

КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ АЛЬ-ФАРАБИ
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА ИМЕНИ М.О. АУЭЗОВА

УДК 821.512.122.0 (043)

на правах рукописи

АРУКЕНОВА ОРАЛ АХМЕТЖАНОВНА

**Колониальный и постколониальный дискурс в дебютном тексте
писателя (Ч. Айтматов, Т. Абдик, Л. Калаус и др.)**

8D02304 – Литературоведение

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный руководитель:
кандидат филологических
наук, доцент
С.В. Ананьева

Иностраннный консультант:
PhD, профессор
Мэри Николас (США)

Республика Казахстан
Алматы, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ И ОПРЕДЕЛЕНИЯ	3
ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ	5
ВВЕДЕНИЕ	6
1 ГЕНЕЗИС И СЕМАНТИКА ДЕБЮТНОГО ТЕКСТА В ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ	
1.1 Дебютный текст писателя: психоаналитические теории и практики в литературоведении	15
1.2 Семантика колониального дискурса в романе Жусипбека Аймаутова «Акбилек»	26
1.3 Генезис травмы рождения в произведении Абиша Кекилбаева «Колодец» из дебютного сборника повестей «Баллады степей»	32
2 СОВЕТСКИЙ КОЛОНИАЛИЗМ И КАНОНЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА	
2.1 Внедрение соцреализма в Казахстане	39
2.2 Особенности колониального дискурса в повести Чингиза Айтматова «Лицом к лицу»	52
2.3 Безотцовщина как психотравма эпохи на примере дебютного романа Андрея Битова «Пушкинский дом»	58
2.4 Особенности репрезентации советского билингвизма в казахской литературе: повесть Сатимжана Санбаева «Белая Аруана»	68
2.5 Дебютный текст Толена Абдика: амбивалентность репрезентации соцреализма	72
3 ПОСКОЛОНИАЛЬНОСТЬ И ДЕКОЛОНИАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ	
3.1 Постколониальная теория и казахстанский дискурс деколонизации	76
3.2 Феминизм в дебютных прозаических текстах Миржакыпа Дулатова и Магжана Жумабаева	84
3.4 Постколониальный дискурс в феминистской повести Лили Калаус и Дины Гороховой «Буря в стакане воды»	89
3.5 Поиск идентичности в дебютных текстах современных русскоязычных писателей Казахстана Ильи Одегова, Михаила Земскова, Юрия Серебрянского и Валерии Крутовой	95
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	115
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	121

ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ И ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Амбивалентность (от лат. *ambo* – «оба» и лат. *valentia* – сила) – двойственность (расщепление) отношения к чему-либо, в особенности, двойственность переживания из-за того, что один и тот же объект одновременно вызывает у человека два противоположных чувства. По Фрейдю – сосуществование двух противоположных побуждений, самыми фундаментальными из которых являются влечение к жизни и смерти (либидо и мортидо).

Дебютный текст – (англ. *debut novel*) первое крупное прозаическое произведение автора.

Декolonизация – обретение политической независимости колонии от метрополии; процессы, включающие в себя анализ культурного наследия колониализма, стратегии и механизмы по преодолению негативных последствий колонизации, научный дискурс по интерпретации, переосмыслению и преодолению колониального бытия и знания в сфере социологии, политологии, культурологии, психологии, истории, литературы и т.д.

Депрессивное время – термин, введенный В.П. Рудневым, означает депрессивное восприятие времени, которое отражено в художественном тексте или дискурсе [1, с.164].

Интертекстуальность – термин, введенный в 1967 году теоретиком постструктурализма, французской исследовательницей Юлией Кристевой (1941) для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга. Следует заметить, что идея «диалога между текстами» в первоначальном варианте принадлежала М.М. Бахтину.

Культурный колониализм – Доминирование одной культуры и одного языка над другими культурами и языками.

Постколониальность (постколониальная теория) – междисциплинарное направление исследований, состоящее из анализа культурного наследия колониализма и империализма. Это направление включает в себя теории в различных областях: философии, политических науках, социально-экономической географии, социологии, феминизме, кино, литературе, богословских и религиозных исследованиях. Постколониальная теория возникла в 1980-е под влиянием идей постструктурализма М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Делеза. Предшественником современного постколониализма является Ф. Фанон. К основным представителям постколониальной теории относят Э. Саида, Г. Спивак и Х. Бхабха.

Постмодернизм – термин, обозначающий структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX-го и в XXI веке: он употребляется как для характеристики постнеклассического типа философствования, так и для комплекса стилей в художественном искусстве.

Советский колониализм – культурная политика, основанная на неравноправной и доминантной репрезентации русскоязычной культуры по сравнению с культурами других этнических групп СССР.

Сублимация – защитный механизм психики, представляющий собой снятие внутреннего напряжения с помощью перенаправления энергии на достижение социально приемлемых целей, творчество. Впервые описан З. Фрейдом.

Патография – исследование жизни и творчества личности, написанное с точки зрения развития её психики с учётом нормальных и патологических характеристик данной личности, а также исходя из взаимосвязи её творчества и психических отклонений (в том числе отклонений, касающихся интимных сторон жизнедеятельности). Авторы патографий почти всегда выбирают в качестве объектов своих исследований жизнь и деятельность известных исторических личностей.

Травма рождения – одна из основных травм в психоанализе. Отто Ранк считал травму рождения первопричиной того, что разлука воспринимается человеком как самое болезненное переживание. Анализируя культуру человечества, Ранк пришел к выводу, что травмы рождения – психологическая сила, лежащая в основе искусства, религии и истории.

Эдипов комплекс (нем. Oedipuskomplex) – понятие, введенное в психоанализ Зигмундом Фрейдом, обозначающее бессознательное или сознательное платоническое влечение к родителю противоположного пола и амбивалентные (двойственные) чувства к родителю одного пола.

Феминизм – спектр идеологий, политических и социальных движений, направленных на расширение и уравнивание политических, экономических, личных и социальных прав для женщин и преодоления сексизма.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

РК – Республика Казахстан

КН МНВО РК – Комитет науки Министерства науки и высшего образования

КОКСОН – Комитет по обеспечению качества в сфере образования и науки

КазНУ им. Аль-Фараби – Казахский национальный университет имени Аль-Фараби

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью изучения дебютного текста писателя с позиции новейших литературоведческих методологий и методик интертекстуального и психоаналитического литературоведения, а также с точки зрения постколониального дискурса, что представляет собой новый взгляд на изучаемую проблему.

Целью исследования в настоящей диссертации является определение специфики дебютного текста писателя в постколониальном аспекте.

Задачи исследования:

- 1) Отбор и систематизация научно-исследовательских источников в аспекте поставленной проблемы.
- 2) Анализ поэтики дебютных прозаических произведений Ч. Айтматова, А. Кекилбаева, Т. Абдика, С. Санбаева, З. Батаевой и Л. Калаус в аспекте их генезиса и семантики.
- 3) Анализ поэтики дебютного текста в русле новейших филологических технологий – психоаналитического литературоведения, интертекстуальных исследований.
- 4) Анализ семантики дебютного текста с точки зрения советского колониализма и постколониального дискурса.

Объектом изучения в диссертации являются дебютные произведения писателей Ч. Айтматова, А. Кекилбаева, С. Санбаева, Т. Абдика и Л. Калаус, их генезис и обусловленность патографией писателя, национальными и социальными психотравмами эпохи, интертекстом и универсальными моделями творческих механизмов писателя. В качестве сравнительного материала и классического примера также проанализированы первые романы казахских писателей-модернистов М. Дулатова «Несчастливая Жамал», Ж. Аймаутова «Акбилек», М. Жумабаева «Прегрешение Шолпан» и роман предпостмодерниста В. Набокова «Машенька». Для обзора постколониального дискурса в художественной литературе Казахстана рассмотрены основные тенденции русофонной прозы на примере дебютных текстов современных писателей И. Одегова, М. Земскова, Ю. Серебрянского и В. Крутовой (Макеевой).

Предметом исследования являются поэтика и семантика дебютных текстов в аспекте теории советского колониализма и постколониальности, а также психоаналитического и интертекстуального литературоведения.

Материал исследования:

1. Дебютный роман М. Дулатова «Несчастливая Жамал».
2. Дебютный роман Ж. Аймаутова «Акбилек».
3. Дебютная повесть М. Жумабаева «Прегрешение Шолпан».
4. Дебютный роман Владимира Набокова «Машенька».
5. Дебютная повесть Чингиза Айтматова «Лицом к лицу».

6. Повесть Сатимжана Санбаева «Белая Аруана» из дебютной книги «Колодцы знойных долин».
7. Повесть Абиша Кекилбаева «Колодец» из дебютного сборника повестей «Баллады степей».
8. Дебютная повесть Толена Абдика «Отцово прощание».
9. Дебютный роман Лили Калаус и Дины Гороховой «Буря в стакане воды».
10. Дебютный роман Ильи Одегова «Звук, с которым встает солнце».
11. Дебютный роман Михаила Земскова «Перигей».
12. Дебютная повесть Юрия Серебрянского «DESTINATION. Дорожная пастораль».
13. Дебютная книга Валерии Крутовой (Макеевой) «Наверность».

Методы исследования. В связи с поставленными задачами основными методами анализа являются: историко-литературный, историко-типологический, сравнительно-типологический, структурно-семантический, интертекстуальный, а также методы психоаналитического литературоведения.

Теоретической основой исследования, определяющей ее понятийный аппарат, послужили работы ученых-литературоведов, культурологов и философов М. Бахтина, И. Ильина, Р. Барта, Ж. Делеза, Ю. Кристевой, Л. Выготского, Ж.-Ф. Лиотара, Ф. Джеймсона, А. Грамши, Б. Майтанова, В. Бадикова, С. Ананьевой, В. Савельевой, Б. Жолдасбековой, А. Темирболат, У. Абишевой, А. Абдуллиной, А. Исмаковой и др. Научные труды исследователей, занимавшихся и занимающихся психоаналитическим прочтением художественных текстов З. Фрейда, К. Юнга, Ж. Лакана, Э. Фромма, В. Руднева, С. Зимовца, В. Колотаева, Д. Ранкура-Лаферриера, Л. Сафроновой и др. Работы предшественников постколониальной теории Ф. Фанона, У. Дебуа, ученых в области постколониальной теории и деколонизации Э. Саида, Г. Спивак, Х. Бхабха, А. Мбебе, П. Гилроя, Л. Ганди, В. Миньоло, М. Тлостановой, А. Мустояповой, А. Бисеновой и др.

Степень изученности материала. Дебютная повесть Чингиза Айтматова «Лицом к лицу» всесторонне исследована как казахстанскими, киргизскими, так и зарубежными учеными – литературоведами, культурологами, филологами и критиками (С. Соучек, А. Куалин, Ш.-Д. Грехэм, Н. Шнайман, А. Коваленко, Л. Укубаева, Д. Айтмагамбетов и др.). Нам хотелось бы остановиться на повести как на дебютном произведении классика и взять «за точку отсчета» колониальный дискурс, выраженный в произведении через мифологию и архетипы тенгрианского мира. При исследовании данной повести мы также сфокусировались на патографии автора и его личностной травме: попытке принятия отца как врага народа, рассмотрев ее в психоаналитическом контексте, что еще не было объектом внимания ученых-литературоведов.

Повесть Абиша Кекилбаева «Колодец» из дебютного сборника повестей «Баллады степей» широко изучена литературоведами и до сих пор является объектом исследования ученых как в разных литературоведческих аспектах,

так и в междисциплинарном плане. В данном исследовании произведение рассматривается в рамках колониального дискурса и в психоаналитической перспективе как производное травмы рождения [2, с.265-274].

Дебютная повесть Сатимжана Санбаева «Белая Аруана» также всесторонне исследована казахстанскими и зарубежными критиками, филологами и учеными литературоведами (Р. Шредер, Л. Кошут, М. Мискина, А. Абдуллина, С. Ананьева и др.), в том числе как произведение соцреализма. В данном исследовании мы сфокусировались на проблеме билингвизма как феномене казахской литературы в советское время, рассмотрев ее в контексте колониальности, что еще не было объектом внимания ученых-литературоведов.

Дебютная повесть Толена Абдика «Отцово прощание» (в оригинале «Әке») не столь известна читателю, как его ставший культовым роман «Разума пылающая война», но тем не менее она стала объектом исследования казахских литературоведов М. Кенжебая, С. Кирабаева, Л. Мусалы как произведение писателя, продолжающего традиции предыдущего поколения классиков Г. Мусрепова, Г. Мустафина, С. Муратбекова и др. Мы рассматриваем произведение как дебютный текст писателя и обращаем внимание на амбивалентность творчества автора, стремящегося соответствовать принципам соцреализма и в то же время хронологически описавшего на примере нескольких поколений одной семьи карательную политику метрополии до революции и репрессивную машину советского колониализма.

Дебютный роман Лили Калаус и Дины Гороховой «Буря в стакане воды» также впервые исследуется в постколониальном ракурсе. Используя методы литературоведческого психоанализа и интертекстуальности, мы остановились на проблемах феминизма и стилистике постмодернизма в повести Калаус.

Вышеперечисленные произведения исследуются в фокусе генезиса дебютного художественного произведения с точки зрения постколониального дискурса, где термин «колониальный» соотносится с термином «советский колониализм».

Научная новизна данной диссертационной работы заключается прежде всего в том, что в ней впервые рассматриваются дебютные произведения писателей с точки зрения специфики их поэтики в русле психоаналитического литературоведения и постколониального дискурса.

Теоретическая значимость исследования заключается в попытке обусловить отдельные элементы поэтики дебютных произведений изучаемых авторов патографией либо психологическими особенностями личности писателя, зависимости его творчества от индивидуальных и коллективных травм. Диссертационное исследование может способствовать более глубокому пониманию процессов, происходящих в современной литературе, и, в частности, в постколониальной литературе. Научная работа продолжает разрабатывать технику анализа, способствующего междисциплинарному повороту в осмыслении исторического контекста и образа автора, воплощенного в художественном тексте.

Практическая значимость. Практическое значение исследования связано с возможностью использования его результатов при обновлении способов прочтения современного, в том числе постколониального и постмодернистского текста, в курсе лекций по истории литературы XX и XXI веков, при чтении спецкурсов по проблемам современной литературы на филологических факультетах, на факультативах общеобразовательных школ.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Дебютная повесть Чингиза Айтматова «Лицом к лицу» посвящена тяжелой судьбе матерей и жен во время Второй мировой войны. На плечи женщин легли не только тяжелый труд и забота о семье, но также и ответственность за мужей и сыновей, осужденных и репрессированных властями по идеологическим мотивам. В событиях повести и описании персонажей автор демонстрирует, как тоталитарная система уничтожала идентичность и культуру этноса, как рушились такие ценности как преемственность поколений, уважение к традициям и обычаям народа. Айтматов повествует о судьбе двух женщин и таким образом рассказывает и свою личную историю, и историю своей матери, которая одна воспитала четырех детей. Писателю было четырнадцать лет, когда началась война, поэтому описание быта военных лет в его творчестве можно назвать автобиографичным. Это не только фон произведения «Лицом к лицу», это реальная картина его детства, мальчика – «сына врага народа» [3, с.34-39].

Унификация личности под стандарты советской идеологии выглядит в произведении писателя как трагическая ирония, как сценарий, не имеющий перспективы. Через художественные образы автор заново переживает свои детские и юношеские травмы, сублимирует их в творчество, вступая в диалог со своим отцом, коммунистом и представителем советской власти, расстрелянным ею же в 1937 году как враг народа. Именно поэтому Айтматов поднимает в своем дебютном тексте проблему предательства [3, с.34-39].

2. Повесть Абиша Кекилбаева «Колодец» из дебютного сборника повестей «Баллады степей» рассказывает о судьбе Енсепа, копателя колодцев, о древнем и сакральном ремесле кочевников. Отец Енсепа отказывается от родового ремесла и влачит нищенское существование, занимаясь починкой утвари, пока не заболевает смертельной болезнью и не умирает в молодом возрасте, оставив несовершеннолетних детей.

Несмотря на вневременной характер нарратива, мы понимаем, о каком времени идет речь. Ведь отказ от ремесла своих предков практически означает добровольный отказ от своих корней. А последующая болезнь и смерть отца Енсепа в молодом возрасте выглядят как завуалированное указание на определенную эпоху. Этот намек можно расшифровать как метафору уничтожения кочевой цивилизации казахов и последующее насильственное принуждение целого народа к оседлости. По счастливой случайности Енsep воспитывается в семье родственника, где все еще живо родовое ремесло, и парень становится профессиональным копателем колодцев. Енsep душой и телом отдается работе: искать и находить воду в пустынных степях и копать

колодцы становится для него делом жизни. В финале повести мы понимаем, что людям вскоре не нужны будут ни колодцы, ни настоящие мастера-копатели колодцев. Поэтому уход Енсепа с морским течением в бездну, в царство ЖерСу, можно обозначить как окончание эпохи кочевничества. Амбивалентную тягу Енсепа к колодцам мы рассматриваем в данном исследовании с психоаналитической точки зрения как производное травмы рождения [2, с.265-275].

3. Сатимжан Санбаев в повести «Белая Аруана» из дебютной книги «Колодцы знойных долин» передал через образ и судьбу благородной верблюдицы Аруаны трагические события первой половины двадцатого века: репрессии, уничтожение кочевой культуры и элиты казахского народа. «Главная героиня повести Санбаева – белая верблюдица почитаемой в степи породы Аруана. Эта порода настолько сакрализована народом, что казахи привязывали на шею верблюдицы веревку с подвеской из обувной стельки, чтобы животное не сглазили. Насильственное ослепление благородной верблюдицы и ее скрещивание с черным буром знаменует ослепление всего народа чуждой для казахов идеологией диктатуры и тотальное насилие, ставшее инструментом внедрения советской идеологии» [5, с.165-171].

В советское время многие писатели-представители кочевой культуры создавали свои произведения на русском языке, но художественный мир передавали через необычные для русской культуры «архетипы и символы тенгрианского мира, к которым относятся тотемные животные» [4, с.481].

