таңылған, қаулымен жасалған, әдебиеттің өзіндік заңдылықтары, имманентті үдерістері туғызбаған құбылыс екенінде жатыр.

1960 жылдары қазақ прозасында І. Есеберлиннің «Қатерлі өткеліндегі» Бүркіт, А. Нұрмановтың «Құланның ажалындағы» Құлан сынды қоғамнан өздерінің орнын таппай, рухани дағдарысқа түскен, тұйыққа тірелген, әлеуметтік ортаға деген басқа көзқарастағы кейіпкерлердің дүниеге келуі «жылымық» кезеңнің жемістері еді. Бүркіттің өзі өмір сүріп отырған коғамдық-әлеуметтік жағдайдың талаптарын түсіне алмауы, күнбе-күн ұрандатып жатқан болашақтың жарқын екеніне сенімсіздік танытуы, сөйтіп шығармашылық тұрғыдан да тоқырауға түсуі сияқты психологиялық өгерістері жаңа тұрпаттағы бейненің қалыптаса бастағанының айғағы болды. Ақан Нұрмановтың романындағы Құлан да – жаңа өмірді құру жолындағы басын бәйгеге тігіп күресетін жан. Алайда оның «жаңа адам» болып қалыптасуы аяғына дейін жеткізілмей, образдың дағдарысқа бой алдырған трагедиясына мән берілуі жазушылардың социалистік реализм аясынан шығып, жаңа көркемдік өрістер іздей бастағанымен байланысты.

«Жылымық» жылдар әкелген жаңашыл көзқарастар социалистік реализм әдісінің теориялық негіздерін шайқалта бастады. Мұндай үдерістің басталып кетуі «социалистік реализм» ұғымын кеңейту, сол арқылы әдістің жаңа мүмкіндіктеріне жол ашу талаптарынан басталып кетті. Социалистік реализмнің географиялық бір шегі болып табылатын Шығыс Еуропа елдеріндегі аталмыш әдіске шабуылдардың 50 жылдардан бастап күрт артуы, басқа да шет елдік әдебиеттанушылар мен сыншыларының соцреализмді «тотолитарлық» және «ревизионистік» тенденциялардың басын біріктірген авангард ретінде үнемі сынға алып отыруы бұл үрдісті тек жылдамдатып жіберді. Мәселен, бұрынғы югославтық сыншы С. Лукич «Дело» журналының 1970-71 жылдардағы бірнеше сандарында жарияланған «Социалистік реализмнің теориясы мен практикасына көзқарас» деп аталатын проблемалық мақаласында социалистік реализм догматизмді тудырушы әдіс, оның социалистік елдер әдебиетіндегі жетекшілік ролін жоғалтқаны, әдебиет енді «социалистік эстетизм» сынды дамудың одан гөрі жаңа сатысына шыққандығын негіздейді» *(Лукич С. Взгляд на теорию и практику социалистического реализма.// «Delo», 1971, №1).*

Одан да бұрынырақ, 1959 жылы социалистік реализм мәселесіне арналған Бүкілодақтық жиында И.И. Анисисмов әдістің эстетикалық концепциясында басқа да әдеби құбылыстарға деген «үлкен икемділігі» және «ауқымдылығы» болуға тиіс екенін айтса («Вопросы литературы», 1959, №6.), 1969 жылы өткен «Социалистік реализмнің көкейкесті мәселелері» атты конференцияда Д. Марков «социалистік реализм формаларының ашық жүйесі» тұжырымдамасын ұсынды. Одақ әдебиеттанушылары социалистік реализмнен біржола қол үзгісі келмегенімен, әдебиеттегі бас көтере бастаған жаңа тенденцияларды, әсіресе модернизм эстетикасының барған сайын күшейіп бара жатқанын мойындамауға лажы қалмады. Сондықтан да олар «социалистік реализмнің басқа әдеби әдістер мен ағымдар арқылы байытылуы мүмкін» деген қисындарды ойлап тапты. *(Марков Д.Ф. Проблемы теории социалистического реализма. – Москва: «Худож.лит.», 1978. – 413 с.)*