4. Дебютная повесть Толена Абдика «Отцово прощание» (в оригинале «Әке») является единственным произведением в данном исследовании, в котором имперский и советский колониализм описаны без мифологизации и аллюзий. Это текст интересен своей беспощадной правдой: на примере биографии отца главного героя Абдик повествует историю нескольких поколений одной семьи, подвергнутой всем этапам репрессий до и после установления советской власти. Амбивалентность нарратива в этом тексте заменяет многослойность и метафоричность предыдущих произведений. Оставаясь в рамках принципов соцреализма, автор кодирует реалии советского колониализма через номинации и события. В конце повести умирает единственный оставшийся в живых из пяти братьев – отец главного героя повести. Прощаясь со своим отцом, Сайлау прощается со всем своим родом и берет на себя ответственность единственного продолжателя семейной традиции, делая таким образом акцент на важности сохранения этнической идентичности и преемственности поколений.

5. В своей дебютной повести Лиля Калаус и Дина Горохова затрагивают тему феминизма. Необходимо отметить, что феминизм является одним из основных дискурсов постколониальной теории. Авторы определяют ее жанр – феминистская повесть «Буря в стакане воды». Написана она в соавторстве с Диной Гороховой под общим псевдонимом Гуля Королёва. Псевдоним казахстанский, с ироничной претензией на мультикультурность общества. Каждую вторую казашку в советское время называли Гуля. Это русское

сокращение от множества женских имен с корнем «Гүл» – цветок. Фамилия «Королёва» усиливает иронию до сарказма, ведь в советское время больше всего привилегий и возможностей имели поэты и писатели русской национальности или с русскими фамилиями. Русская фамилия и казахское руссифицированное имя – конструкт советской системы, как нельзя лучше характеризующий состояние казахского языка и казахской культуры в Казахстане в советское время.

Все три героини романа постоянно подвергаются дискриминации: над ними совершается психологическое и физическое насилие, они вынуждены зависеть от мужчин. Мир Калаус-Гороховой троичный, что рождает аллюзии на православие и русский мир: святая троица, три сестры, три богатыря. Это и литературная русская троица, возникшая в 1834 году в Львовской духовной семинарии. Несмотря на псевдоним с обобщенным казахским именем, в романе нет персонажей-казахов и, если бы в произведении не звучали казахстанские топонимы, было бы сложно определить, где происходят события.

Постколониальный дискурс авторов романа связан с неприятием новой действительности. Героини романа не знают, куда девать свалившуюся на их голову свободу, и все, что они могут сделать – это устроить бурю в стакане воды. Ирония, переходящая в сарказм, над новой литературной элитой Казахстана в романе похожа на ностальгию диссидентов по уходящему тоталитаризму.

6. Поиск идентичности у русских писателей Казахстана связан с обретением национальными республиками независимости. В советское время писатели любой национальной республики, пишущие на русском языке, относились априори к «великой» русской литературе и имели все атрибуты русского писателя. Например, Чингиз Айтматов и Олжас Сулейменов, как и многие другие национальные поэты и прозаики, значились как «русские» писатели. После обретения независимости казахские писатели, пишущие на русском языке, отказались от роли «русского» писателя, несмотря на то, что в России их до сих пор называют таковыми. В первые годы независимости казахстанская творческая элита, отличающаяся особой толерантностью, стала делить писателей по языку их произведений: казахоязычная и русскоязычная. Это типичный постколониальный признак государства, институционально установившего свой независимый статус, но функционирующего по старым, советским правилам. Так, например, во Франции любой писатель, имеющий гражданство, будет называться французским писателем. Если писатель хочет подчеркнуть свои корни, он вправе указать свое происхождение. Термин «казахстанский писатель» тоже не прижился, поскольку таковыми являются все писатели Казахстана, пишущие на многих языках. Термин «русофонный», применяемый к русскоязычным писателям Казахстана на западе, тоже не подходит к этой категории писателей, поскольку на русском пишут и казахские писатели, поэтому, на наш взгляд, по отношению к писателям, живущим в

Казахстане, не владеющим казахским языком и пишущим только на русском языке, более всего подходит термин «русские писатели Казахстана».

В дебютных текстах Земскова, Одегова, Серебрянского и Крутовой ярко выражен поиск идентичности русского писателя и бессознательное желание сохранить свою языковую и культурную картину мира.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования были представлены и апробированы посредством участия в международных и отечественных научных конференциях и публикаций научных статей.

Участие в зарубежных конференциях с докладом на английском языке:

1. Арукенова О.А. Postcolonial discourse in debut works by Lilya Kalas and Zaure Bataeva // ASEES conference: Post-Soviet Anxiety: Trauma, Nostalgia, and Postcolonial Discourse in Contemporary Kazakhstani Literature and Art. Washington Marriott Wardman Park, Room 18. November 5th, 2020.
2. Арукенова О.А. The main postcolonial (postsoviet) syndrom of Kazakhs and its influence on literature // Tribune Poetics / Congress Aesthetics: Occasionality and Political Representation in Socialist World Literature. Washington, Liberty N, Marriot Marquis. January 6, 2022.

Участие в международных, республиканских конференциях, симпозиумах, «круглых столах», научных семинарах:

1. Арукенова О.А. Постколониальный дискурс в современной казахстанской литературе // Научный семинар для магистрантов по специальности “Литературоведение и переводческое дело”. Алматы. Институт литературы и искусства имени М.О. Ауэзова. 16 октября 2020. Протокол №7 от 16 октября 2020.
2. Арукенова О.А. Деколониальный дискурс в казахской литературе // Научный семинар для докторантов по специальности “Литературоведение и переводческое дело”. Алматы. Институт литературы и искусства имени М.О. Ауэзова. Протокол №7 от 23 октября 2020.
3. Арукенова О.А. Образ другого в повести Абиша Кекилбаева «Колодец» // Национальные поэтики и сравнительное литературоведение в наследии Ш.К. Сатпаевой. Материалы международной научной конференции с зарубежным участием 24 декабря 2020 г. Алматы. Институт литературы и искусства имени М.О. Ауэзова КН МОН РК. 2021. С. 59-62.

4. Арукенова О.А. Дебютный текст как отражение личностных и коллективных травм эпохи // Методология литературных взаимодействий: проблемы и перспективы. Круглый стол Института литературы и искусства имени М.О. Ауэзова с кафедрой русской и зарубежной литературы РУДН, Москва. 30 апреля 2021 г.
5. Арукенова О.А. М. Жумабаев как писатель-модернист // Научный семинар для магистрантов второго года обучения факультета перевода и филологии Казахского университета международных отношений и мировых языков имени Абылай хана по специальности «Иностранная филология». Алматы. Институт литературы и искусства имени М.О. Ауэзова. Протокол №5 от 17 февраля 2021 года.

Публикации в базе данных рецензируемой научной литературы SCOPUS:

1. Oral Arukenova. Soviet Colonialism: Conscious and Unconscious Coding of Meanings in the the Well Novel by Abish Kekilbayev. *Przeglad Wschodnioeuropejski (East European Review)*. XIV/1–2023. Olshtyn, Poland. DOI: 10.31648/pw.9036. Pp. 265-275.

Публикации в периодических, научных изданиях, рекомендуемых КОКСОН:

1. Арукенова О.А. Билингвизм и колониальный дискурс в повести Сатимжана Санбаева «Белая Аруана» // Актуальные вопросы современной филологии: теоретические проблемы и прикладные аспекты (XII Багизбаевские чтения). Международная научно-практическая конференция. КазНУ им. Аль-Фараби, 15 мая 2020 года // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Серия филологическая. – 2020 – №2. – С.15-20.
2. Ананьева С.В., Арукенова О.А. Colonial discourse in the debut novel of Chingiz Aitmatov “Face to face” // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Серия филологическая. – 2020. – №2 (178) – С.34-39.
3. Ананьева С.В., Арукенова О.А. Номадическая картина мира в повести «Белая Аруана» С.Санбаева // Вестник КазНПУ им. Абая. Серия филологическая. – 2020. №2 (72) – С.475-481.
4. Арукенова О.А. Dichotomy in the novel of Satimzhan Sanbaev “White Aruana” // *Keruen*. – 2020. – Vol. 67. – №2 P. 9-15. DOI:10.53871/2078-8134.2020.2-05
5. Арукенова О. Colonial discourse in the novel of Chinghiz Aitmatov “White ship” expressed through dichotomy // *Keruen*. – 2021. – Vol.71. – №2. – P. 77-82. DOI: 10.53871/2078-8134.2021.2-10.
6. Арукенова О.А., Ананьева С.В. Родины вечный зов // *Полымя (ВАК Беларуси)*. Минск, Беларусь. – 2020. – №8 (1090) – С.98-102.

Публикации в научных журналах и материалах конференций:

1. Арукенова О.А. Дебютный роман Владимира Набокова «Машенька» как сублимация вынужденного расставания с родиной // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты (РИНЦ), Сочи, Россия. – 2019. – № 24. – С.130-133.
2. Арукенова О.А. Феминистский модернизм в дебютной повести Магжана Жумабаева «Прегрешение Шолпан» // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты (РИНЦ), Сочи, Россия. – 2020. – №25 – С.61-63.
3. Арукенова О. Historical and existential dichotomy in the work of Satimzhan Sanbaev «White aruana» // Морис Шамис (Симашко). Первые международные литературные чтения, посвященные творчеству Народного писателя Казахстана. – Алматы, 2021. – С.31-35.
4. Арукенова О. А. Genesis of libido and mortido in the novel of Thomas Mann «Death in Venice» // ӘУЕЗОВ ОҚУЛАРЫ. XVIII халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары. – Алматы, 2021. – Б. 202-210.
5. Образ другого в повести А. Кекилбаева «Колодец». Национальные поэтики и сравнительное литературоведение в наследии Ш.К. Сатпаевой. Материалы республиканской научной онлайн конференции. – Алматы, 2021. – С. 59-62.

Главы в научных сборниках и монографиях:

1. Арукенова О.А. Decolonial turn: rereading modern prose // Культура в глобальном мире / Под редакцией С. Ананьевой. – Алматы: Print Express, 2020. – С. 258-268.
2. Арукенова О.А. Постколониальный дискурс в казахстанской прозе XXI века // Казахстан и мировое литературное пространство: компаративные исследования / Ответственный редактор С. Ананьева. – Алматы: Silver Press, 2022. – С. 87-102.

Структура и объем диссертации. Диссертационное исследование состоит из Введения, Основной части, включающей три раздела, Заключения, списка использованной литературы, насчитывающего 134 источника. Общий объем диссертационной работы составляет 128 страниц.

1 ГЕНЕЗИС И СЕМАНТИКА ДЕБЮТНОГО ТЕКСТА В ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

1.1 Дебютный текст писателя: психоаналитические теории и практики в литературоведении

Дебютный текст как феномен давно и разносторонне исследуется литературоведами во многих странах мира, но мало изучается учеными постсоветского пространства. Как писал польский поэт Юлиан Тувим: «Беженцы из своей страны – еще не самое страшное. Куда хуже беженцы из своего времени» [6, с.409]. «Авторы в своем первом произведении пишут непосредственно или опосредованно о своем времени, поскольку хорошо знают и связывают его с личными переживаниями и воспоминаниями» Чем сложнее время, чем острее перенесенные (личностные и коллективные) травмы, тем выше накал страстей в текстах» [5, с. 165-171].

«Исследование дебютного текста с применением психоанализа дает возможность взглянуть по-новому на индивидуальные подходы к созданию художественного текста, приближает к пониманию мотивации писателя к творчеству как к самовыражению, так и самолечению. Потребность творить не связана ни с временем, ни с политическим режимом. Благодаря писателям и художникам, мы проникаем в незнакомые миры, переживаем разные эпохи. Путем сублимации в творчество писатели выписывают в дебютном тексте свои личностные травмы и травмы эпохи» [5, с. 165-171]. Амбивалентное осознанно-подсознательное возвращение к личной драме в рамках художественного текста позволяет авторам не стать “беженцами из своего времени”.

Не осознаваемые субъектом психические процессы и явления, в отношении которых невозможно осуществлять сознательный контроль, всегда были объектом научных исследований и философской рефлексии. Как, например, творческие люди издавна задавались вопросом о сущности и природе такого явления как вдохновение. Никто не станет спорить с тем, что творчество и интуиция сопровождаются внутренним импульсом, мобилизацией воображения и памяти. Зигмунд Фрейд (1856-1939) был первым, кто назвал такие психические процессы проявлением бессознательного, ведь методология изучения бессознательного включает в себя сферу метафизики. В метафизическом аспекте эта методология представляет собой репрезентацию действительности, когда свойства реальных явлений и предметов заменяются мыслительными конструкциями субъектов. В художественной литературе метафизический аспект проявляется в образах, символах, языковой целостности творческой репрезентации. Эта методология используется в научных трудах по исследованию бессознательного в рамках психоанализа и представлена в работах Зигмунда Фрейда, Альфреда Адлера (1870-1937), Бруно Беттельхейма (1903-1990), Мелани Кляйн (1882-1960). Теория неофрейдизма представлена в аспекте

метафизики в трудах Эриха Фромма (1900-1980) и Карен Хорни (1885-1952) и других ученых. Аналитическая психология на базе метафизической методологии стала предметом изучения Карла Юнга (1875-1961) и других психоаналитиков. В структурном психоанализе эту методологию использовал Жак Лакан (1901-1981), в шизоанализе – Жиль Делез (1925-1995), в транзакционном анализе – Эрих Берн (1910-1970) и другие.

Как известно, первым психоаналитиком литературных произведений выступил Зигмунд Фрейд, родоначальник психоанализа. Его статьи «Достоевский и отцеубийство», «Бред и сны в Градиве В. Йенсена», «Мотив выбора ларца» остаются образцами классического психоанализа для специалистов, занимающихся психоаналитическим литературоведением [5, с.166].

Психоанализ занимается исследованием скрытых от сознания процессов, а также видимых проявлений бессознательных импульсов субъекта. Это исследование позволяет заглянуть в творческую лабораторию писателя [21, с.995]. Вооружившись психоаналитическими методами, апробированными и представленными в исследованиях, литературоведы выявляют бессознательную мотивацию писателя к самовыражению в художественном тексте в характерной для автора поэтике и картине мира. Художественное произведение является результатом творчества, т.е. представляет собой уникальное явление. «Воплощая вымысел в реальность, совмещая воображаемое с логикой, автор постоянно находится в амбивалентном поле идеального и материального, общего и частного, бессознательного и сознательного, внутреннего и внешнего» [21, с.995]. Таким образом, художественное произведение как литературоведческая категория имеет дело с явлениями и процессами, которые становятся объектом исследования психоаналитики, поскольку художественный текст является результатом самовыражения автора, высвобождения творческой энергии: синтеза сознательного и бессознательного.

«Например, с точки зрения психоанализа, дебютный роман Владимира Набокова “Машенька” можно рассматривать как прощание автора с родиной. Писатель еще раз переживает счастливое детство, высвобождая творческую энергию через материальное выражение в рамках художественного текста и тем самым примиряется со своей эпохой. Счастливая жизнь в России и совершенно безрадостная картина существования в Берлинском пансионе, описанная Набоковым в романе, более всего напоминают об изгнании из рая и депрессивного переживания, с ним связанного. Если прошлое главного героя в романе можно сопоставить с раем, то пребывание в эмиграции и есть изгнание» [7, с.132]. «Пансион был русский и притом неприятный. Неприятно было главным образом то, что день-деньской и добрую часть ночи слышны были поезда городской железной дороги, и оттого казалось, что весь дом медленно едет куда-то» [8, с.1].

Берлин как место написания романа, как географическая локация в произведении делает ощутимым еще один важный элемент: историческую

эпоху. «Трагические последствия первой мировой войны, аннексия территорий и политическая изоляция Германии по Версальскому договору создают дополнительный фон и погружают нас в драму потерянного поколения» [7, с.132].

«Депрессивное время» – термин российского семиотика и философа В. Руднева является наиболее подходящим для характеристики метафизики дебютного романа Владимира Набокова [7, с.131]. Это термин, по мнению ученого, отсылающий нас к теории времени, разработанной Августином Блаженным и соотносящейся с христианской драмой. Для депрессивного сознания, пишет В. Руднев, «ситуация изгнания из рая воспринимается прежде всего, как утрата безмятежного райского существования, подобно утрате груди или внутриутробного состояния, как начало трудной безрадостной жизни на земле и как начало течения времени, ведущее с необходимостью к смерти, поскольку смертность была наказанием за грехопадение» [1, с.165].

«У главного героя Набокова, как и в библейской истории, нет возможности вернуться в рай метафизически. Физическое возвращение еще больше усугубит драму, поэтому Ганин не встречается с Машенькой в конце романа. Рай потерян для главного героя Набокова навсегда. Ведь Машенька для Набокова – это Россия, где осталось его самое счастливое и беззаботное время» [7, с.133]. Исследуя дебютный роман Набокова, В. Ерофеев напоминает об «известной склонности» начинающего писателя рефлексировать о своей частной истории, выводя в первом романе себя или своего так называемого «представителя». По мнению Ерофеева – это не только соблазн готовой темы, но и чувство облегчения, отделившись от самого себя в своем первом произведении, писатель имеет возможность перейти к более серьезным предметам [9, с.16].

На сегодняшний день психоанализ стал одним из важных методов исследования художественных текстов. Развитие психоанализа как отдельного, нового и перспективного направления исследования происходило в начале XX века. Возникший изначально как метод врачебной психотерапевтической практики, психоанализ вызвал большой интерес в научной среде. По мнению Н. Шевченко главной идеей для развития стали взгляды З. Фрейда о том, что психоанализ необходимо рассматривать как «работу, посредством которой мы возвращаем в сознание вытесненные психические смыслы» [11].

Теоретическая основа классического психоанализа представлена трудами З. Фрейда и К. Юнга. З. Фрейд разделил психологическую структуру человека на «я» – сознание, «оно» – бессознательное и «суперэго». Он определил роль каждой из этих составляющих и тем самым выявил особое значение бессознательного в творческом процессе. Фрейд также выделил процесс сублимации как творческого начала художника. В своих трудах З. Фрейд показал на примерах биографий общепризнанных писателей и их произведений, каким образом вытесненное бессознательное сублимирует в творческий процесс, как творчество превращается в психотерапию для автора [11].

В противовес индивидуальному бессознательному, открытому Фрейдом, Юнг выделил коллективное бессознательное и пришел к выводу, что индивидуальное и коллективное бессознательное составляют единое целое. При этом личное бессознательное, выделенное Фрейдом, вырастает, по мнению Юнга, из коллективного бессознательного. Он отмечал, что коллективное бессознательное является носителем опыта филогенетического развития человечества, передающегося по наследству через мозговые структуры [13]. Бессознательное, по мнению Юнга, возникло в коллективном психическом опыте человека. Согласно его теории, бессознательное представляет собой нечто специфическое и творческое, или некий психический первоисточник, который проявляется в виде свойственных всем людям основных мотивов и архетипов переживаний. Наличием коллективного бессознательного или души объясняется похожесть мифов и легенд разных народностей. Юнг относил к элементам коллективной психики «общие для человечества символические проявления, которые встречаются в снах и фантазиях, а также инстинкты и фундаментальные формы мышления» [10].