Бұл социалистік реализмнің догмалық постулаттарының тұғыры теңселе бастауы еді. Ал А. Овчаренко өзінің «Социалистік реализм және қазіргі әдеби процесс» (1968) деген еңбегінде «Кеңес үкіметінің алғашқы жылдарындағы кейбір жазушылар коммунистік мазмұнды реалистік, романтикалық тәсілмен ғана емес, тіпті, символизм, экспрессионизм, неоклассицизм машығымен суреттеуге талпынғандығын» айтуы соцреализмді басқа да әдеби ағымдармен қатар, аралас қарастыруға мүмкіндік жасады *(Овчаренко А. Социалистический реализм и современный литературный процесс. – Москва: Худ. лит., 1968. – 493 с.).* Кеңес тұсындағы социалистік реализм бойынша өрістеген пікірталас 1980 жылдардың аяғында қорытындыланды. («Лит.газета», 1988, 13.ІҮ, 25.Ү, 20.ҮІ, 1.ІХ.). Бұл уақытта әуелгі «Уставта» белгіленген қағидалар маңызын жоғалтып, абыройынан айырылып, социалистік реализм әдебиеттің «саясилығы», «казармалығы», «догмалығы», «лениншілдігі мен сталиншілдігі» ұғымдарымен ассоциацияланатын болды.

Қазақ әдебиеті де авторитаризм мен тоталитаризм сеңінің көбесі сөгіле бастаған тарихи ахуалды сезінбей қалған жоқ. Ұлттық прозаның социалистік реализм қалыбынан шыға бастауы адамдар санасының өзгеріске түскен тарихи-саяси, әлеуметтік-психологиялық жағдайға тікелей байланысты болатұғын. 1960-70 жылдардағы қазақ жазушылары көркем шығармашылықтың өмір ақиқатына деген классикалық қарым-қатынасын қалпына келтіруде өз дәуірінің жауыр бола бастаған дәстүрлі тақырыптарынан бас тарта бастап, тарихи шығарма жазуға ойыса бастады. Тарихқа деген біржақты көзқарастардың тоңы жіби бастауы қазақ әдебиетінде тарихи тақырыпқа деген сұраныстың күрт өсуіне әкелді. Бір жағынан, тарихи тақырыпқа бару әдебиетке деген саяси талаптардың, мүлде саясиланып кеткен соцреализм шекарасын бұзып өтуге ең ыңғайлы жол болды. І. Есенберлиннің «Көшпенділер», «Алтын Орда», М. Мағауиннің «Аласапыран», Ә. Кекілбаевтің «Үркер», «Елең-алаң», С. Сматаевтің «Елім-ай», Қ. Жұмаділовтің «Соңғы көш», Д. Досжановтың «Жібек жолы» т.б. шығармалары халық тарихының қойнауларына дендей отырып қазақ прозасының классикалық реализм үрдістерімен қайта қауышуына әкелді. Мұндай сипаттағы туындылар тарихи оқиғаларды әдеби шығармашылық арқылы тірілтуімен қатар, әдебиеттің ең негізгі нысаны – адамның күрделі болмысын бейнелеуді, қандай құбылысты бейнелесе де адамның қилы тағдырымен қабыстыру мұраттары көзделді. Әрине 1960 жылдардағы жазушылардың идеялық-эстетикалық ой-пікірінің абсолютті еркін болмағаны І. Есенберлин, М. Мағауин романдарының қиын шығармашылық тағдырынан, Ә. Кекілбаев романдарының орыс-қазақ қатынастарынына тарихи мүдделестік тұрғысынан келетін идеялық арқауынан да көрінеді. Алайда ендігі жердегі қазақ әдебиетінің таза көркемдік мұраттарды көздеген жаңаша үрдісі қайтымсыздығын байқатты. Социалистік реализмнің қасаң қағидаларынан ұзақ уақыт арылмаған «өндірістік проза» ғана болды.

Әдебиетке социалистік реализм арқылы қойылған талаптардың тозығы жетіп, өңін жоғалта бастаған 60 жылдардан бастап ұлттың рухани кеңістігінде жаңаша эстетикалық ахуал қалыптаса бастады. Бұрынғыдай идеологиялық мүддені ескеру, таптық тартысты негізге алуға қаламгерлердің іштей де, ашық та қарсылық көрсетуі, барынша ымырасыздық танытуы осы постсоциалистік реализм кезеңі алғышарттар жасаған модернизмді қалыптады. Қазақ халқының ұлттық жадына қозғау салған айрықша феномен – тарихи прозаның өркендеп тамыр жаюы да постсоциалистік реализм эстетикасының жемісі еді. Өздеріне дейінгі дәстүрлі эстетикамен келіспейтін тұстарды ашық түрде айтқан кей сыншылар мен қаламгерлер енді өрістеуге тиісті жаңа тұрпаттағы әдебиеттің әдеби-теориялық бағдарламасын жасауға, негізгі межелерді айқындауға тырысты.

2.Жаңа буын қаламгерлері соцреализмнің тоқырауға ұшырағанына байланысты бос қалған ваккумды толтыруға асықты. Ендігі уақытта соцреализмге, маркстік-лениндік қағидаларға негізделген эстетика әдебиетке өзгеше рух дарытуды көздеген жазушылардың амбициясына жауап бере алған жоқ. Бұл орайда Ә. Кекілбаев өз тұстастары туралы: «Тұрмыстың қатал илеуінде жүріп, тауқымет-таршылықты қаншама тартса да, көзбояушы көлгірліктен ауылы аулақ, шындық пен ақиқаттың алдында қаймықпай жүгінуге батылдары жететін, рухани жүкті көтеріп әкетуге іштей зор дайындықпен келген, орыс пен Европа мәдениетін тең игерген, әрі халықтың қалың ортасынан шыққан бұл буынның көп өкілі әдебиет табалдырығынан аттамай жатып-ақ, қым-қиғаш тіршіліктің қиыр-шиыр күрделі сырларына қаймықпай үңіле бастаған-ды. Сондықтан да қазақ әдебиетінің сол кездегі даму барысы оларды қанағаттандырмады» *(Кекілбаев Ә. Сергек әдебиет – сертіне адал. //Жалын, 1989, №6. – Б. 21-26.)*, – деген ойынан жаңа танымға деген сұраныстың күрт артуы мен қазақ әдебиетінің реформалану үрдісіне бет алғандығын байқатады.

Модернизм әдебиетінің ұстанар басты принциптерінің бірі көркем шығарма тінін сана ағымына орайластыру десек, мұндай сипат 1960-80 жылдардағы қазақ прозасында анағұрлым басымдыққа ие болды. Мұндай үдеріс әсіресе, Ә. Кекілбаев, Т. Әбдіков, О. Бөкей, А. Сүлейменов, Қ. Ысқақов, А. Нұрманов, М. Мағауиндердің стильдік бағдарына тән еді. Кезінде американ психологі және философы У. Джеймстің «Психологияның ғылыми негіздері» (1890) атты еңбегінде тиянақталған «сана ағымы» тұжырымдамасы классикалық реализмдегі кейіпкерлердің белгілі бір рухани-психологиялық күйін бейнелеуге қолданатын ішкі монологынан біршама өзгешелектері бар. Реалистердің көпшілігі қолданған ішкі монолог бойынша ой заттық-құбылыстық фактыға негізделді. Модернистерге дейінгі әдебиетте көркемдік ойлау сананың ақиқат болмысқа деген рефлекциясы ретінде түсініліп келсе, сана ағымы ақиқат әлемнен қол үзуге дейін барды. Ю. Боревтің ұғындыруынша, «Рухани әлем өзгермелі, ой фактыдан бастау ғана алады, ойлау актысында адамның өткендегісінің барлық тәжірибесі қатынасады, ой өткенді, бүгінгіні, болашақты түгел қамтиды. Ой – фактыны адамның өмірлік тәжірибесі тұрғысынан қайта қорыту. Ойлау жүйесіне мидың аналитикалық және синтетикалық қана емес, сонымен бірге жады, елестету және фантазиялау сынды қабілеттері қатысады» *(Борев Ю. Эстетика. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 2004. – 704 с.).*

Реалистер ішкі монолог арқылы көркем туындыға психологизмнің қою бояуларын дарыта алғанын ешкім жоққа шығармайды. Ал модернистер қолданған сана ағымы шетін ситуацияларды таңдамай-ақ, шығармадағы уақыт пен кеңістіктегі еркіндік арқылы жүзеге асады. Яғни классикалық реализм үлгісіндегі әрекет пен сезім бірлігі қатаң сақтала бермей, ой тасқыны сюжет логикасына тым тәуелденбей, кейде фабуладан тыс та жасай береді.