«Юнг ввел в научный оборот понятие «архетип» как первоначальный структурный элемент бессознательного, который и определяет психические процессы человека» [21, с.995]. Юнг придавал архетипу важное значение, подчеркивал его всеобщее содержание и называл его универсальным символом. «Идея архетипа является одной из основополагающих в психоаналитическом литературоведении, поскольку объектом исследования литературоведения как науки является сущность и функционирование художественной литературы в обществе» [21, с.995]. В сфере интересов К. Юнга оказался вопрос о тождественности автора творческому процессу и читателя воспринимаемому произведению. Коллективное бессознательное выражается, согласно К. Юнгу, в архетипах, всеобщих априорных схемах поведения, «вызывающих к жизни комплексы представлений, которые выступают в виде морфологических мотивов», и которые в реальной жизни человека наполняются конкретным содержанием [13]. Архетип как структурный элемент бессознательного отражает психические процессы в различных художественных проявлениях.

Использование в произведениях писателей фольклорных и универсальных для всего человечества архетипов стало одним из художественных приемов передачи скрытых смыслов во времена строгой цензуры, как, например, в советское время. Этот прием был одним из излюбленных для писателей из национальных республик, поскольку незнакомые фольклорные символы и архетипы не всегда прочитывались идеологами метрополии. Например, повесть Санбаева про верблюдицу аруану рассматривалась российскими критиками вне образа и культа верблюда в казахском быту и фольклоре. Наиболее яркие универсальные архетипы представлены в дебютных текстах, поскольку первый крупный текст содержит в себе квинтэссенцию творческого посыла писателя.

Приобщение коллективного бессознательного к личности создает гипертрофию эго-сознания (богоподобие), что компенсируется развитием комплекса неполноценности. Таким образом, Юнг вводит понятие «самость», в связи с которым рассматривает также понятие персоны, называя ее архетипом, то есть персону понимает Юнг как маска коллективной психики. Далее Юнг вводит понятия анимы и анимуса как компромиссных образований между индивидуальным и коллективным бессознательным. Растворение в коллективном/безличном бессознательном опасно для психики человека, грозит риском возникновения психических отклонений, поэтому Юнг отстаивает необходимость индивидуации, тем самым подразумевая синтез индивидуальной и коллективной частей психики, которые осуществляются через воображение [13]. Именно этот процесс лежит в основе творчества, когда писатель бессознательно преодолевает психические проблемы, находя баланс в индивидуации через сублимацию травм в художественных текстах. Примером данного утверждения Юнга может служить дебютный текст Т. Абдика, рассматриваемый в данном исследовании, в котором сублимация коллективных травм эпохи через индивидуацию приводит в результате к преодолению бессознательной колониальной травмы.

Искусство – бесценный объект изучения для психоанализа. Сублимируя неосознанные влечения в художественный текст, писатель переживает катарсис и делится очищением со своими читателями [21, с.996]. Эта «истина», описанная Аристотелем (384-322 до нашей эры) относительно к трагедии: «вызывая сострадание и страх, заставляет зрителя сопереживать, тем самым очищая его душу, возвышая и воспитывая его» актуальна во все времена для всех видов творчества [14]. Развитая способность писателя к сублимации направляет энергию бессознательных импульсов на творчество, соединяя мир фантазии и потаенных желаний с реальным миром. Путем словесного оформления мыслей в смыслы и сюжетные линии писатель очищается (исцеляется) не только сам, но и освобождает от внутренних невротических переживаний и психологических травм своих читателей. Это неосознанное стремление к исцелению позволяет творческим людям стать психотерапевтами от искусства, способствовать исцелению общества от личностных и коллективных травм не одной эпохи. Например, «Дон Кихот» (1605-1615) Мигеля де Сервантеса (1547-1616) до сих пор является самым популярным произведением на испанском языке.

Во времена Сервантеса были популярны рыцарские романы, и первоначальной целью писателя стало высмеивание наивных опусов про рыцарей. Если рассматривать эту цель как осознанную, то писатель, несомненно, достиг своей цели для своего времени. В романе много семантических слоев и архетипов, главной из которых является книга и сила печатного слова. Если вспомнить эпоху Сервантеса, то на ум приходит другая книга, которая имела особое значение не только в его времена. Книга, которая определяла практически смысл бытия всего человечества и до сих имеет большое влияние: Библия. Если вспомнить, с каким рвением воплощались в

жизнь библейские заповеди и как это повлияло на историю, то книга Сервантеса обретает по-настоящему глубокий смысл, понятный каждому человеку.

Благодаря сублимации в творчество, стремясь к самоисцелению, писатель становится психотерапевтом. Психоанализ стал инструментом для выявления бессознательной мотивации творческого человека, мостом между реальностью и его внутренними психическими травмами. Таким образом, интерпретация авторского языка бессознательного стала эффективным научным методом исследования художественной литературы.

Выработав аналитическую методику толкования снов, З. Фрейд сориентировал психоаналитическое литературоведение на расчленение явных смыслов. Художественное произведение рассматривается как способ маскировки бессознательного: художник прибегает к эстетическому обману, подавая свои скрытые желания в образной форме. Разоблачить этот обман – задача интерпретатора/ психоаналитика [11].

Анализируя произведения искусства З. Фрейд подчеркивал, что вопрос мастерства находится вне психоаналитического исследования. Например, в своей статье «Достоевский и отцеубийство» он высоко оценил мастерство Ф.М. Достоевского как писателя, ставил его рядом с Шекспиром, но при этом отмечал, что «психоанализ вынужден сложить оружие перед проблемой писательского мастерства». Таким образом, можно сделать вывод, что недостатком классического психоаналитического толкования является пренебрежение художественной формой. Если психоаналитик знает, что автор маскирует свои бессознательные влечения, соблазняя читателя «чисто формальным, то есть эстетическим удовольствием», то, очевидно, его меньше всего интересуют приемы мастерства, и он станет игнорировать такую «формальность». Для исследователя художественная форма является лишь ширмой, которую необходимо отбросить ради объекта исследования – побудительных мотивов фантазирования. Психоаналитический метод в своей основе ориентируется на нетрадиционное содержание текста [15, с.127].

Психоаналитический метод как интерпретацию лишь содержания остро критиковал Юнг, который придавал большое значение форме (архетип, символ, образ и т.д.). Тем не менее, интерпретация прежде всего содержания у З. Фрейда имела предпосылки к психоанализу формы. Например, Л. Выготский назвал исследование «Юмор и его отношение к неосознанному» классическим образцом всякого аналитического исследования [16, с.235].

Психоаналитическое исследование не могло обойти вниманием форму, потому что снятие скрытого психического напряжения в душе художника возможно лишь тогда, когда он найдет подходящую художественную форму воплощения. Муки творчества как психический процесс часто связаны с неудовлетворенностью в форме, что не дает разрядиться душевному напряжению в полной мере. Неудовлетворённость в форме закрепляет невротическое состояние, обусловленное недостаточностью сублимации.

При психоанализе художественного текста З. Фрейд уделял равное внимание анализу личности и анализу произведения. Личность анализировалась по образцу психотерапии, где желание творчества воспринималось через невротический процесс. При анализе произведения и при анализе личности сливаются позиции автора и психоаналитика. Автор бессознательно «интерпретирует» собственную невротическую ситуацию, занимает психотерапевтическую позицию относительно своей психики; а психоаналитик, следуя за «голосом» автора, выводит эту интерпретацию на поверхность сознания [15, с.235].

Невозможно переоценить роль теории З. Фрейда и значение психоанализа в культуре и искусстве XX века. Самым спорным до сегодняшнего дня является положение З. Фрейда о сексуальной этиологии невроза, ее прямой зависимости от детского травматического опыта. На этой почве возникли разногласия между З. Фрейдом и его соратниками и последователями. Многие из них пересмотрели теорию либидо и даже создали свои направления. К. Юнг, например, рассматривал либидо как психическую энергию в целом, частью которой является сексуальная энергия. Последователи З. Фрейда – А.Адлер и В. Райх продолжили психоаналитические исследования литературных произведений, но в несколько другом русле.

Согласно А. Адлеру, в основе невроза лежат не сексуальные влечения, а чувство неполноценности. Чувство неполноценности вызывается как органическими, морфологическими и функциональными недостатками органов, аномалиями органов, их функций и др., так и субъективными факторами – ощущением природной слабости, трудностей в социальных отношениях и др. По мнению Адлера индивид стремится преодолеть неполноценность: чем сильнее чувство неполноценности, тем сильнее стремление к его преодолению в форме стремления к превосходству, к власти над окружающей средой. А. Адлер расшифровывал невротические симптомы писателя через их воплощение в персонажах, но делая акцент на «отношениях с отечеством», социумом [17].

Например, дебютная повесть Зауре Батаевой «Школа» подпадает, на наш взгляд, под теоретическую базу Адлера. Автор раскрывает главный постколониальный синдром казахов: проблему казахского языка. Эта проблема становится основной причиной внутреннего конфликта главной героини повести. В нарративе Батаевой неприятие казахского языка окружающими раскрывает глубинные травмы и комплексы отторжения и неприятия своей этнической идентичности несколькими поколениями казахов в советское и постсоветское время. Из-за комплекса неполноценности героине Батаевой сложно принять себя и свою внешность, она удивляется, почему за ней ухаживает городской парень, ведь он может найти себе белолицую и большеглазую девушку. Действительно, одной из самых популярных пластических операций начала независимости Казахстана стала кантопластика – изменение азиатского разреза глаз на европейский. Почти все телеведущие

казашки сделали в конце девяностых эту операцию. В нарративе Батаевой за проблемами постколониальности следует феминистский дискурс. Как пишет Гаятри Спивак, женщины в колониальном мире подвергаются двойной дискриминации: со стороны метрополии и со стороны патриархальной власти. Действительно, героиня Батаевой сначала подвергается дискриминации со стороны директрисы школы по фамилии Ближнева, а потом со стороны директора другого учебного заведения, казаха по национальности. Все мужчины в повести Батаевой имеют более привилегированное положение по сравнению с женщинами. Все женщины рядом с героиней Батаевой справляются с проблемами в одиночку.

Героиня Батаевой страдает от комплекса неполноценности, который сформировался вследствие продолжительной дискриминации казахской культуры и казахского языка. Эта проблема приводит учительницу казахского языка к бессознательному неприятию своей внешности – отторжению этнической принадлежности.

Еще один последователь З. Фрейда и его психоаналитического учения И. Нейфельд стал известен своей статьей «Достоевский. Психоаналитический очерк» / Под редакцией проф. З. Фрейда (1923). Статья оказала большое влияние на развитие психоаналитического литературоведения. И. Нейфельд раскрывает вытесненные желания, определившие жизнь и творчество Достоевского в аспекте классического психоанализа. Достоевский интерпретируется в статье как «навечно» зафиксированный на детстве, что соответствует основным принципам теории З. Фрейда. «Достоевский – ребенок, пренебрегаемый матерью и муштруемый отцом, спасающийся от действительности в мире фантазий и творчества, где исполняются все его неудовлетворенные желания» [18]. И. Нейфельд дает в этом исследовании исчерпывающий и подробный анализ творчества Достоевского. Эта работа является одним из первых образцов психоаналитического литературоведения.

Таким образом, психоанализ в лице последователей З. Фрейда постепенно уходил от первоначальной установки, нацеленной на диагностику писателя. Психоаналитическая методика толкования художественных текстов обрела научную базу с определением подробных объектов исследования. Психоаналитический подход к интерпретации текстов определил следующие объекты:

1. Личность автора;
2. Содержание произведения;
3. Поэтика текста и элементы стилистики;
4. Восприятие текста исследователем [19, с.4].

По мнению Пекуровской, психоанализ литературных произведений оказывается по-настоящему плодотворным только при текстологическом анализе, т.е. художественном толковании самого текста. Такой подход исследователя-интерпретатора апеллирует не к биографии и документалистике, а в большей степени к художественному вымыслу в произведении [19, с.4].

Еще одним последователем З. Фрейда и автором большого количества работ по психоанализу литературных произведений является Эрих Фромм. Фромм считал, что классический психоанализ обогатил человечество знаниями о человеке, но не увеличил знаний о том, как человеку должно жить и развиваться. По мнению Э. Фромма, З. Фрейд сделал ошибку, пытаясь представить психоанализ как естественную науку, не уделив внимания проблемам этики, поскольку нельзя рассматривать психику человека лишь в свете вытесненных сексуальных желаний, не включая естественного желания человека разумного познавать смысл жизни и находить наиболее приемлимые для человечества нормы, по которым, необходимо жить. Фромм пытался перевести акцент с биологических мотивов человеческого поведения в психоанализе на социальные факторы. Для Фромма неврозы – это результат духовных потерь человека, его жизнедеятельности, в том числе в борьбе за независимое и гармоничное существование. Его гуманный подход к психотерапии является ничем иным, как терапией, которая призвана вовлечь человека в культуру и адаптировать его к социальной жизни для гармоничного развития талантов и способностей, для самореализации в обществе. В своем учении психоаналитик выступает в роли «целителя души» [20, с.133]. Представляют интерес исследования Фромма по психоаналитической интерпретации мифа об Эдипе, «Красной шапочке» и произведения «Процесс» Ф. Кафки.

Согласно мнению психоаналитика Н.И. Шевченко, в русскоязычном литературоведении текстологический психоаналитический подход не был разработан, несмотря на то, что психоанализ литературного текста пережил «две волны». В 20-е гг. яркими представителями первой волны стали И.Д. Ермаков, Н.Е. Осипов, И.А. Бернштейн. В 90-е годы XX столетия – А.И. Белкин, А.И. Кругликов, С.Н. Зимовец стали представителями второй волны [21, с.997].

Монография А. Пекуровской «Страсти по Достоевскому: механизмы желаний сочинителя» (2004) стала одним из примеров текстологического подхода к психоаналитической интерпретации художественного текста, несмотря на то, что данная научная работа представлена в виде мемуаров, состоящих из тщательно отобранных документально-биографических, художественных, исторических, литературоведческих материалов самого писателя и исследователей его творчества. Идея Пекуровской в данном случае – это «модель того, что могло иметь место в сознании (и подсознании) сочинителя, то есть могло быть реально доступно его (и всякому) опыту» [19, с.4].

Психоаналитическая методика исследования в работе Пекуровской представлена в виде реконструкции или моделирования того, как внутреннее побуждение трансформирует внешний посыл и реализует «потаянные помыслы» Достоевского раскрыть по-другому свою биографию в рамках художественного вымысла. Психоаналитические исследования А. Пекуровской, в случаях специального «препарирования» произведений

Достоевского, максимально текстологичны по методу, что позволяет наиболее эффективно раскрыть художественные приемы двойничества и множественности личности автора-героя [19, с. 4].

Анализ «психотипов» во фрейдистско-лакановской психоаналитической традиции можно также рассматривать как альтернативно-дополнительную стратегию в литературоведческом анализе психологизма. Примером тому служит статья С.Н. Зимовца о тургеневской героине. Благодаря избранной стратегии психоаналитик проясняет психологическую сущность женских и мужских персонажей Тургенева-романиста, их неспособность к счастью и гармоничной любви. Зимовец развенчивает миф о гиперслабости тургеневского «русского человека на rendez-vous» благодаря корректировке образа героини. Ее психологическая сущность связана с аффектом избыточных желаний от мужчины, с «состоянием фундаментальной недостижимости» желания [22, с.46], которые «конвертируются» в форму «преследующего дискурса, девальвирующего мужское». За терминологической перегруженностью статьи Зимовца стоит четкая концепция аффектированности тургеневской героини, сублимирующей эротическую энергию в революционную и религиозную.

Примером подобного анализа является и монография В. Колотаева «Поэтика деструктивного эроса» (2001). «Аналитическая стратегия чтения», по словам ученого, обусловлена желанием рассмотреть художественный текст вне идеологического контекста, как феномен напряженных и не всегда понятных ни самому автору, ни тем более окружающим состояний и процессов психической жизни индивида, встроеного в язык той или иной культуры. Методологический прорыв осуществляется в таком случае посредством наблюдения за динамикой языка художественного текста. Итак, язык понимается В. Колотаевым как движущаяся система с двумя противоборствующими потоками: Эрос и Танатос («Что делать» Н.Г. Чернышевского, «Муму» И.С. Тургенева), материнско-языческого и отцовско-религиозного (в творчестве Л.Н. Толстого), власти и желания («Мать» М. Горького) [23, с.35].

Русский классический психоанализ нашел отражение в трудах Н. Осипова, Л. Выготского, И. Григорьева, П. Попова. Их работы, в духе времени, отмечены социологизацией психоанализа. Ученые пытались адаптировать психоанализ к идеологии марксизма, выступая против панбиологизма З. Фрейда.

Л. Выготский, автор книги «Психология искусства», в статье «Искусство и психоанализ» критикует теорию психоанализа с позиций социальной психологии. Отказываясь, как и многие советские ученые, от панбиологизма и инфантильности как основ фрейдовского учения, Выготский считает, что в область психологии искусства должна войти вся жизнь человека, а не только первичные травмы. Что вытесняется и как вытесняется, зависит, по мнению ученого, от социальной среды, в которой живет поэт. «Психология искусства

должна объяснить, как бессознательное в искусстве становится социальным» [16, с.23].

Одним из современных теоретиков и практиков психоаналитического литературоведения является В.П. Руднев. Мы ссылаемся на его научные труды, в том числе на книгу «Характеры и расстройства личности», которая посвящена патографии и метапсихологии творческого человека. Автор исследует в этой работе характеры, психологические механизмы защиты и расстройства личности в контексте художественного дискурса. Один из важнейших выводов его исследования заключается в том, что между конкретным «Я» (его характером) и действительностью возникают механизмы защиты, которые, трансформируя реальность, приспособливают ее к воспринимающей личности. Результаты таких приспособлений и искажений обнаруживаются и в повседневном поведении, и в художественных тестах, в стилистике которых можно найти характерные признаки. В частности, В. Руднев описывает признаки таких личностных расстройств и психопатологических явлений как депрессия, паранойя, галлюцинации, персекуторный бред и бред величия. Руднев также анализирует психотические механизмы защиты, вытесненные в художественный текст [1, с.27].

В настоящем исследовании мы опираемся на работы Ранкура-Лаферриера, современного американского литературоведа-русиста и культуролога, специалиста по изучению русской культуры методами психоанализа. Его работы «Знак и субъект» (1978) [24], «Психика Сталина» (1996) [25], «Рабская душа России: проблемы нравственного мазохизма, культ страдания» (1996) [26], «Русская литература и психоанализ» (1989) [27] стали знаковыми в психоаналитическом литературоведении современности.

Одним из теоретиков постмодернизма и психоаналитического литературоведения в Казахстане является профессор Л.В. Сафронова. В данной работе мы ссылаемся на ее труды, в частности, на монографию «Автор и герой в постмодернистской прозе» (2007) [15].

Статья Л.В. Сафроновой «Автор-герой в романе И. Одегова “Звук, с которым встает солнце”: эволюция от психоанализа к шизоанализу» является первой работой в аспекте изучения дебютного текста писателя. Как пишет Сафронова, «концентрация автора на себе в своем первом произведении ведет к относительной исчерпанности его внутриличностных проблем и позволяет, наконец, в следующих текстах «отвязаться от себя», посмотреть на себя со стороны, «демократизирует» и универсализирует автора, и, как следствие, последующих его персонажей» [15, с.197].

М.М. Бахтин сравнивал образ автора с автопортретом в живописи: «Автора мы находим (воспринимаем, понимаем, ощущаем, чувствуем) во всяком произведении искусства» [28, с.133]. В данной диссертации мы рассматриваем дебютные произведения авторов, чтобы выявить, насколько автор сконцентрирован на себе в своем первом тексте, и каковы механизмы освобождения от себя (личностных проблем) и от коллективных травм советского колониализма и постколониальной действительности.

1.2 Семантика колониального дискурса в романе Жусипбека Аймаутова «Акбилек»

Аймаутов был не только прозаиком, но и поэтом, и это ярко прослеживается в его романе «Акбилек». Произведение написано поэтическим языком и по звучанию находится между прозой и поэзией. Абзацы романа если не зарифмованы, то имеют ритмичность, свойственную стихотворной строфе. Стиль написания наиболее близок к верлибру. Несомненно, это является одним из модернистских приемов писателя. Поэтическое звучание романа также сближает его с устным казахским фольклором и народным историческим эпосом. Структура романа свободна от строгих композиционных форм. Как и многие классические романы начала двадцатого века, повествование Аймаутова изобилует метафоричным описанием природы и красот Алтая. Писатель одинаково поэтичен в описании природы, жилищ и людей: «Ожерелье Маркаколя – белоснежные юрты алтайского люда с жемчужным бликом»; «У горцев, баловней Алтая, как у маралов, свой каприз – смотрят на других сверху вниз никем и ни в чем они не стеснены – своя воля, она в пленительности дыханья Маркаколя» [29, с.28]. Для Аймаутова природа и люди едины и взаимозависимы, это основа мировоззрения кочевника, когда люди живут в гармонии с природой и животным миром вокруг. Упоминание и описание Алтая также отсылает нас к тюркскому миру, ведь существует множество антропологических мифов о том, как возникли первые тюркские племена, и местом их появления является Алтайский край и горы Алтая.

В романе Аймаутова находит воплощение вопрос колониальной политики российской империи в Казахстане. Через персонажей и события писатель передает манипулятивный характер политики метрополии. В эпизоде погрома русскими белогвардейцами казахского аула Аймаутов демонстрирует, как представители имперской власти раскалывали единство народа изнутри, вытаскивая из людей самые темные стороны, как они добивались своих целей руками казахов, и как новая, советская власть умело использовала эту же манипулятивную политику. Один из персонажей романа Мукаш – завистливый, ленивый и безнравственный человек, готовый из любой ситуации получить выгоду. Представители советского руководства выдвигают именно его в начальники, чтобы посеять рознь среди жителей аула. Мукаш рьяно приступает к работе, он беспощадно притесняет сородичей, чтобы выслужиться перед новой властью, за что его начинают презирать родственники и критиковать образованные люди. Тогда и возненавидел Мукаш учителя Толегена, который смеялся над его невежеством. И как только представился случай, Мукаш отомстил учителю, помог русским офицерам-белогвардейцам напасть на аул и выкрасть сестру учителя Акбилек, молодую девушку на выданье. Мукаш отомстил учителю, но он никак не ожидал, что русские ради своей добычи убьют мать девушки.

Мукашу становится в какой-то момент стыдно, но он тут же оправдывает себя: «Ладно. Что сделано, то сделано, ничего не исправишь. И спорить не о

чем... А если подумать, что богачи такого не заслужили? Разве сами они не грабят людей? Отчего бай богатеет? Все хребтом трудяги добывается, жируют на труде простого народа. Посмотрел бы на них, если бы батраки не пасли их скот, косари им сена не свозили, не топили им печи, а работники не выкапывали колодцы. Советская власть на их голову так просто не свалилась. По заслугам им! Кто знает, может, и меня против них вел какой-нибудь замысел Бога... И потом, белые готовые от голодухи друг друга сожрать, и без меня напали бы на аул. Не будь меня вовсе, все равно нашелся бы казах, с выгодой отдавший им какую-нибудь девку. И такой нашелся бы, кто очертя голову бросился бы в погоню, мстить им за своих родных. Нет слов, такой нашелся бы, и конец его был бы таким же. Конечно, каждый случай особенный, в точности повторить его людям не дано. Но уж точно: в случае, похожем на этот, был бы обязательно такой же, как я. Сколько здесь войск прошло? Сколько военных пытались народом править. И грабят, и дают. А что народ? Ничего, терпит все молчком» [29, с.34].

В оправданиях Мукаша автор демонстрирует отношение к женщинам, Мукаш называет Акбилек «девкой» и обобщает этим названием весь женский род. В данном случае Акбилек выступает для него в роли трофея, что в некоторой степени соответствовало роли девушки на выданье в патриархальном казахском обществе. Выдав дочь за богатого человека, можно было получить не только хороший калым, но и выгодное родство и другие привилегии в обществе.

Открытое обличение сущности колониализма стало возможным в первые годы советской власти лишь по той причине, что персонажи, выкравшие Акбилек, были офицерами-белогвардейцами, представителями царской империи, а значит, противниками большевиков и советской власти. По этой причине писатель смело вписывает этот эпизод, за который мог быть казнен при царе. Но советская власть, будучи наследницей империи, все же не простила Аймаутову его критики колониализма, также как и всей его просветительской деятельности. Писатель был осужден за якобы контрреволюционную деятельность, спустя полтора года после написания романа, и расстрелян 21 апреля 1930 года в Москве. Ж. Аймаутов был одним из передовых людей своего времени, основоположником казахской педагогики и психологии, художественного перевода и драматургии. За свою общественную и просветительскую деятельность писатель и попал в волну сталинских репрессий.

Сюжетная линия романа начинается с нападения белогвардейцев на кочевой аул. Услышав о погроме, мать спрятала свою дочь Акбилек в овраге, недалеко от дома. Но трое вооруженных всадников переворачивают дом Мамырбая вверх дном, чтобы найти девушку: «Злая ночь беспечного аула наполнилась злобным лаем собак. Понесся прежде не слышанный разнобойный людской ор. Целый народ в ауле, а, поди ж ты, всего-то трое оборотней с винтовками вмиг выбили из него весь дух» [29, с.44]. Русские находят в доме мать девушки, допрашивают и избивают ее, чтобы узнать, где

Акбилек, но женщина не признается. Только услышав крик дочери, мать устремляется на улицу, к месту, где спряталась дочь. Она всеми способами пытается отбить у мужчин Акбилек. Но русские выстрелом убивают мать, закидывают девушку в седло и увозят с собой. В этом эпизоде Ж. Аймаутов наглядно показывает карательный характер политики метрополии, их отношение к колонизированным народам.

Белогвардейцы высматривали Акбилек, прячась в ущелье возле аула. Устами одного из офицеров писатель передает их намерения насчет Акбилек: «Стоит ли говорить о том, что в безлюдном, навевающим лишь тоску горном перевале нормальный мужчина будет дуреть и без известных штук? Похоть... далеко не возвышенная страсть, но, каюсь, мы – молоды, кровь в жилах еще не охладела. Да черт с ней, с похотью, просто устаешь пребывать в долгой злобе и готовности перегрызть друг другу горло. И мы умеем любить, не представляя жизнь без женщин, не последние, чай, парни на деревне. А у кого бабы? У казахов. Они тоже люди. Черные глаза казашек, волшебством своим не уступающие европейским глазкам. Если, конечно, не ожидать от них шарма парижских кокеток» [29, с.45].

В романе Аймаутова присутствуют элементы эротики, что делает его революционным для своего времени. События, происходившие с плененной Акбилек в лагере русских белогвардейцев, приводили героиню то в ужас, то в смятение. Из-за девушки в лагере произошло жестокое противостояние, все мужчины хотели позабавиться с девушкой. Но ею захотел завладеть черноусый офицер-дворянин и, чтобы не отдать ее на растерзание остальным офицерам, он объявляет дуэль одному из своих соратников и убивает противника. Хотя его цель, увы, не защита чести девушки, его цель эгоистична, он желает владеть Акбилек единолично и полновластно. Он даже приводит к Акбилек переводчика, который объясняет ей на казахском, что он, Черноус (так называет его про себя Акбилек) самый важный дворянин в лагере и ей не стоит больше ничего бояться, она будет жить только с ним. Акбилек же оплакивает про себя мать, убитую на ее глазах. «Стесненная и перепуганная, как джейранчик, Акбилек с полными слез глазами все думала и думала о матери, об ауле, отказываясь даже от крошки хлеба, застыв и скорчившись от голода, желая одного лишь – умереть, однако мотылек души все еще трепыхался в ее груди, не желал отлетать. Какую же капельку нектара крылатая душа выискала в этой поганой жизни, удивительно!» [29, с.50].

Черноус водил девушку на прогулки по лесу, носил на руках и кормил: «Сам поил ее чаем, кормил со своей ладони, сам взбивал и стелил постель в самом отдаленном месте жилища и, устроив ее с собой под серой шинелью, так тесно прижимал ее к себе и так жадно и долго впивался в ее губы, лаская все ее тело, что сердце Акбилек поднималось к горлу, пульс учащался горячо, сгорая, она закрывала глаза и, забыв саму себя, слабела и открывалась ему. Что было затем, и не помнила сама. Словно оказывалась в другом мире» [29, с.50].

Русский офицер относился к Акбилек как к красивой игрушке и забаве. Но для такой неискушенной девушки как Акбилек такое отношение казалось

странным и непонятным: «Готовность Черноуса убить любого, кто прикоснется к его кызымке, преклонение перед ней, доходящее до щенячьей радости лизать ей ноги, утомительное нежелание отойти от нее даже на шаг, взгляд, наполненный топящей нежностью, слова, вроде как стихов, были непонятны Акбилек. Разве так измываются или унижают? Или он действительно влюблен в нее? Если не так, то, может быть, его поведение можно, наверное, объяснить лишь только тем, что он давно не видел женщин? Додумать дальше она была не в состоянии, особенно если помнить, что, как бы ни близок к ней был Черноус, все в нем – от запаха до жеста – оставалось для нее чужим» [29, с.50]. У русского офицера настолько сильно желание единолично владеть Акбилек, что он готов убить ее, лишь бы она не доставалась никому.

Когда белогвардейцы покидают лагерь черноусый офицер выводит девушку на расстрел. «Перехватил с плеча винтовку и направил ее на Акбилек. Она с визгом, протянувшимся в стон, кинулась прямо на ствол. Целившаяся рука Черноуса вздрогнула, и винтовка упала на землю» [29, с.56]. Отряд белогвардейцев покидает лагерь, оставив девушку в одиночестве.

Акбилек, оставшись одна в лагере, ночью подвергается нападению волчьей стаи, ей чудом удается спастись от хищников. Наутро девушка направляется пешком в сторону родного аула. Изможденная, она встречает по дороге странствующего дервиша, который помогает ей добраться до дома. Но родные не очень-то рады видеть ее, поскольку по патриархальным понятиям, она была «испорчена», да еще и «неверным». У Акбилек складываются сложные отношения с ее женихом Бекболатом, они все еще любят друг друга, но сплетни и решение отца Акбилек подождать с помолвкой делают этот брак невозможным. В добавок ко всему Акбилек оказывается беременной и вынуждена прятаться от людских глаз. Таким образом, девушка, подвергнутая насилию колонизаторами, оказывается отверженной и своими родными. Акбилек рождает мальчика, которого тайно берет на воспитание бездетная сноха девушки.

Чтобы избавиться от балласта в виде ребенка и позора в лице Акбилек, отец отправляет ее в город к брату Толегену. Толеген к тому времени занимает ответственный пост в советской системе власти. В этой части романа стилистика Аймаутова переходит в русло социалистического реализма. В городе у Акбилек начинается жизнь эмансипированной женщины. В это время там во всю работают «женские отделы», поскольку идея женской эмансипации была неотъемлемой частью общественно-политической программы Коммунистической партии и ее внедрение в жизнь контролировалось государством. Акбилек сначала учится на курсах в городе Семей, потом заканчивает курсы в Оренбурге. Став образованной и русскоговорящей, Акбилек выходит замуж за партийного деятеля высокого уровня. Она смело признается ему, что родила сына без мужа, и ее жених Акбала принимает это.

По законам социалистического реализма, Акбилек получает в конце романа полную сатисфакцию по всем фронтам. Она встречается в ЗАГС-е, где

выходит замуж за Акбалу, чиновника высокого ранга, своего насильника Черноуса, который растерянно смотрит ей вслед. Акбилек также встречает своего жениха Бекболата, она гостит у него со своим мужем по дороге в дом своего отца. Жена Бекболата выглядит совершенно невзрачной по сравнению с ухоженной и образованной Акбилек, а сам Бекболат прячет от нее глаза. Чудесные трансформации с Акбилек с приходом советской власти звучат в романе как ирония, словно это намеренный, политический ход или корявая редакция идеолога. Совершенно невероятным представляется один из последних эпизодов романа, когда Акбилек и Толеген навещают своего отца Мамырбая, и отец преисполняется гордостью за своих детей. «Аксакал на коне: какой сын! Каков зять! Какая невестка! Какая дочь! Ну у кого еще по нынешним временам так удачно сложилась жизнь?! Плюнь он сейчас через порог – уверен: плевок его точно ляпнет в нос собаке» [29, с.111]. В казахском обществе до сегодняшних дней брак, совершенный детьми без благословения родителей, считается позором. К тому же, Мамырбай, богатый кочевник и приверженец патриархальных ценностей не смог бы так быстро измениться, даже в угоду советской власти.

Тенденцию эротизма в прозе Аймаутова можно объяснить влиянием популярного в то время фрейдизма, но нельзя также забывать и о том, что марксистские идеи феминизма приобрели в ранней советской идеологии весьма агрессивный характер.

В ноябре 1918 года был впервые созван Первый всероссийский съезд работниц и крестьянок России, на котором обсуждались вопросы равноправия женщин, их гражданских и юридических прав, вопрос материнства в качестве социальной функции. Позже, в 1919 году были созданы женские отделы, которые занимались пропагандой и агитацией среди женщин. Но безграмотные крестьянки и работницы на селе не приветствовали идею «раскрепощения» женщин, а их мужья не соглашались отпускать жен на собрания и агитационные мероприятия. Даже в городах план эмансипации женщин воплощался со сложностями. Тем не менее, «женский вопрос» был одним из главных в первые годы советской власти.

Основными проводниками эмансипации женщин в советской России были А. Колонтай и И. Арманд под руководством В. Ленина. Их идеи воплощения «женского вопроса» были довольно сумбурными и отличались некоторыми крайностями. Например, В.И. Ленин раскритиковал А. Колонтай за выражение «свобода любви» [31], под которым она подразумевала свободу выбора партнера для брака, супружество по любви между двумя равными людьми. А. Колонтай написала множество трудов, посвященных марксистскому феминизму и «женскому вопросу», в которых она затрагивала и любовно-сексуальные взаимоотношения между женщиной и мужчиной. В статье «Любовь и новая мораль» (1919), она пишет: «Пора научить женщину брать любовь не как основу жизни, а лишь как ступень, как способ выявить свое истинное Я. Пусть и она, подобно мужчине, научится выходить из любовного конфликта не с помятыми крыльями, а с закаленной душой» [31, с.83]. В своих

работах Колонтай использует выражения «крылатый эрос», «бескрылый эрос» [32] и т.д.

Роман Аймаутова был написан в 1928 году, когда «женский вопрос» нашел свое воплощение и в Казахстане, появились местные женские советы, а вопросы гердерного равенства и женской эмансипации распространялись повсеместно. В конце романа мы видим воплощение этой идеологии, Акбилек удивляется, что свадьба ее брата Толегена проходит без традиционных обрядов, без благословения и присутствия родителей невесты и жениха. Мариша, невеста Толегена, встречалась с ним, не будучи замужем и без разрешения родителей, что невозможно было представить в традиционном казахском обществе. Тем не менее, такая свобода нравов вполне подходит под стандарты А. Колонтай, И. Арманд и других идеологов марксистского феминизма [31].

Роман «Акбилек» обличает колонизаторскую сущность не только метрополии, но и новой советской власти, которая назначает аульным невежественного Мукаша с целью посеять вражду между представителями одного рода и аула. Именно Мукаш дает белогвардейцам возможность выкрасть девушку из аула. Аймаутов также демонстрирует отношение военных метрополии к женщинам колонизированного Казахстана как к объектам. Мать Акбилек была убита, поскольку мешала захватить в плен дочь. Сама Акбилек служила развлечением для русского офицера, пока отряду белогвардейцев не пришлось уехать. А перед отъездом офицер хотел убить девушку, чтобы она не доставляла дополнительных проблем. В данном случае на бесправие колонизированного народа накладывается и гендерное бесправие женщины. После ухода из лагеря белогвардейцев и возвращения домой Акбилек становится позором для семьи, от нее отказывается жених. Таким образом, Аймаутов продолжает тему бесправия казахских женщин, начатую М. Дулатовым в романе «Несчастливая Жамал».