Адам сезімдері мен ойларын санадағы жаңғырықтармен бейнелеу, кейіпкерлер мен реалды өмір ағыстарын шектеулі, тіпті механикалық қатынастарға құру, өмірдің бір-бірімен қатыссыз көріністерін сана арқылы жандандыру қазақ прозасында да өзіндік сипаттарымен танылып отырды. Ой тасқынына ерік беру көбінесе көлемдірек жанрларды қажетсінді. Біз қарастырып отырған кезеңдегі роман, повесть жанрында туған шығармалардың бірқатарында қоршаған орта мен қаһарман қатынасын сана ағымы арқылы көрсету М. Мағауиннің «Тазының өлімі», «Көк мұнар», Т. Әбдіковтің «Ақиқат», «Тозақ оттары жымыңдайды», А. Сүлейменовтің «Бесатар», Ә. Кекілбаевтің «Күй», «Ханша-дария хикаясы», «Бәсеке», «Шыңырау», О. Бөкейдің «Мұзтау», «Өліара», «Сайтан көпір», «Қар қызы», «Жетім бота», «Құм мінезі», Д. Исабековтің «Қарғын», «Тіршілік», «Сүйекші», «Өкпек жолаушы», С. Елубаевтың «Жарық дүние» т.б. тән еді. Прозаға өзгеше тыныс, бөлекше серпін әкелген мұндай туындылардың бірінен соң бірі дүниеге келуі әдебиеттану мен сынның қалыптасып қалған дәстүрлі әдістемелерін де жаңғыртуды тіледі. Аталған шығармалардағы мекен мен мезгілдің нақтыланбауы, жазушылардың кеңістік пен уақыттық өлшемдерге басқаша қарай бастауы, қоғамдық-идеялық фактордан алыстап кету немесе мүлде ескермеу, әлеуметтік белсенді кейіпкерлерден бас тарту т.т. соны сипаттар алғашында тосырқатып тастағаны рас. Қоғамдық идеалдың бұлыңғырлығын, трагизмнің шектен тыс қоюлығын, кейіпкердің әрекетсіздігін тілге тиек еткен сындар да болып жатты. Өйткені әдебиеттің мүлде жаңа сорапқа түсуі, тың ізденістер арқасында әлемдік әдеби тенденцияларға батыл үн қосуы ұзақ уақытқа созылмаған күрт өзгерістер болатын.

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

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

Мұнда өмір шындығының белгілі бір құбылысын адамның әр кезеңдегі санасында қайта-қайта жаңғыртып отыру сынды модернистік тәсіл қолданылады. Бір құбылысты адамның жас ұлғаю шамасына қарап, яғни балалық, толысу, егделену кезеңдеріндегі санасына салатын тәжірибе Лашын образына беріліп, көркем шығарманың идеялық-философиялық өзегін аңдатуға бастайды. Тазы өсе келе адамдардың күнделікті өмірінен әлдебір мағынасыздықты, күрмеуі шешілмес қайшылықтарды аңғара бастайды. «Өз иелерінің, иелері ғана емес, жалпы екі аяқты атаулының өмірінде, тұрмыс-салтында түсініксіз жайлардың көптігін Лашын жасы алты айдан асып, бойы өсіп, денесі іріленіп, үлкен итке жақындаған кезде ғана аңғарды. Бұрын бәрі де дұрыс, бәрі де орынды сияқты көрінетін. Енді ойлап қараса, ешбірі де ақылға сыймайды». Жазушы адамдар ортасын тілсіз мақұлықтың көзімен сырттай бақылай отырып, олардың тіршілік-қарекетінің қым-қиғаш қайшылықтарға толы екендігін, абсурдтығын меңзейтін ойға жетелейді. Ешкімнің ала жібін аттамаған Қазы – басынан бақайшағына дейін қулық тұнған әрі қатыгез Есенжолдармен салыстырғанда қашан да аутсайдер.