1.3 Травма рождения в произведении Абиша Кекилбаева «Колодец» из дебютного сборника повестей «Баллады степей»

Повесть Абиша Кекилбаева «Колодец» рассказывает о судьбе Енсепа, копателя колодцев, о древнем и сакральном ремесле кочевников. Отец Енсепа отказывается от родового ремесла и влачит нищенское существование, занимаясь починкой утвари, пока не заболевает неизлечимой болезнью и не умирает в молодом возрасте, оставив несовершеннолетних детей. По счастливой случайности Енsep воспитывается в семье родственника, где все еще живо родовое ремесло и парень становится профессиональным копателем колодцев, несмотря на прерванную цепочку преемственности. Енsep душой и телом отдается ремеслу: искать и находить воду в пустынных степях и копать колодцы становится для него делом жизни.

Повесть была написана Кекилбаевым в 1975 году. На первый взгляд, это произведение вневременного характера, поскольку ничто по сюжету и событиям не указывает на определенную эпоху. Однако, принимая во внимание «археизирующую» и «фольклоризирующую» норму по отношению к национальным культурам, которая сохранилась на протяжении 60-80-х годов (время написания произведения) как один из инструментов советской культурной политики: «в случае необходимости советские национальные произведения представляли в публичном пространстве как вневременные и экзотированные» [33].

Как известно, в 20-е годы прошлого столетия советская власть в тактических целях и для решения задач просвещения вступила во временный союз с интеллигенцией союзных республик. Этот факт вызвал в национальных республиках интерес к прогрессивной западной культуре и способствовал появлению собственных модернистских авторов, как, например, Магжан Жумабаев (1893-1938). Но к концу 30-х годов писатели-модернисты были арестованы, большинство – расстреляны, в том числе и Жумабаев. В результате репрессий из литературной жизни Казахстана была вычеркнута целая плеяда авторов-новаторов. Для казахской культуры это стало невосполнимой утратой, поскольку именно эти общественные деятели и писатели заложили основу авторской художественной литературы. И что самое важное, они могли передать следующему поколению авторов бесценное наследие кочевой цивилизации Центральной Азии. Вместо них советское руководство выдвинуло главных авторов «национальных» культур: поэтов и писателей, писавших в фольклорно-народном стиле, сказителей и импровизаторов.

«Таким образом, место модерниста Жумабаева в Казахстане занял акын Жамбыл Жабаев (1846-1945)» [33]. Такая смена идеологии привела к восприятию «малых» культур в первую очередь как фольклорных. В 60-70-е годы казахские писатели все еще пытались писать в рамках фольклорных произведений. Вневременной характер нарратива Кекилбаева в повести «Колодец» как раз подходит под рамки фольклорной стилистики: «национальной по форме и социалистической по содержанию». «Субалтерны»

как будто говорили от своего лица, но высказывания были тщательно отредактированы и подогнаны под шаблоны идеологии [34, с.653]. В годы независимости Казахстана текстологи Института литературы и искусства им. М. Ауэзова проводили и проводят большую работу по сверке и восстановлению фольклорных текстов, изданных в советское время. Это касается и текстов Ж. Жабаева.

Несмотря на вневременной характер нарратива, мы понимаем, о каком времени идет речь. Ведь отказ от ремесла своих предков практически означает добровольный отказ от своих корней. А последующая болезнь и смерть отца Енсепа в молодом возрасте выглядит как завуалированное указание на определенную эпоху. Этот намек можно расшифровать как метафору уничтожения кочевой цивилизации казахов и последующее насильственное принуждение целого народа к оседлости.

Ипостаси и уровни другого в философии и науке рассматриваются в рамках различных теорий. Например, в теории психоанализа Зигмунда Фрейда другой – это «я», вытесненное в бессознательное инстинктом самосохранения. Таким образом каракалпака в повести Кекилбаева можно рассматривать как предчувствие преграды, как страх, присущий творческому началу, тем самым вытесненному в бессознательное [11]. «Бессознательное я» хранит в себе тайны и травмы, которые ярко раскрываются в творчестве. Творчество, в свою очередь, задействует множество других, начиная от этнической и генетической памяти до культурных, религиозных и духовных ценностей, сформированных и представленных в картине мира писателя. «Многие писатели в советское и постсоветское время выражают свои личностные и коллективные травмы через образы другого, воплощая их в разные персонажи, события, явления и процессы» [5, 171].

В финале повести мы читаем между строк, что людям вскоре не нужны будут ни рукотворные колодцы, ни настоящие мастера-копатели. Поэтому уход Енсепа с морским течением в бездну, в царство ЖерСу, можно обозначить как окончание эпохи кочевничества.

Людям свойственно переносить человеческие особенности и характеристики на животных и природу. В дискурсе природы Д. Пирсоном выделяются четыре категории: природа и гендер, антропоморфизм, природа и социальная структура, социальная концепция природы [35].

Антропоморфизм – это приписывание человеческого облика и свойств природе или божеству. Первобытное мышление наделяло природные явления и объекты некой разумной жизненной силой, подобной той, которую человек ощущал в себе самом. Истоки религиозного мироощущения можно усмотреть и в первых попытках человека воздействовать на эту одушевленную жизненную силу средствами убеждения или мольбы. Позднее объекты поклонения стали наделяться и человеческим обликом, поэтому большинство религий (особенно в их ранней народной форме) можно охарактеризовать как антропоморфные. Антропоморфизм – один из приемов в искусстве, приближающий к интерпретации и пониманию природы человека.

В повести Абиша Кекилбаева представлено много образов другого, среди которых присутствует стихия воды и земли. Земля и вода – это реперезентация богини ЖерСу в тенгрианстве, это пространство между средним миром, где живут люди, и нижним миром, куда и устремляется Енсеп, в подземное пространство, где правит Еркиг. «Осуществление коммуникации – одной из основных жизненно необходимых потребностей человека как “социального животного” – невозможно без осознания другого как равноценного партнера, без признания его права на различие» [36]. Для того чтобы найти воду в бескрайней степи, копателю колодцев надо было сохранять определенный баланс во взаимоотношениях с ЖерСу, что и помогает главному герою Кекилбаева находить воду. Земля и вода – это стихии, с которыми взаимодействует Енсеп. Обследуя землю, он находит источник воды, но чтобы добраться до источника, ему надо спуститься в подземное царство. Енсеп как никто другой чувствует эти стихии, его «коммуникация» с ЖерСу предрасположена генетически, она необъяснима, она подсознательна, именно поэтому он не может объяснить природы своего притяжения к водной стихии.

Отто Ранк в работе «Травма рождения и ее значение для психоанализа» полагает, что в ряде успешно доведенных до конца случаев психоанализа, в конечной фазе процесс излечения бессознательного совершенно закономерно воплощается в типичной символике рождения. Он также отмечает, что «речь идет об известной фантазии повторного рождения, в которой воля пациента к выздоровлению облекает его излечение» [36]. Например, главный герой Владимира Маканина, Ключарев, в повести «Лаз» производит множество актов повторного рождения, «выражающихся в мучительном проникновении, а затем высвобождении из многочисленных входов-отверстий, самой желанной из которых является подземный лаз: воплощение лона матери-земли» [37, с.183]. Как пишет Отто Ранк, возвращаясь в фантазиях в лоно матери, «человек пребывает в расслабленном положении в полутемном помещении, в полузабытьи, в почти свободном от требований реальности состоянии фантазирования (галлюционирования)» [36].

Подобно персонажу Маканина, Енсеп стремится под землю, в лоно матери, в царство Еркига, там он обретает спокойствие. Но также как и герою Маканина, ему приходится жить в двух мирах. Это жизнь вытесненной травмы рождения (бессознательное) [37, 184]. По мнению А. Абдуллиной: «Вода представлялась в различных мифологиях в качестве первоначальной субстанции, одной из фундаментальных стихий мироздания. В архетип воды соответственно входит целая система архетипических образов и мотивов, многозначно раскрывающих его общую семантику» [38].

Таким образом, колодец для Енсепа – свое собственное надежное укрытие, лоно матери земли, личное бессознательное главного героя Кекилбаева, где нет места другим. Енсеп боится потерять связующее звено между средним и нижним миром, реальностью и вытесненными желаниями, в процессе нескончаемого повторного рождения, которое приводит его в конце концов к слиянию с водной стихией, возвращает его в лоно «матери» [2].

«Травма рождения – самая глубокая травма, хранящаяся в бессознательном каждого человека, родившегося естественным путем (в отличие от кесарева сечения)» [37, 183]. Сублимация родовой травмы обладает универсальным посылом и вызывает реакцию у каждого человека. Как отмечает Ранк: «Руководством в данном случае должно быть фрейдистское положение о том, что любой аффект страха сводится в основном к физиологическому страху рождения (удушьё)» [36, с.25]. Ранк также утверждает в этой связи, что «все виды страха основаны на травме рождения, а все виды удовольствия в конечном счете стремятся к восстановлению первичного внутриутробного удовольствия» [36, с.25]. Несмотря на страх и опасность, Енсеп продолжает копать колодцы, словно для достижения «первичного внутриутробного удовольствия» он готов перешагнуть через любое препятствие. «Енсеп стоял, парализованный страхом, боясь пошевелить даже пальцем. И все же он решился, наклонился, оцупал холодные, сырые стены колодца и плоский, как доска, камень. В этой могиле не было никого, кроме него. Тревога набатом звенела в его ушах "Бум-бум-бум" [39, с.157].

Социально приемлемая мотивация, согласно которой Енсеп останется в памяти людей как человек, построивший самый глубокий колодец, рассыпается в конце повести, потому что на самом деле колодец будет называться: «колодец, в котором умер Енсеп» [39, с.162]. Эта финальная точка рассказа соответствует подсознательному стремлению Енсепа вернуться в материнское лоно после многочисленных актов перерождения, в попытке преодолеть травму рождения. Здесь также присутствует аллюзия на антропогенный миф о тюркском роде Ашина, прародительницей которого считается волчица. Волчица выкормила и вырастила единственного выжившего потомка тюркского рода в пещере и дала ему потомство. По мнению ученого-философа, исследователя казахской мифологии С. Кондыбая, пещера – это «первозданный космос, протокосмос, место зарождения жизни, лоно Великой Матери» [40]. Значение пещеры как углубления в земле, на границе среднего и нижнего миров, по сути, то же, что и у колодца, с той лишь разницей, что функцией колодца является добыча воды.

Архетип воды представлен в различных мифах как один из космических первоэлементов, как первоначальная субстанция, из которой возникло все живое. Амбивалентное стремление Енсепа к силе земли-воды аналогично стремлению вернуться к первоэлементу. Архетипические смыслы воды отражены в образе колодца – источника воды. На протяжении многих веков целительная сила приписывалась воде из подземных источников. В сказках и мифах, родникам и колодцам во все времена приписывались свойства очищения, лечения болезней, утоления жажды и голода. Тайна колодца сочетает в себе тайну земли и воды. Выражение «источник воды» дословно переводится с казахского языка как «глаз воды», что означает связь с прошлым, с миром мертвых и поэтому обладает магическими свойствами, кроме того, как жизнь, как способ связи между тремя стихиями: воздухом, водой и землей. Цель Енсепа в повести – добраться до источника воды на дне колодца.

Символический смысл образа колодца – это реализация изначальных смыслов архетипа воды и ассоциативных компонентов, среди которых спасение, жизнь, знание, истина, чистота, в том числе смерть на глубине: от глубины памяти до глубины могилы в недрах земли. Например, в исламе, колодец Бархут – это могила пророка Худы, где Худа в переводе с персидского означает Бог [41]. Следовательно, колодец Бархут – это могила Бога.

В казахском народном эпосе о влюбленных Козы-Корпеш и Баян Сулу колодец становится местом гибели Кодара, за которого Баян Сулу не хочет выходить замуж. Девушка обещает выйти замуж за Кодара, если он выкопает для нее колодец с родниковой водой. Кодар, в свою очередь, ставит условие, что, углубляясь в колодец, он будет держаться за косы девушки. В какой-то момент Баян Сулу обрезает косы, и колодец становится могилой Кодара. Затем девушка закалывает себя кинжалом. Согласно теории К. Юнга, вода – символ бессознательного, недаром мысли Енсепа противоречивы и амбивалентны, он мучается под землей в темноте и сырости, но раз за разом возвращается туда.

Наряду с эсхатологическими ассоциациями вода является также прообразом времени. «Вода одновременно является символом возрождения как живительная влага в фольклоре» [42, с.27]. Енsep пытается рыть все более глубокие колодцы, словно пытаясь добраться до центра земли. «Мастер бьет молотком и углубляется в землю в сырости и темноте. Эта монотонная, утомительная работа изнуряет и изматывает даже самых сильных, выносливых и бесстрашных, как дьявол» [39, с.147]. Каждый раз, приближаясь к источнику на дне колодца, боясь погибнуть под натиском бьющей из-под земли воды, Енsep дает себе зарок больше не приближаться к колодцу: «И дает обет в душе: Господи, если только мне повезет на этот раз, если я выберусь отсюда целым и невредимым, если я не погибну, я никогда, никогда, никогда больше не буду копать колодцы» [39, с.147]. Тем не менее, через несколько месяцев «он заново строил дырявую хижину в новом месте и брался за лопату и лом» [39, с.148].

Фольклорная и литературно-бытовая мифология составляет не только основу сюжета в романе Кекилбаева, но и вносит свой вклад в динамику его построения. В повести раскрывается картина мира кочевника, в котором человек проводит большую часть своей жизни в движении, находясь в одиночестве. Однако человек, как писал Э. Фромм, одновременно одинок и связан с другими: «Он одинок в том смысле, что он уникальное существо, не идентичное никому другому, и осознает себя как отдельную личность. Он должен быть одинок, когда ему приходится выносить суждения или принимать решения силой своего разума» [20, с.61]. В нарративе Кекилбаева почти не уделяется внимания семье Енсепа, его жене и детям. Описание поисков невесты и женитьбы главного героя составляет всего одно короткое предложение в произведении: «Вскоре Енsep женился на дочери сапожника Ихласа» [39, с.162]. В казахском эпосе и эпосе Центральной Азии основное внимание уделяется акту инициации: юноша совершает подвиги во имя своего народа, преодолевает препятствия и женится на своей возлюбленной, чтобы продолжить род. Кульминацией и финалом таких эпических произведений

является свадьба. Кекилбаев продолжает традиции народного эпоса, но повествует обо всей жизни мужчины, особо останавливаясь на завершающей стадии земного пребывания, и на философском вопросе о смысле жизни. Это еще раз свидетельствует о важности акта сублимации, главной терапевтической, целительной цели автора, которую Кекилбаев ретроспектирует на образ своего главного героя [2].

В мировоззрении кочевника мир представляет собой образные уровни, но и проживается в действии, движении, изменении, в постоянной динамике. Непрерывность жизни, ее постоянное обновление – главная составляющая тенгрианского мира, и человек – ее часть. Енсеф, выполнивший свою социальную миссию как продолжатель рода и копатель колодцев, полностью отдается своему бессознательному желанию: он устремляется в стихию, где течет подземная река, олицетворяющая материнскую плаценту и соединяющая его с морем-космосом. Согласно тенгрианским/кочевым верованиям, смерти нет, но есть последовательный цикл жизни, подобный смене погоды и времен года, поэтому физическая смерть означает для Енсепа естественное продолжение жизни.

В тенгрианском мировоззрении художественное произведение уподобляется мифу с нелинейным повествованием. В повествовании, как и в мифе, стирается граница между личностью и пространством, материей и духом, и, что интересно, между реальностью и художественным вымыслом. Главный герой Кекилбаева находится на границе двух миров: среднего и верхнего, земного и потустороннего. Эта граница сходна с процессом «перехода от сознательного к бессознательному», который, по мнению В. Руднева и является конечной целью психоанализа [43, с.156].

Мифологическое сознание, заложенное в основу творчества, характерно для многих писателей Центральной Азии советского периода. Ч. Айтматов опосредованно использовал фольклорные мифы практически во всех своих произведениях. Например, в романе «Белый пароход» он использует миф о самоубийстве Бога. С. Санбаев также применяет этот миф в повести «Белая Аруана». На первый взгляд, это традиция модернистского направления начала XX века. Гомеровский миф определил структуру «Улисса» Дж. Джойса, «Замок» Ф. Кафки основан на мифе о Сизифе, а «Волшебная гора» Т. Манна не что иное как аллюзия к мифу о Тангейзере.

Для писателей Казахстана и Центральной Азии мифы играли роль так называемого буфера в эпоху идеологической цензуры. Для Кекилбаева эта задача оказалась решаемой, поскольку для советской цензуры мифы были пережитком, а творческая сублимация писателя читалась как рассказ о тяжелой жизни бедняка, копающего колодцы, и его трагической судьбе в условиях отсталой кочевой жизни, поскольку элементы мифологии и этнические мотивы априори относились тогда к архаическим.

Цензура метрополии состояла из людей с европоцентристским образованием, в котором кочевая культура не имела места. Таким образом,

писатели Центральной Азии, замкнутые в кругу фольклора, использовали в своих произведениях архетипы и символы из мифов, легенд и народного эпоса.

Пример сублимации травмы рождения в творчество представлен в фильме «Кунанбай» (2015), поставленном режиссером Досханом Жолжаксыновым по сценарию Таласбека Асемкулова. Вернувшись из тюрьмы Кунанбай узнает о смерти матери, и чтобы оправиться от потери он едет в пещеру «Коныр аулие». Эта пещера находится в горах, вход в пещеру узкий. Необходимо войти в пещеру и пройти в темноте, по камням к основанию пещеры, где находится озеро. Окунувшись в озеро Кунанбай чувствует облегчение. Пребывание в метафорическом лоне матери земли позволяет главному герою фильма заново переродиться и принять потерю матери.

Таким образом, само название повести является ключом к решению психологической проблемы, поставленной автором. С точки зрения психоаналитического литературоведения, повесть Кекилбаева «Шыңырау» (бездна) – пример произведения, воспроизводящего феномен травмы рождения.

2 СОВЕТСКИЙ КОЛОНИАЛИЗМ И КАНОНЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

2.1 Внедрение соцреализма в Казахстане

Социалистический реализм как идеологический стиль искусства возник в тридцатых годах XX столетия в СССР. Это направление было позже названо философом и культурологом Борисом Гройсом (1947) в его одноименной книге «Стиль Сталин» – «Gesamtkunstwerk Сталин» (1987). Реализация этого политического метода Сталиным происходила на фоне развития модернизма, «нового» искусства. Можно сказать, что Сталин подхватил и использовал могучее авангардное движение для создания своего собственного культурного проекта. Действительно, серебряный век русского искусства начала XX века развивался поначалу свободно и в унисон с мировыми трендами. Все национальные культуры российской империи переживали творческое развитие. Именно тогда, наряду с футуристом В. Маяковским (1893-1930), акмеисткой А. Ахматовой (1889-1966), имажинистом С. Есениным (1895-1925) стал, например, известен казахский символист М. Жумабаев (1893-1938). Но к началу 30-х годов советская власть начала выстраивать свою культурную повестку, которая должна была работать на укрепление идеологии социализма. Самоубийство Маяковского в 1930 году в этой связи можно трактовать как самоубийство бога искусства – метафору искоренения свободного духа творчества и завершения серебряного века.

Началом широкомасштабной культурной революции в Казахстане стали репрессии общественных деятелей и интеллигенции, участвовавших в национально-освободительном движении Алаш-Орда. Общественная и политическая деятельность, например, Ахмета Байтурсынова была признана преступной имперской властью еще до установления советской власти. Во время ареста в 1909 году к списку улик были приложены переводы его стихов. Цензура творческой деятельности приняла в советское время еще более жесткие формы. Новая власть не утруждала себя поиском улик. Для ареста и приговоров было достаточно сфабрикованных и недоказанных политических мотивов. В 1929 году Байтурсынова приговорили к расстрелу за попытку наладить отношения с Мустафой Шокаем (1890-1941) чтобы вывести Казахстан из состава СССР. Позже расстрел заменили десятью годами лагерей. В 1937 году Байтурсынов был расстрелян.

Советская власть пыталась найти основательную базу под соцреализм. Для обоснования метода идеологи использовали международный опыт рабочего движения середины и второй половины XIX века, вызванного широкомасштабным внедрением индустриализации. Это время, когда закладывались правовые взаимоотношения между владельцами заводов/фабрик и их персоналом. Соответственно художественную литературу, отражающую этап индустриализации, идеологи советской власти отнесли к предпосылкам революционно-пролетарского искусства. Например,

поэзию чартистского движения в Великобритании, которое стало предтечей социал-демократии, хотя к идеям социализма это движение вряд ли имело прямое отношение. Как основу идеологии соцреализма советская власть рассматривала литературу Парижской Коммуны, а «Интернационал» Э. Потье (1816-1887) использовался как партийный гимн сначала в РФ, а потом и в СССР.

Для продвижения новой культурной программы Сталин использовал мировую тенденцию конца XIX и начала XX века – научно-технический прогресс и последующее за ним революционное движение рабочих по всему миру. Для актуализации и приспособления народных движений за права Ленин и Сталин изначально добавили к классу «рабочих» класс «крестьян», поскольку этот слой населения имел большое представительство в России начала XX века. Таким образом, движение рабочих за улучшение условий и оплаты труда по всему миру стало почвой для создания в СССР целого класса угнетенных, которых советская власть обещала осчастливить: «Кто был ничем, тот станет всем!». Политика «диктатуры пролетариата», объявленная Лениным, постепенно распространилась и на культуру. Кризис веры и последующий за ним тотальный антирелигиозный дискурс также сыграли в пользу новой культурной революции. Идеи коммунизма, фрейдизма, откровение Ницше (1884-1900) о «смерти бога» и распространившаяся вследствие его мыслей философия нигилизма и отчуждения в начале XX века дали идеологам Октябрьской революции почву для обесценивания религии и подготовки основ советской идеологии. В.И. Ленин – главный и первый идеолог новой власти провозгласил лозунг: «Религия есть опиум народа», повторяя тем самым цитату Карла Маркса (1818-1883). Ленин понимал, что новые условия жизни требовали новых методов управления народными массами и замена религии на идеологию оказалась эффективной мерой. Отказ от религии дал толчок для уничтожения храмов и репрессий священнослужителей. Идеологически эта кампания поддерживалась множеством произведений, высмеивающих религиозных служителей и деятелей, откровенной сатирой во всех жанрах литературы, включая детскую. Эта тенденция распространилась и на произведения казахских авторов. Высмеивание священников в текстах стало для писателей маркером их лояльности советской власти.

Термин «социалистический реализм» был впервые оглашен в 1934 году Максимом Горьким на Первом съезде писателей Советского Союза [44]. Дефиниция этого термина вошла в Устав союза писателей: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в её революционном развитии. Причём правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания в духе социализма» [45, с.5]. Эта довольно

размытая формулировка вызывает много вопросов и совершенно не выявляет критерии текста.

Что означает для художника или для художественной литературы выражение «правдивое, исторически-конкретное изображение»? Вопрос риторический, поскольку искусство является как раз сферой вымысла и фантазии, результатом эстетической переработки конкретной информации или события, метафорическим высказыванием. Например, возьмем рассказ «В чаще» (1922) японского писателя Рюнеско Акутогавы (1892-1927). Это один из образцов модернистского произведения, где три героя повествования рассказывают об одном и том же событии абсолютно разные вещи. Художественное произведение само по себе является уникальным, отличным от конкретики и обычного видения творческим актом и точкой зрения на событие и метаморфозы личности, поэтому перед советскими писателями стояла довольно трудная задача.

Выражение «идейная переделка и воспитание» тоже требовало воплощения через трансформации персонажей в русле социалистической догмы. Из определения русского писателя Ю. Олеши (1899-1960) о том, что писатель – «инженер человеческих душ», можно сделать вывод, насколько важной являлась роль мастеров пера в пропаганде социалистического строя. Писатель должен был доказывать свою преданность партии и ставить интересы государства выше своих субъективных устремлений и желаний. Индоктринация населения требовала большого мастерства и выдумки как от идеологов власти, так и от творческих людей. Таким образом лицемерие и двойные стандарты внедрялись в общество с самых первых дней советской власти. Размытые определения, пафос лозунгов и призывов, разоблачение врагов революции и социализма стали определяющими маркерами культурной революции Советов в 30-е годы двадцатого века. Нет сомнений, что этот стиль был провозглашен для надзора над творческой элитой страны и для пропаганды идеологии и политики власти. Со временем были определены принципы соцреализма: идейный и конкретный – обобщенные критерии, по которым оценивали художественные произведения советских писателей.

Соцреализм как метод советского искусства и литературы был внедрен в Казахстане Протоколом № 306 заседания секретариата Казкрайкома ВКП(б) от 29 августа 1933 года [46, с.24-25]. В том же протоколе есть разделы, определяющие задачи литературной критики, драматургии и казахской поэзии. При этом ответственными за внедрение нового метода наравне с представителями власти указаны известные писатели, поэты и драматурги Г. Мусрепов (1902-1985), С. Сейфуллин (1894-1938), М. Ауэзов (1907-1961), С. Муканов (1901-1975) [46, с.24-25]. Таким образом советская власть пересмотрела творческую деятельность представителей культуры и поставила задачи. В том же году были созданы журналы «Литературный Казахстан» на русском языке и журнал на казахском языке «Әдебиет майданы» [46, с.26-27].

В редакции этих журналов значился М. Ауэзов. В 50-е годы Ауэзов начал писать киносценарии на русском языке. Нам хотелось бы остановиться на

нескольких произведениях писателя, чтобы показать на примерах «эволюцию» творчества Ауэзова в русле соцреализма.

Писатель стал известным, написав в двадцатилетнем возрасте пьесу «Енлик-Кебек» (1917), которую критики сравнивают с «Ромео и Джульеттой» (первая публикация 1597 г.) Вильяма Шекспира (1564-1616). Этой пьесой Ауэзов увековечил народное сказание, которое основано на реальных событиях и имело место в XVII веке. В этой пьесе молодой драматург апеллирует к народному фольклору, быту кочевников и символам тенгрианства. Обращение в дебютном тексте к фольклору является закономерным для начинающего писателя, поскольку это дань уважения к устному народному творчеству из которого Ауэзов черпал вдохновение и силу художественного слова. В тоже время – это обращение к вечной теме и аллюзия к мировой литературе. Вкупе с выразительной поэтикой эти два признака определяют художественную ценность пьесы, ее вневременной характер.

Второе произведение, которое хотелось бы отметить в данном исследовании – это повесть «Лихая година» написанная Ауэзовым в 1928 году. Чингиз Айтматов назвал это произведение «антиколониальным» [58, 439].

Действительно, автор в открытой форме выражает свое неприятие политикой Российской империи относительно указа об отправке казахов на тыловые работы Первой мировой войны. Отношение Ауэзова к имперской власти видно и по описанию пристава: «Главный и вседержавный под этим флагом и далеко окрест – пристав тучный человек с воловьей шеей, обвешанный от плеч до пят оружием и прозванный Сивым Загривком». На контрасте с казахскими биями и волостными, которые прекрасно владели словом, писатель красноречиво описывает косноязычие главного представителя имперской власти: «Пристав встал. Он медленно багровел от натуги. Голос его был неестественно зычен, речь невразумительна. Из всего начальства Сивый Загривок самый недалекий. Хоть он и грамотней урядника Плотникова, но не гораздо ученей... Не умудрил господь говорить речей» [48].

Применение в речи пристава слова «реквизиция» по отношению к призывникам-казахам раскрывает характер отношения метрополии к казахам как к объекту: «Докладывайте списки джигитов на реквизицию. Спрашивать буду лично по всей строгости закона военного времени». Реквизиция – это принудительное возмездное изъятие у собственника органами государственной власти имущества в собственность или во временное пользование. Согласно международному праву этот термин также относится к изъятию движимого и недвижимого имущества.

Сюжет повести «Лихая година» – это история открытого сопротивления казахов указу имперской власти. Книга вышла в свет в 1928 в году, но через два года, в 1930 году Советская власть запретила ее. Только в 1972 году произведение было снова опубликовано на русском языке в журнале «Новый мир». Интересно, что повесть была написана в разгар репрессий казахской интеллигенции. Кроме того, для написания книги писатель собирал архивные

документы и встречался с очевидцами восстания 1916 года во многих областях Казахстана.

В 1925 году в Казахстане проводится череда репрессий казахской интеллигенции, связанная с карательной политикой Сталина и приходом к власти Ф. Голощекина. Ознакомившись с политической и социальной жизнью республики, новый руководитель не удовлетворяется результатами работы местной власти. С одобрения Сталина Голощекин проводит «Малую октябрьскую революцию» в Казахстане: насильственный переход кочевников к оседлости, что означало разрушение традиционных устоев жизни целого народа. В это время подвергаются гонениям деятели культуры и искусства. Открывается «Алашское дело», по которому начинают судить членов народно-освободительного движения «Алаш-Орда» (1917-1920). Подвергаются гонениям идейный лидер партии А. Букейханов (1866-1937) и его соратники А. Байтурсынов (1872-1937), М. Дулатов (1885-1935), М. Жумабаев (1893-1938), М. Ауэзов и другие. В голощекинский период казахский народ прошел через чудовищные эксперименты советской власти: советизацию аулов, ликвидацию баев и их аулов, коллективизацию, уничтожение кочевничества, что привело к первой волне искусственного голодомора после реквизиции скота по всей степи.

20 апреля 1932 года Ауэзов пишет письмо полномочному представителю ОГПУ в КАССР товарищу Каруцкому, в котором раскрывается в своих «ошибках». В частности, он отмечает: «Характерные для моей прошлой литературной деятельности произведения как “Энлик-Кебек”, “Кара Коз”, отражающие далекий от современной революционной действительности быт казахов, представляли собой по выбору тем как сознательный уход от революционной тематики в лагерь националистических писателей, которые националисты, в том числе и я, овладев в период с 22 по 28 и часть 29 гг. органами печати в Казахстане и отчасти в гор. Ташкенте, влияли на массы читателей в духе узко-националистическом, проводили организованное воздействие на тех же читателей через литературные произведения, через соответствующую критику развития националистического настроения среди молодежи, идя принципиально вразрез с задачами и стремлениями коммунистической партии и сов. власти перевоспитать эти массы и эту молодежь в духе интернационализма» [47, с.68-69].

Покаявшись таким образом Ауэзов пишет в конце письма: «Приходя искренне к таковой оценке своего литературного прошлого, я в дальнейшем обещаю не быть помехой пути преуспеваний культурной революции в Казахстане, а наоборот буду способствовать ее успешному ходу» [47, с.69]. Судя по тому, что писатель не попал в волну репрессий начала 30-х годов, это письмо было принято ко вниманию. Как мы видим, в письме Ауэзов отказывается от своей пьесы «Енлик-Кебек», называя влияние этого произведения на народ узко-националистическим, не соответствующим современной революционной действительности и быту казахов.

В 1937 году, в разгар репрессий казахской интеллигенции, Ауэзов пишет еще одно письмо уже на имя другого руководителя Казахской ССР Л.Е. Мирзояна. В этом письме писатель и драматург просит защитить его и раскаивается в творческих ошибках. Ауэзов ссылается на критическую статью «Почему не сходятся слова и дела Ауэзова?» в газете «Қазақ әдебиеті» под руководством поэта Таира Жарокова (1908-1965). Писатель просит первого руководителя страны ознакомиться с содержанием обвинений и отнестись к ним объективно. Писатель при этом не отрицает своей вины: «Есть грубые ошибки, особенно в последней пьесе “В яблонево́м саду” и в ряде других предыдущих произведений. Меня за них критиковали, прорабатывали и пусть крепко, но по-большевистски критикуют еще дальше, чтобы это было поучением и для меня, и для других» [47, с.70-71]. Ауэзов констатирует, что эта статья ставит крест на всем его творчестве и полностью обесценивает писательскую деятельность. Писатель апеллирует к здоровой самокритике и выступает против «избиения и истребления его как советского писателя». Есть в этом письме и критика Союза писателей, который, с одной стороны приглашает его на работу, а, с другой стороны, исключает из рядов советских писателей подобной статьей в своей газете. В конце письма Ауэзов просит у Мирзояна личной аудиенции для прояснения вопроса: «Я бы очень просил Вас, хоть на несколько минут, вызвать меня к себе и выслушать о моих ошибках и затруднениях по этому поводу» [47, с.70-71].

Есть много предположений и версий о том, каким образом Ауэзову удалось уйти от репрессий, поскольку он был членом и одним из идеологов партии Алаш-Орда. Поскольку архивы тех времен все еще засекречены для публичного доступа, то делать выводы об этом было бы необъективно. Тем не менее существование этих писем раскрывает нам часть правды. Таким образом, мы подошли к анализу третьей работы Ауэзова – одному из вариантов киносценария «Большая судьба», написанному им в 1951 году. В рассматриваемых работах Ауэзов проявляет талант драматурга “Енлик-Кебек”, прозаика “Лихая година” и киносценариста “Большая судьба”.

Сценарий «Большая судьба» представляет собой образцовый вариант произведения социалистического реализма [46, с. 4-111]. Сценарий Ауэзов пишет на русском языке, что априори подтверждает его ценность для соцреализма, поскольку показное равенство народов в советское время базировалась на неписанном приоритете русской культуры и русского языка.

События фильма разворачиваются в ауле бая Дулата. Сам старейший бай и его сын Догал хорошо и тепло одеты. Они жестоко обращаются с обитателями аула, которые заняты на работах по охране и выпасу их скота. Сатай, мужчина батырского телосложения, одет в лохмотья, живет в ветхой юрте вместе со своей матерью Жанат и шестилетней дочерью Алуа. В юрте холодно, нет еды и дров, несмотря на это Сатай очень добр и ласков к своей матери и дочери. Уже из экспозиции сценария мы видим четкое разделение на положительных и отрицательных героев фильма.

17 ноября 1935 года Советом народных комиссаров союза ССР был утвержден Устав Союза писателей СССР [45]. Для анализа киносценария мы используем текст Устава. В частности, в преамбуле документа говорится об объединении партийных и беспартийных писателей в единую писательскую организацию с целью выхода на идейно-творческие пути роста советской художественной литературы [45, с.4]. Как мы цитировали выше, соцреализм требовал от писателей «правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в её революционном развитии. Причём правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания в духе социализма» [45, с. 7].

Словно следуя принципу изображения событий в революционном развитии, Ауэзов описывает в завязке сценария быт казахов до Октябрьской революции: беднота и гнет злого и жадного бая Дулата, который эксплуатирует бедный народ, то есть пролетариев. Главные герои произведения бедняк Сатай, его мать и дочь Алуа голодают, хотя глава семейства день и ночь работает на Дулата. Эта картина далека от традиционной жизни кочевников-скотоводов, где баи родов и аулов были защитниками и работодателями для своих сородичей. Автор прекрасно знал быт кочевников, поскольку сам вырос в этой среде, но в угоду нового метода литературы он изображает в сценарии богатых и уважаемых людей аула глупыми, жестокими, чванливыми и безнравственными на контрасте с добрыми и справедливыми представителями советской власти. Показательна сцена нападения на аул Дулата людей его врага Отарбая, с которым они соревновались, чтобы получить должность управителя. Люди Отарбая Кулан и Булан с группой джигитов пытаются среди ночи угнать скот Дулата. Бай и его сын Догал отправляют на защиту скота Сатая, который получает в неравном бою смертельное ранение.

«В бедной лачуге, на убогой постели лежит умирающий Сатай. У изголовья сидит мать, заливаясь слезами. Обняв грудь отца, рыдает дочка Алуа. Еле шевеля губами, Сатай выцезживает слова:

– Несчастные мои! В могиле остается мать. Сироткой с колыбели остается дочь. Нет у неё матери, а сегодня умру и я. Оставлю вас у чужого порога. Хоть бы у людей оставил... Нет, у логова хищных зверей, у волков... Кто вас пощадит, кто защитит вас? – глаза Сатая останавливаются на маленьком человеке у входа. Это человек, по лицу взрослый, но телом щуплый, тощий и необыкновенно маленький – Сексек. Сатай продолжает говорить:

– Единственный сородич... вот Сексек... Но... что толку!» [47, с.7].

Через несколько лет умирает мать Сатая, и сиротка Алуа остается на попечении дяди Сексека.

В сценарии некоторые казахские слова написаны на русский манер и с ироничной коннотацией. Например, название казахского национального блюда «куырдак» дано здесь как «кавардак»: «Попивая кумыс из узорных чашек, закусывая горячим кавардаком (жаркое), баи заговорили об Алуа» [47, с.10]. Слово «кавардак» звучит в данном контексте как издевательство над родным

языком писателя, чьи лучшие произведения написаны на казахском языке. Это значимый маркер лояльности писателя принципам соцреализма.