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

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

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

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

Дүниенің бей-берекет ретсіздігі, мәнсіздігі модернистік әдебиет танымының ең көп дендеуге тырысқан мәселесі болды. Кезіндегі «Абсурд театрының» дүниеге келуінде де модернистік эстетика ықпалы басты роль атқарды. Неміс драматургы В. Хильдесхаймер: «Тек абсурдтық жағдай ғана өмірдің толық картинасын бере алады», – демекші, модернистер үшін хаостық жағдайлар ғана болмыс ақиқатына жақындатады.

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

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

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

– Мынау өмірдегі мән-мағына, қасиет, әділет деп жүргендеріміздің бәрі адамдардың өздері ойлап тауып жүрген дүниелері. Әйтпесе олардың жаратылыс заңының негізін құрауға еш қатынастары жоқ...» *(Т.Әбдіков «Ақиқат»).*

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

Кезіндегі әдеби сын мұндай шығармалардағы трагифарстық бейнелеуді «буржуазиялық жатсыну», я болмаса капитализмнің өндіргіш күштерінің тетігіне айналған адамның дағдарысы («Ақиқат» повесі шет ел тақырыбы түрінде ұсынылды. Бірақ шығарма кеңістігі тым шартты тұрғыда алынған, туындыны шет елдік етіп тұрған кейіпкерлер аттары мен Робертке анасы айтатын ертегі сюжеті ғана) деп ұғындырғандар болды. Алайда сол жылдардың өзінде-ақ Т. Әбдіков повесінен үйреншікті материалистік таныммен жуыспайтын, басқа сорап, тың сүрлеуге түскендіктің белгілерін байқағандар да жоқ емес-ті. Т. Әбдіковтің модернизм сынды басқаша өріске бет алғанын Б. Майтанов өз кезінде тым ашық түрде айтпаса да, астарлы емеурінмен меңзеп өтеді. Ол: «Әрине, өмірге субьективизм дүрбісінен көз салатын бұл тұлғалар (Робертпен бірге Ә. Кекілбаевтың «Аңыздың ақырындағы» Алмас ханды айтып отыр – Ж.Ж) әр алуан философиялық категорияларға идеалистік трактовка беруден аса алмағанмен, өз дәуірі мен тіршілік ететін ортасы шеңберінде дұрыс ойлана тұрып, түрлі гиперболизациядан аршылған кейбір сәттерде жалпы адам табиғатына қатысты шынайы сырлар түйіп өтеді», – дейді *(Майтанов Б. Қазақ прозасындағы замандас бейнесі. –Алматы: Ғылым, 1982. –Б.101).* Расында да, 1970 жылдардың орта шенінен бастап ашық түрде көрініс таба бастаған модернистік поэтиканы ендігі жерде қалыптасып қалған әдістемелік құралдармен тани білу мүмкін болмай қалып еді. Ол «Ақиқат» сияқты реалистік дүние мен ирриалистік танымды араластырып жіберетін шығармалардың құрылымын саралаудан шығып жатты.

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

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

...Ақыл-ес ауруынан қалай құтылу керек? Құтылу керек... Жындану керек... Сонда ғана бақытты бола аласың... Қалай жындануға болады?.. Қалай? Роберттің есіне жындыхана түсті [204, 435 б.]. Кейіпкер мүсіндеуге модернистік лабиринт тәсіліне жүгініп отыратын жазушы жындыхана нысанына арқа сүйейді. Әлемдік әдеби нұсқалардағы лабиринт «Әлем-театр» (Шекспир), «Әлем-кітапхана» (Борхес), «Әлем-жатақхана» (Маканин) т.т. түрінде болса Т. Әбдіковте «Тіршілік-аурухана» тұрғысында көрінеді. Алғаш жаны түршіге қашып шыққан Роберт бір түндік сенделістен кейін ессіздік жетегінде қайтадан жындыханаға оралады. Тіршіліктің қиыр-шиырлы, шимайлы сүрлеуі жындыханаға әкеліп тірей береді. Ваккумдік халдегі кейіпкердің айналасы – шексіз лабиринт. Оның енді ол тұйықтан шыққысы жоқ, қайта «жазылдың деп шығарып жібермес пе екен деп қорқады».