Когда Алуа исполняется 14-15 лет, бедно одетая девушка обслуживает гостей бая Догала и один из гостей обращает на нее внимание: «На ее фигуру и лицо обратил свое внимание Сартай. Указывая на девушку, толкнул соседа Байыра, шепчет ему на ухо... Теперь обратили свои жадные взоры на Алуа все остальные мирзы» [47, с.10]. Баи описываются в данном контексте как похотливые, безнравственные и невежественные люди, что, возможно, могло иметь место в некоторых случаях и в действительности. Но традиции и обычаи казахского народа таковы, что к подрастающей девушке был особый и деликатный подход. Например, все девушки возраста Алуа носили на голове «шолпы». Это подвеска из нанизанных друг на друга металлических пластин или монеток, которые издавали звон при приближении девушки к юрте, и мужчины, сидящие там, приводили свой внешний вид в порядок, переводили разговор на дружественный тон, чтобы не смутить ее. Конечно же, у этого украшения были и другие функции, как, например, формирование осанки, предотвращение резких движений головой и т.д.

Использование казахского слова «мырза» – господин в русифицированном виде и во множественном числе как «мирзы» в данном контексте тоже не совсем приемлемо. Это похоже на демонстрацию обесценивания родного языка. Эти приемы, принижающие казахский язык, и попытки русификации казахского языка нарочиты и гротескны, но они соответствуют неписанным правилам соцреализма, когда национальные культуры и языки рассматривались как отсталые и неперспективные.

Подстегнутый любопытством и вниманием ровесников бедной девушкой Алуа, бай Догал решает взять ее третьей женой. Для этого он хочет заручиться согласием ее дяди. Сексек не дает однозначного ответа, предлагает спросить у самой девушки. Но бай неумолим и отправляет в ветхую юрту Сексека женщин, чтобы они привели к нему Алуа.

«Как в день смерти бабушки, на той же рваной постели, Алуа сидит в слезах. К ее юрте приближаются нарядные пожилые женщины.

Надменно, насмешливо оглядывают они бедную юрту.

Полная, смуглая баба решительно шагнула внутрь юрты. С лукавым, обманчивым лицом вошли и другие женщины, они подносят Алуа наряды. Девушка оторвала свое лицо от постели. Все ее существо выражает сейчас решительный протест. А женщины заговорили, одни наставительно, другие строго, повелительным тоном:

- Не бывает девушки без замужества!
- Порадуйся счастью своему!
- Какая беднячка достигла такого счастья?...
- Подумай только – чьей ты будешь женой-то...
- Не третьей, а даже седьмой женой пойдет за него любая ханша...

Но упряма Алуа в своем протесте. Она выкрикивает в лицо старухам:

– Не надо мне... Пусть погибель этому счастью! Не пойду, не пойду за него. Слышите, я не согласна!..

Но женщины набросились на нее, разорвали ее старую одежду, насильно напялили на нее принесенную ими одежду невесты» [47, с.10].

В этом эпизоде писатель нарочито выделяет архаичность казахской традиции многоженства, невежество казахских женщин и поистине революционную стойкость Алуа. Уверенность и принципиальность девушки поражают, поскольку случаи кражи невест все еще имеют место в современном Казахстане, и девушки не всегда ведут себя так смело. Принципы идейности и конкретности соблюдены и поданы писателем гипертрофированно и емко. Неудивительно, что Сейсек находит людей, которые советуют ему сбежать вместе с Алуа к советской власти, в красную юрту.

« – Ты смотри, никому не говори, что этот совет дал я. Сестру ты можешь спасти. Вот за теми дальними черными холмами есть урочище Сары-Булак, большой аул там. И там же есть советский суд, исполком, Союз кошчи... Там же есть такая красная юрта... Ты вообще слышал про Советскую власть? А? Сексек с раскрытым ртом, быстро замигал и неуверенно кивает головой.

– Слышал.

– Ну, вот... А ты слышал, что она спасает девушек от насилия?

– Слышал, да мало, мало...

– Так вот, бери свою сестру в эту же ночь и бегите туда...» [47, с.15].

Завязкой истории становится побег: «... Алуа и Сексек приехали на своем верблюде туда, где расположились советские учреждения» [47, с.17]. Представителем советской власти является, конечно, русская девушка Нина, которая сидит в красной юрте. «Заведует красной юртой высокая, красивая русская девушка с золотистыми косами и большими глазами. Около нее трое казахских девушек. Одна, постарше, других, Саруар – учительница, остальные две девушки молоденькие, по виду похожи на Алуа.

Жаппар поясняет русской девушке Нине про Алуа.

Нина сама подошла к Алуа:

– Молодчина девушка! Бежала? Хорошо. Третья жена старого бая! Позор! Здесь ты свободна. Не бойся.

Алуа смотрит на Нину, удивленно, но с доверием» [47, с.19].

Как мы видим, нарочитый пафос и штампы, несвойственные стилистике Ауэзова, +ё пронизывают весь текст. Превосходство русской нации подчеркнуто на контрасте между славянской и азиатской внешностью, разницей в росте: «высокая, красивая русская девушка с золотистыми косами и большими глазами». То, что в европейской культуре тех годов прозвучало бы как дискриминация и открытая демонстрация превосходства белых над цветными, звучит абсолютно органично в данном тексте в рамках соцреализма, в многонациональной стране, которая провозглашала равенство между народами. Что самое удивительное – этот текст написан представителем казахской национальности, маститым писателем. По сюжету сценария на этом

этапе начинается тот самый процесс идейной переделки и воспитания Алуа согласно Уставу Союза писателей [45, с.6]. Мы знаем, что наряду с этим сценарием в те годы Ауэзов начинает писать роман «Путь Абая». Можно предположить, что работа над романом, само написание и дальнейшая публикация требовали особой лояльности писателя, и данный киносценарий стал промежуточным пунктом для демонстрации преданности идеям партии.

Несложно догадаться, что Алуа побеждает в тяжбе с кровожадным Дугалом и становится свободным советским человеком. Развязка истории наполнена революционным штампом, изображающим достижения Алуа при советской власти при поддержке Нины, которая курирует девушку на всех этапах карьерного роста.

Финал сценария отмечен пафосным выступлением Алуа на международной конференции. «Я получила не только свободу, равноправие, но и образование. Нашла свое счастье. Сейчас, я кандидат исторических наук. Всего этого я добилась не потому, что являюсь какой-то одаренной женщиной в нашей стране. Я являюсь одной из миллионов рядовых женщин. Таким образом, солнце свободы, за короткий срок изгнав эпоху страдания и тяжких мук, озарило лучами счастья женщин нашей страны. Что я могу вам сказать!» [47, с.111].

Ауэзов пишет сценарий, соответствующий канонам соцреализма со всеми элементами советского текста: штампами, пафосом и канцеляритами. В сюжете текста на лицо «идейная переделка и воспитание трудящихся людей в духе социализма», как и требовалось по Уставу Союза писателей [45, с.5]. Бедная сирота Алуа из ветхой юрты становится преданной комсомолкой и строителем социализма. В пьесе также, как и в действительности, баи и чиновники получают по заслугам: тюремные сроки и репрессии за политические, религиозные и другие, идущие вразрез с политикой советской власти ценности и убеждения.

Киносценарий «Большая судьба», написанный Ауэзовым в 1951 году – это апогей и воплощение идей Ленина, которые он установил сразу после Октябрьской революции 1917 года. Ленин, в частности, подчеркивал партийность борьбы за принципы социализма, то есть писатель должен сознательно и открыто встать на сторону «передовых тенденций исторического развития» [30]. Это то, что сделал кинодраматург Ауэзов, он открыто и сознательно встал на сторону строительства социализма. Ленин писал и об ограничении творческой свободы художника: «Это не произвол личности, а ее осознанное действие в соответствии с требованиями реального исторического развития». Ленинская партийность искусства требовала таким образом невозможного соединения глубины объективного познания с пафосом субъективной деятельности, поскольку писатель должен был обладать многогранным и объективным пониманием мира [30, с.13]. Такая внутриличностная шизофрения была достижима только в рамках таких текстов как «Большая судьба», когда глубокий и многогранный писатель создавал абсолютно поверхностный текст без индивидуальной стилистики.

Текст, перечеркивающий творческий потенциал и предыдущие достижения. Амбивалентность идеологии и политики Советов породила двойные стандарты и лживые лозунги, за которыми скрывалась тоталитарная сущность власти. Лозунги социализма о развитии экономики, братстве, единстве и мире уже не внушали доверия, и советский народ, включая людей искусства, приспособлялся к реальности через лицемерие, что мы и наблюдаем в киносценарии Ауэзова.

Таким образом тоталитарное общество, где искусство рассматривалось как средство «борьбы за претворение в жизнь идей вождей революции и партии», еще в середине XX века получило название «советский колониализм». Например, писатель Олаф Карое (1892-1981) в статье 1953 года «Советский колониализм в Центральной Азии» перечисляет колонизированные советской властью народы тюркского происхождения: «казахи, узбеки, туркмены, киргизы, каракалпаки» [49, с.135]. Далее этот термин перетекает и в область социальных наук и литературоведения как явление, определяющее хронологические и проблемные границы свободы личности и творчества в Советском Союзе.

В связи с соцреализмом необходимо упомянуть образы «великих вождей» Карла Маркса, Владимира Ленина, Иосифа Сталина и др. Возвеличивание и упоминание этих личностей также являлось маркером лояльности. Даже поэт Мукагали Макатаев (1931-1976) – самый яркий и свободный представитель плеяды шестидесятников в Казахстане не избежал этой участи. Его поэма «Ильич», посвященная Ленину, была написана в 1964 году, а поэма «Мавр», посвященная Марксу, в 1972. Несмотря на это, Макатаева в 1973 году исключили из Союза писателей. Противоречием к вышеназванным поэмам служит произведение поэта «Реквием Моцарта», в котором Макатаев словно облекает в слова произведение композитора, но на самом деле оплакивает жертв репрессий, голодомора и других трагедий казахского народа, а вместе с тем и себя как жертву карательной политики советского режима. В поэме трижды повторяется фраза: «Жаназа күйін жазшы бір, Моцарт!» (Напиши поминальное произведение, Моцарт!): в начале, в середине и в конце поэмы [50]. Вся жизнь поэта была отмечена поминальными мелодиями, начиная с отрочества, когда на войне погиб его отец. Несмотря на это, Макатаев верит в торжество справедливости и наступление хороших времен для казахов, ведь поэма заканчивается колыбельной мелодией. Трагедии должны быть отрефлексированы, а жертвы отпеты. Эту миссию берет на себя поэт Макатаев в поэме «Реквием Моцарта». Поэту сложно было вместить свободолюбие и талант в рамки соцреализма. За это его невзлюбили представители власти и коллеги. При этом не было и нет более популярного поэта среди казахов как Мукагали ни при его жизни, ни после смерти.

Сконструированный советской идеологией «восток» не имел ни национальных, ни русских корней. Например, избранный певцом советской власти казахский акын Жамбыл Жабаев, писавший оды о Сталине, стал культурным конструктом системы. Как отмечает филолог и профессор

Шефилдского университета (Великобритания) Евгений Добренко (1962), политическая культура Советов порождала через знаковые, фольклорные фигуры ранней многонациональной культуры «образ Сталина – творца советской жизни» [51]. Применяя постулат Барта о смерти автора к ранней советской поэзии, Добренко доказывает, что Жамбыл, также, как и лезгин Стальский – фигуры мифологические и тексты за них писались группами других людей. Как пишет ученый: «Поскольку тексты “народных сказителей” (Стальского, Джамбула и других) печатались, что называется, “с колес”, установить теперь, что было в неких “оригиналах”, которые одним человеком заказывались, другим – доводились до сознания “автора”, третьим – произносились, четвертым – записывались, пятым – переводились в подстрочник, шестым – в “художественный текст”, седьмым – редактировались, восьмым – цензурировались и так далее, установить, где именно были эти “искаженные”, “замененные”, “убранные”, “добавленные”... места невозможно, отчасти потому, что сам автор не владел языком, на котором функционировали его тексты, а сами “оригиналы”, если и существовали, – утеряны. Как бы то ни было, эти тексты неаутентичны, по определению. И дело не в том только, что они функционировали по преимуществу не на том языке, на котором якобы создавались» [51].

В эпоху идеологического диктата, несомненно, было сложно сохранить духовность и целостность, в особенности представителям национальных литератур. Тем не менее казахскими писателями в рамках соцреализма написано много произведений, в которых сохранился этнический код казахов. Одним из популярных жанров советского времени были исторические романы. Если самым знаменитым поэтом советского периода можно назвать Макатаева, то самым популярным прозаиком-романистом стал Ильяс Есенберлин (1915-1983). Его культовая трилогия «Кочевники» (1969) переиздавалась множество раз, общий тираж составил более трех миллионов. Как и Макатаев, при жизни Есенберлин подвергался травле со стороны властей и писателей.

Ранняя проза Оралхана Бокеева (1943-1993) наполнена болью о судьбе казахского народа. В повестях «Куда уходят плеяды» и «Отзовись мой жеребенок!» прозаик повествует о трагических событиях в годы советской коллективизации. Если Т. Абдик рассказывает об этапе коллективизации в повести «Отцово прощание» лишь обрывками описывая судьбу отца главного героя, то повествование Бокеева воспроизводит годы коллективизации детально. Художественный мир героев имеет под собой историческую основу. В поздней прозе Бокеев знакомит нас с еще одним этапом советской истории казахского народа – освоении целинных земель. Несмотря на то что художественная литература проходила в советское время тщательную цензуру, реальное описание событий и трагические судьбы персонажей Бокеева раскрывают тоталитарную сущность советской системы.

Произведения писателя, переводчика и публициста Герольда Бельгера (1934-2015) о родителях, депортированных в Казахстан в начале Второй мировой войны открывают горькую правду о судьбе целого этноса,

подвергшегося репрессиям советского режима. Это романы «Дом скитальца» (2003) «Зов» (2008) книга «Карл Бельгер – мой отец» (2003).

Казахстанские писатели и поэты находили способы передачи трагедий национального масштаба начала и середины XX века. Символы и метафоры тенгрианского мира и кочевой цивилизации, исторические темы, аллюзии на мировую культуру и искусство позволили авторам передать последующим поколениям память о прошлом даже в условиях замкнутого на себе соцреализма.

2.2 Особенности колониального дискурса в дебютной повести Чингиза Айтматова «Лицом к лицу»

Повесть «Лицом к лицу» была опубликована в 1957 году на киргизском языке, а через год появилась в авторском переводе на страницах российского журнала «Октябрь». Ч. Айтматов как писатель сразу нашел своего читателя и свое место в советской литературе благодаря образам главных героев, простых людей, вобравших в себя черты как «маленького человека», так и советского человека, идеального персонажа в рамках соцреализма [52, с.135].

Термин «маленький человек» появился в русской литературе благодаря Белинскому, и долгое время служил характеристикой обычного человека низкого социального положения и происхождения, без выдающихся способностей и не отличавшегося силой характера [53, с.15]. Социалистический реализм возвышал обычного человека низкого социального положения и происхождения, но разница в том, что советский человек был преданным приверженцем советской власти и, соответственно, обладал силой характера. Маленький человек тоталитарной системы становится советским в идеологической борьбе с противниками власти, эта метаморфоза произошла как раз с главной героиней повести – Сейде. Она стала настоящей советской гражданкой-товарищем, передав властям своего мужа-дезертира, подобно тому, как Павлик Морозов стал героем, предав родного отца. Но если в случае с Павликом Морозовым решающую роль сыграла идейная несостоятельность его отца, то в случае с Сейде определяющей стала моральная подоплека.

Исмаил никогда не считался предателем и преступником в глазах своей жены, даже когда он дезертировал из армии во время войны. Но он сразу стал преступником в глазах Сейде, когда украл корову у соседки Тотой, вдовы с тремя детьми. Трансформация женщины делает ее героиней советской системы, несмотря на существенно иную шкалу ценностей, не соответствующую принципам марксизма-ленинизма. Именно здесь раскрывается сущность советского тоталитарного режима. Лояльность и сотрудничество с карательными органами делает любого человека нужным и важным для использования в интересах системы. Но отношение властей может коренным образом меняться в зависимости от курса идеологии и партии.

В центре повествования – судьба главной героини повести Сейде. Молодая женщина из далекого аула мужественно переносит тяготы военных лет в глубоком тылу: разлуку с мужем, рождение сына, тяжелый труд в колхозе, постоянное недоедание и заботу о старой свекрови. И словно этого недостаточно, жизнь преподносит ей еще одно испытание – заботу о муже-дезертире. Эта сюжетная линия Сейде построена строго по законам социалистического реализма, так как женщина в какой-то момент встает на путь «исправления»: она передает мужа-предателя органам власти [3, с.36]. Кульминация повествования демонстрирует горькую правду жизни с налетом идеологического пафоса, с утрированной аллюзией на роман «Мать» (1906)

Максима Горького (1868-1936), главного литературного трибуна диктатуры пролетариата.

На втором плане – судьба свекрови Сейде Бексаат. Это еще один пласт повествования Ч. Айтматова, раскрывающий суть жестокой колониальной системы. Название повести также отсылает к семейной драме Бексаат и лишь образно отражает финальную сцену, когда Сейде противостоит своему мужу [54]. Айтматов рассказывает о последствиях советских репрессий для одной семьи, о страданиях и горе, которые продолжают разрушать преемственность поколений, ввергая самых близких людей в разлад, заставляя их встретиться лицом к лицу с собой, с предательством, с личными и коллективными травмами эпохи. «Незримым фоном произведения служит и личная трагедия писателя: безотцовщина, судьба сына врага народа, сложная судьба матери, тяжелые военные годы подростка» [3, с.35].

Финальная сцена повести рождает аллюзию не только на горьковскую «Мать», но и напоминает о матери Ч. Айтматова, которая одна воспитывала четверых детей, так как ее муж был арестован и расстрелян в 1937 году. Во время войны мать писателя служила политработником, а будущий писатель в подростковом возрасте был секретарем администрации в родном селе [5, 167].

Как отмечает Л.В. Сафронова: «Таким образом, первый крупный литературный текст есть прежде всего исцеляющее предприятие, перенасыщенное вытесненными авторскими комплексами, отражающее болезни роста творческой личности, являющееся проекцией его тайных нарциссических желаний и ожиданий» [55, с.58].

Айтматов повествует о судьбе двух женщин и таким образом рассказывает и свою личную историю. Писателю было четырнадцать лет, когда началась война, поэтому описание военных лет в его творчестве можно назвать автобиографичным. Это не только фон произведения «Лицом к лицу», это реальная картина его детства, мальчика – «сына изменника родины» [5, 167]. Как писал З. Фрейд, литературное творчество эгоцентрично, в центре внимания писателя всегда он сам [11].