Әдеби ойын типологиясын қарастырған А. Ишанова лабиринттің ежелгі әдебиеттен келе жатқанын, оның ХХ ғасыр мәдениетінің ең басты образ-метафорасына айналғанын айта келіп, «Бір анығы ХХ ғасырдағы ойын-лабиринт өткен дәуірлер әдебиетіндегі мифологиядан айырмашылығы жеке жағдайларда адамгершілік пен сана апакалипсисін айғақтап отырды. Адам болмысының мағынасы өзгеріп қана қоймай, адамның өз сұлбасы күңгірттеніп, ізіне дейін жоғалады. Адам айналасындағы шындық тұрақсызданып, әлеммен қарым-қатынастық ырғақ бұзылады», – дейді *(Ишанова А. Типология литературной игры. От барокко до постмодернизма. – Астана: Изд. Евразийского нац. унив-та им. Л. Гумилева, 2005.–С.113).* Лабиринттің О. Бөкейдің «Қар қызы», «Кербұғы», Ә. Кекілбаевтың «Шыңырау» туыныларында айқын аңғарылатын танып жүрміз. Зеттеуші қазіргі қазақ прозасындағы осы типтес шығармаларды «лабиринт-экзистенция» тұрғысынан алып саралайды. Ғалымның ойынша, жазушы жетілмеген, қарама-қайшылықты әлем образын сомдай отырып, сол арқылы сананы сәулелендіру, рухани күштерді жетілдіру сынды мақсаттар көздеп, оқырманға катарсистік ықпал етуге тырысады. «Ақиқат» повесінде де реализммен байланысын үзбеген жазушы жындыхана образы арқылы адамзаттың қазіргі рухани өрісі, өркениеттік даму және адамның рухани-адамгершілік ахуалы туралы көзқарастарын астарлайды. Бұл тәсіл авторды заманның көкейкесті мәселелері хақындағы шектен тыс публицизмнен сақтандырады.

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

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

Ақырында «ең үлкен бақытсыздық – бақыт атаулының болмайтынын сезу» деген писсимистік ойдың ақиқатына көз жеткізген ол жындыхана бөлмесінде өзіне қол салады. Өйткені енді оның білмейтін құпиясы қалмады. Тіршілік-маскарадта ойнап жүргендердің маскасын сыпырды. Жалғыз құтқарушысындай көрінген әйелінің де өткендегі өміріндегі жар адалдығына дақ түсірген сұмдық құпиясын ашты. Анасының ертегісіндегі«ашуға болмайтын есікті» ашып алды. Тіршілікке деген соңғы үлпілдек үміт сөнді.

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

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

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

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

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

«Меннің» бөлшектеніп кетуіне аса үлкен мән берген жазушы баяндауды бірінші жаққа ауыстырады. Өйткені бірнешеге айрылып кеткен сананың иесі «ол» емес «мен» екені автор үшін өте маңызды. Бұл жерде А. Сүлейменовтің экзистенциализмнің әдеби-эстетикалық тұғырын қалаған әдебиеттермен жете таныстығы, шығармадағы оқыс бұрылыстарды, Сәруар тұлғасындағы өзгерістерді экзистенциализмің негізгі концепцияларымен саналы түрде ұштастыруды көздегені нақтыланады. Оның біріншісі – экзистенциалистердің «адам өзін-өзі күнделікті тіршілік ағысында танып-білуі мүмкін емес, ол үшін өлім алдындағы шекаралық ситуация керектігі» жөніндегі концепциясы. Повестегі Сәруардың да сана құпияларының сыртқа шығуы, үш түрлі көзқарас, үш түрлі таным аясында баян етілуі кейіпкердің өлім алдындағы, зауал шақ туардағы сәтіне орайластырылады. Екіншіден, «адам ғұмыры өлімге дайындалу» концепциясының өзгертілмей, тіпті цитаттық тұрғыда кейіпкер аузына салынуы; Оған көз жеткізіп көрейік: «Бірінші Сәруар ажалдай сазарып отырып алды, ұзақ отырды, мен терлей бастадым, сонсоң, маңдайдан аққан суық тер сүмектеп көзіме құйылғанда «терледің ғой – деді ол. Терле, терле. Ажал, себебі, адамның жасымен құрдас емес, адамның өзімен құрдас». «Алайда – дедім мен жұлып алғандай – алдымен бір аяғы көрдегі, бір аяғы жердегі жұқа жілік кәрі өлу керек емес пе?».

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

Қарап отырсақ, кескін өнерінен бірте-бірте әдебиетке ауысқан, қоршаған әлемнің шындығын оның өзгергіш, тұрақсыз бейнесі арқылы беруге тырысатын импрессионизм, шындықты гротеск және қоғам заңдылықтарымен ымырасыздықтағы тұлғаның табиғатын мысқылмен де күлкімен де бейнелейтін абсурдизм ағымына тән принциптер қазақ әдебиетінде ХХ ғасырдың өзінде-ақ орын тебе бастады. Олар абстрактылы суреттер, сана ағымы, әдеби ойын поэтикалары арқылы көрініп отырды.

**Негізгі әдебиеттер тізімі:**

1. Райан Майкл. Әдебиет теориясы: Кіріспе. – Алматы: «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры, - 2019. -292 бет.

2. Нұрғали Р. Әдебиет теориясы. - Астана, 2014.

3. Есембеков Т. Көркем мәтін теориясы. – Алматы: Қазақ университеті, 2015.–186 б.

4. Жарылғапов Ж.,Такиров С. Әдебиет теориясы. – Алматы: «Отан», 2020. –172 б.

5. Аймұхамбет Ж., Мырзахмет А., Әлімбаев А. Әдебиет теориясы. – Қарағанды: Гласир, 2023. – 304 б.

6. Ісімақова.А. Асыл сөздің теориясы.-Алматы, 2009.

7. Жарылғапов Ж., Такиров С., Жакулаев. Қазақ прозасы: модернизм және постмодернизм. – Қарағанды: ЖШС «Арко», 2015. – 290 б.

**Қосымша әдебиеттер тізмі:**

1. Елеукенов Ш. Әдебиет және ұлт тағдыры. – Алматы: «Жалын баспасы» ЖШС, 1997. – 368 б.

2. Жұмағұлов С. ХХ ғасырдың екінші жартысындағы қазақ әдебиеттану ғылымы (1956-1991ж.ж.). – Қарағанды: ЖШС «Гласир», 2008. – 552 б.

3. С разных точек зрения: Избовление от миражей. Соцреализм сегодня. /сост. Добренко Е.А. – Москва: Сов. писатель, 1990. – 413 с.

**Электрондық оқулықтар мен оқу құралдары тізімі:**

1. Жарылғапов Ж., Такиров С. «Әдебиет теориясы» Электрондық оқу құралы. ҚР Әділет менистрлігі. Авторлық құқықпен қорғалатын обьектілерге құқықтардың мемлекеттік тізілімге мәліметтерді енгізу туралы куәлік. 2020 ж. 9-қаңтар. № 7467

2. Жарылғапов Ж., Мырзахмет А. «Қазіргі қазақ әдебиеті» Электронды оқу құралы. (ҚР Әділет министрлігінің куәлігі № 0001. 05.01.2016 ж.) – Қарағанды, 2016.

**Интернет көздері:**

1. <https://library.ksu.kz/>-ҚарУ ғылыми кітапханасы

2. [https://webirbis.ksu.kz](https://webirbis.ksu.kz/) – электронды каталог

3. <https://rep.ksu.kz/->ҚарУ репозиториі

4. <http://rmebrk.kz/> - Республикалық халықаралық электронды кітапханасы

5. <https://elibrary.ru–Ғылыми> электронды кітапхана

6. [https://www.scopus.com](https://www.scopus.com/) *Скопус*