«Унификация личности под стандарты марксизма-ленинизма и революционный пафос в восхвалении власти выглядят в произведении Айтматова как трагическая ирония, как сценарий, не имеющий перспективы. Через художественные образы автор заново переживает свои детские и юношеские травмы, сублимирует их в творчество, вступая в диалог со своим отцом» [5, с. 167].

У дизайнера в повести Айтматова говорящее имя – Исмаил. Только у него нет отца как в Коране, и мать ему не может помочь, а источник зам-зам в виде сказки под названием Чаткал так и остается сказкой.

Болевая точка Айтматова – это тема отца-предателя, которую он и раскрывает в своем дебютном тексте. Как известно, тема предательства, сюжет безотцовщины и сиротства становятся лейтмотивом почти всех произведений писателя. В статье «17 фактов о Торекуле Айтматове» факт 17 называется «Отец и сын». В нем рассказывается история о том, как Ч. Айтматову задали

вопрос, какой была его судьба, если бы он не потерял отца. Писатель ответил: «Это была большая потеря для меня. Я бы лучше не стал писателем, но чтобы был жив отец...» [56].

Вот что писал Ауезхан Кодар о теоретической основе советского режима: «В Советском Союзе можно было создать доктрину, удовлетворяющую интересам самодержавного тоталитарного государства, благодаря чему мы использовали самую примитивную форму марксизм-ленинизм» [57]. Эта примитивная, карательная по своей сути форма власти не только разрушила судьбы почти всех людей в искусственно созданном союзе, она также способствовала разрушению многовековых традиций и культурных кодов сотен этнических групп. Именно поэтому Ленин назвал свою политику «диктатурой пролетариата». В теории марксизма-ленинизма не было «проблемы сознания и бессознательного в психологии, проблемы свободы и необходимости этики, и, наконец, последней фундаментальной философской проблемы ценности» [57].

Героини повести Сейде и Бексаат, как и миллионы женщин Центральной Азии, продолжали жить согласно привычным семейным традициям и обычаям, где главная роль отводится преемственности поколений, где Исмаил является носителем фамилии и считается главным человеком в семье. Сейде даже обращалась к мужу только как «сын свекрови» и никогда не называла его по имени, тем самым подчеркивая его статус и следуя традиции. «Ему никогда не бывает удобно. Чаще он сидит молча, мрачный, устало опустив плечи, и нетерпеливо смотрит на кипящий котел. Мне нужно накормить его как можно скорее, чтобы он вернулся в свою пещеру до рассвета. Сейде суетится у очага и думает о нем. Ей жаль Исмаила, и она боится потерять его, боится остаться одна с больной старухой и сыном на руках» [54, с.15].

Традиции и обычаи любой культуры являются чуждыми для тоталитарной системы, а любое инакомыслие и индивидуальность враждебными. Как писал философ Кодар: «Марксизм – это коллективная психологическая мобилизация для целей борьбы, завоевания, подчинения и господства. По существу, он не дает никакого мировоззрения, не хочет ничего "созерцать" и "искать": но находит средства для индоктринации, пропаганды, психического управления и руководства массами» [57].

В повести не описываются репрессии тоталитарного режима, но через трансформацию героев мы замечаем влияние идеологии Советского Союза на людей. Айтматов показывает эту разницу через метафоры и образы, сравнение героев до и после войны, как меняются люди и обстоятельства, когда тяжелые времена становятся непомерно тяжелыми. Достаточно распространенный прием в мировой литературе, когда автор включает в свое творчество рассказы, легенды, воспоминания о прошлом [54, с.123].

До наступления войны в связи с женитьбой Исмаила в доме Бексаат наступает счастливое время: «Прошлым летом, когда Сейде, дочь пастуха, вошла в семью своего мужа, их дом еще не был построен: стены не были обмазаны глиной и не были оштукатурены, крыша не была покрыта глиной.

Как бы она хотела вернуть те дни! Время от времени они продолжали строить свой дом, и Сейде грелась в лучах своего короткого счастья» [54, с.4].

Метафора недостроенного дома, мечта Бексаат вырваться из плена неустроенности и горя задают тон безысходности. Это попытка пожилой женщины и ее сына восстановить утраченные обычаи и традиции, это мечты о продолжении рода и счастливой жизни. По сути, это попытка самого автора осмыслить события, которые привели к его личной и семейной трагедии: аресту и казни его отца. «Лучи короткого счастья» были и в биографии Чингиза Айтматова, когда его отец был жив и занимал ответственный пост в правительстве республики.

«А сколько они мечтали в то время! Как достроить дом, как организовать быт, как пригласить родителей и какие подарки для них будут приготовлены. Все это было счастьем. Время тогда летело сломя голову, не заметишь, как пролетел день» [54, с.5]. Мечты, которым не суждено сбыться, имеются во многих произведениях Чингиза Айтматова. В дебютном романе его мечты связаны с домом и с семьей: «Когда замаячили стены, началась война. Как-то наспех заштукатурили стены в доме, а потом мужчин забрали в армию. Она никогда не забудет тот день, горе разлуки еще не остыло. Как будто это случилось вчера». Разлука Сейде с мужем напоминает разлуку семьи Айтматова с отцом: вначале он остался работать в Москве, потом его арестовали и расстреляли как врага народа.

Один из важных персонажей повести – Мырзакул, родственник Исмаила, вернувшийся с войны одноруким, председатель сельского совета. До ухода на войну он был молодым парнем и носил знаменитую черную тюбетейку, на одну сторону. Он любил скачки и никогда не расставался с национальным инструментом комузом. В деревне он считался лучшим певцом, сам сочинял песни. «С войны вернулся одноруким, сейчас его трудно узнать, совсем не тот. Да и характер сильно изменился: вспыльчивый, крутой. Сейчас он похож на покалеченное бурей дерево: левое плечо опустилось, на длинной шее видны шрамы, крупные неправильные черты лица стали резче, а взгляд стал хмурым и цепким. Теперь Мырзакул больше поет о том, что видел на войне: голос его сильно приглушен, иногда с гневной страстью, а когда Мырзакул поет задорно, глаза его сверкают, как у сказочного батыра, и он трясет единственной рукой, словно бьет по струнам комуза. Но он никогда не будет играть на комузе...». [54, с.5].

В метаморфозе Мырзакула проблемой является не только потеря руки, но и невозможность играть на комузе, что делает мужчину инвалидом в физическом и духовном плане. Невозможность выразить себя творчески, играя на национальном инструменте, означает отрыв от корней, ведь Мырзакул теряет свою этническую идентичность, лишается возможности «созерцать» и «искать», о чем упоминает Кодар в своем исследовании о природе ленинизма [57]. Для культуры тюркских народов особую ценность представляют собой родственные и семейные связи, но в условиях идеологической пропаганды Советов Исмаил и Мырзакул превратились в непримиримых врагов, забыв о

родстве и взаимном уважении. Библейская история о непримиримости двух братьев обретает в условиях ленинизма политический контекст. От Исмаила отворачиваются все, кроме матери и жены. Можно ли оправдать Исмаила, его дезертирство из армии? Кого или что на самом деле предал Исмаил? Предал ли он родину или семью, почему он повесил такой груз ответственности на самых близких – на мать и жену? Состоялся ли у писателя диалог с отцом? Действительно ли Сейде/мать писателя отреклась от любимого мужа, и действительно ли отец совершил преступление?

Такие же риторические вопросы задает себе Айтматов в романе «Белый пароход» в первых же строках, но уже в виде утверждения: «У него было две сказки. Одна своя, о которой никто не знал. Другая та, которую рассказал дед. Потом не стало ни одной. Об этом речь» [58, с.15]. Эти два сюжета нам уже известны из дебютного текста: тоска по отцу и потеря идентичности. У мальчика из «Белого парохода» нет имени, потому что у него нет отца, ведь у киргизов так же, как и у казахов принято спрашивать: «Кто твой отец?». Старый Момун, который является дедом мальчика по материнской линии, старается поддержать внука, но он слишком стар, слишком добр к людям (архаичен как герои эпоса) и слишком слаб перед лицом советской власти – своим собственным зятем. Дед Момун по приказу зятя, который хочет выслужиться перед начальством, собственными руками убивает олениху, прародительницу своего рода. Таким образом мальчик, который и так был сиротой при живых родителях, становится в одночасье безродным.

Сказки остаются сказками, точно также, как и семейная мечта о Чаткале в произведении «Лицом к лицу». Предвидя свою горькую долю, Сейде и Бексаат не хотят потерять мужа и сына. Они знают о жестокой карательной машине советской власти, которая найдет и накажет Исмаила, и поэтому женщины мечтают переехать в Чаткал, куда сбежали и где поселились два брата Бексаат еще на заре советской власти, во время раскулачивания. До старой женщины доходили слухи, что ее братья живут в Чаткале и скучают по своей сестре Бексаат. Как отмечает Руднев, поэтический символ оказывается эффективным инструментом творчества, позволяющим прорваться сквозь пелену повседневности к трансцендентной Красоте [59, с.233]. С именем Исмаил в памяти всплывает аллюзия на библейский сюжет, только в рассказе Айтматова у Исмаила нет отца, и он бежит не от Сары, а от войны. И, к сожалению, Бексаат, как Хаджар, не может быть рядом с Исмаилом, а водный источник Замзам в виде Чаткала оказался лишь красивой мечтой, несбыточным символом [60, с.156].

Мечта о Чаткале – последняя надежда женщин сохранить свою семью и корни, как и у мальчика из «Белого парохода», который надеется найти своего отца на белом пароходе. Сейде старается подбодрить свою больную свекровь «Ах, ты моя беспокойная эне! Я понимаю тебя, эне, но говорить об этом еще рано. Бог даст, к тому времени ты почувствуешь себя лучше. Потом мы соберемся и двинемся в путь. Мы прибудем туда и скажем твоим братьям в Чаткале: “А вот и мы! Вот ваша сестра, примите ее, мы пришли с ней, чтобы

жить здесь...”». [54, с.15]. Как мальчик из «Белого парохода» никогда не видел своего отца, так и Сейде никогда не видела Усенкула и Арына. Мечты помогают персонажам Айтматова выжить в сложных обстоятельствах, когда остается лишь надежда на чудо. Дилемма безвозвратности счастья, безвозвратности отца, этнических традиций, ценностей – главный трагический посыл Айтматова, так громко прозвучавший в его дебютной повести. Айтматов размышляет о национальной идентичности и феномене национальных культур, предостерегая от возможности «соскользнуть с высот растущего национального самосознания в пропасть пропаганды национальной исключительности» [61, с.31].

Таким образом дебютная повесть Айтматова посвящена нелегкой судьбе матерей и жен, потерявших своих сыновей и мужей на войне и в ходе многочисленных репрессий советского режима до и во время Второй мировой войны. В годы войны женщины были заняты не только тяжелым трудом и заботой о семье, но и морально приняли на себя вину за своих мужей и сыновей, осужденных и репрессированных властями по идеологическим и другим причинам. Автор-герой тоскует по отцу, как и миллионы детей военного времени, чьи отцы были убиты физически или морально не только войной, но и репрессивной системой советского режима.

2.3 Проблема безотцовщины как психотравма эпохи на примере дебютного романа Андрея Битова «Пушкинский дом»

Роман Андрея Битова «Пушкинский дом» является одним из первых постмодернистских романов наряду с произведениями «Москва-Петушки» Бенедикта Ерофеева, «Школа для дураков» Саши Соколова и «Прогулки с Пушкиным» Абрама Терца, написанных в Советском Союзе. Первоначально произведение представляло собой рассказ «Аут», написанный в 1964 году. Это один из первых рассказов Битова, созданный под впечатлением от суда над Иосифом Бродским. В виде романа произведение появилось в 1971 году и разошлось в самиздате. К публикации в СССР роман был запрещен. В 1978 году «Пушкинский дом» был опубликован в американском издании «Ардис», тем самым Андрей Битов был признан за пределами Советского Союза, где его называли русским Джойсом. При этом все его произведения были запрещены для публикации в СССР.

По мнению Ж.Ф. Лиотара, постмодернизм освобождает культуру «от засилья традиционного, индустриального общества и его идеологий, объединивших людей и задающих им великие отдаленные цели. То есть освобождает от эпохи “больших проектов” и описывающих их универсальных языков (метанарративов), как, например, метанарратив платонизма, христианства, новоевропейского рационализма и эпохи Просвещения». Как пишет философ: «Мы являемся свидетелями раздробления, расщепления “великих историй” и появления более простых, мелких, локальных “историй-рассказов”. Переосмысление концепций прошлого и возможностей познания привело к тому, что недоверие к метарассказам, как подавляющим мышление и легитимизирующим власть, вошло в плоть новой картины мира. Словом, речь идет о крахе “больших проектов”, в том числе социальных, какими были кантовский глобальный либерализм, а затем фашизм и коммунизм»[62].

Роману «Пушкинский дом» присущи все черты постмодернистского текста: ирония, интертекстуальность, сложные отношения автора и героя, автолитературоведение или рефлексия над собственным текстом, деконструкция. Как отмечает М.Н. Липовецкий, «в романе произошло осознание симулятивной природы культурного и исторического контекста». Этот радикальнейший переворот мировосприятия – пожалуй, важнейшее из последствий «оттепели» [63]. Это осознание становится для Битова толчком для отказа от традиционности соцреализма, своего рода протестом против засилья метанарратива/идеологии. Происходит закономерный переход к эстетике постмодернизма, лишенной пафоса и дидактики, подчеркивающей лояльное отношение автора к власти. Как пишет Л.В. Сафронова, для облегчения не критичности восприятия текста постмодернистский автор при создании своего персонажа применяет юмор, иронию и пародийность, стереотипизацию, информационную избыточность, высокий темп повествования, простонародность имиджа повествователя и персонажей [15, с.212]. Действительно, ироничный стиль повествования Битова с элементами

простонародного имиджа увлекает читателя, облегчая восприятие сложных исторических событий и личностных трагедий. Воздерживаясь от оценки, Битов предлагает читателю самому сделать выводы или вовсе остаться в стороне.

Роман начинается с пролога «Что делать?» (1862), что отсылает нас к революционному роману Н. Чернышевского (1828-1889), написанному им в заключении. Здесь прочитываются не только аллюзии на скорую «оттепель» в параллели с романом Чернышевского. Роман «Что делать?» явился когда-то ответом Н. Чернышевского на произведение И. Тургенева «Отцы и дети». Битов иронизирует, переставляя местами очередность появления романов. Первый раздел своего романа он называет «Отцы и дети. Ленинградский роман». Тем самым показывая, что ответ Чернышевского не оправдал себя, Рахметов и новое общество не просто углубили проблемы отцов и детей, они эти отношения полностью прервали. Это один из основных посылов Андрея Битова, который нам хотелось бы раскрыть.

«XX век войдет в историю как эпоха насилия, разрушения традиционных устоев, центробежных сил на национальном уровне и острых конфликтов в социальных отношениях», – пишет Э.И. Скакунов в своем исследовании о природе политического насилия [64, с.10]. Как известно из истории, две мировые войны первой половины XX века, несколько революций, бесконечные репрессии коммунистического режима уничтожили большую часть мужского населения Советского Союза. И даже те, кто выжил, находясь под постоянным контролем режима, были запуганы и деморализованы идеологией и политикой террора. Как отмечает Н.А. Благовещенский, «человек понятия не имел, когда и за что “его возьмут”; когда он в глазах общества, друзей, близких, родных и своих собственных превратится в мерзкое насекомое – врага народа, диверсанта, отравителя колодцев, агента всех враждебно настроенных государств, внутреннего диверсанта» [65].

В романе «Пушкинский дом» Битов повествует о семье потомственных аристократов, в которой дед и отец сломлены политической системой и перестают выполнять отцовские функции. Тем самым они передают судьбу своего внука и сына Левы Одоевцева существующему режиму. Дед и отец не участвуют ни в воспитании, ни в становлении мировоззрения Левы Одоевцева. В результате, не получив базовых ценностей, которые передаются в семье от старшего поколения, Лева перестает быть сыном и внуком Одоевцевых. Он живет в придуманном, иллюзорном мире, в окружении видимой порядочности и благородства, а на самом деле лжи и эгоизма. Родители воспитали Леву на абстрактных идеалах, приучая не замечать окружающую действительность. Лева вырос на мифах о себе, о своей семье, о своей стране и кожей впитал правила игры. «Он сам усвоил феномен готового поведения, готовых объяснений, готовых идеалов» [66, с.18].

Битов на примере семьи Одоевцевых раскрывает трагедию безотцовщины в эпоху сталинского режима, показывает, как внук аристократов трансформируется в безликого и безропотного представителя системы.

В период с 1929 по 1953 годы в СССР господствовал единовластный «отец всех народов». В своей книге «Психика Сталина» американский литературовед, русист Д. Ранкур-Лаферриер приводит такой пример: «Девочка трех с половиной лет однажды пришла домой из садика и объявила своему отцу: “Ты мне больше не отец”. “Что это значит я не твой отец!” – воскликнул он в ужасе. “Ты мне больше не отец, – повторила она. – Сталин мой отец. Это он дает мне все, что у меня есть”» [25]. Спор отца с дочерью в подобной ситуации мог бы привести к трагическим последствиям как для отца ребенка, так и для всей семьи, если бы девочка случайно рассказала эту историю кому-либо из своего окружения. Приоритетность «отца народов» не подвергалась сомнению, так как Сталин, фигурально выражаясь, «оскопил» всех отцов и дедов необъятной страны [25], не случайно соратники называли его между собой «хозяином».

Лева Одоевцев «был зачат в роковом году» [66, с.2], в год, когда, по всей вероятности, арестовали его знаменитого деда, ученого-филолога и представителя аристократического рода. Это одна из метафор Битова, указывающих на определенный исторический период, когда репрессии тоталитарного режима приняли всеобъемлющий и неотвратимый характер. В этот переломный момент истории рождается Лева Одоевцев, но не для того, чтобы продолжить свой аристократический род, а, чтобы его прервать, поскольку он продукт другого режима и другого времени.

По сюжету романа семья Одоевцевых, подвергаясь гонениям в связи с арестом деда, покидает Ленинград. Но после войны все кончилось «благополучно», и они вернулись в родной город, где отец Левушки «доцентствовал», а со временем возглавил кафедру, на которой когда-то блистал дед. Это все, что до некоторых пор Лева знал о своем деде.

Лева будто бы не знаком со своим отцом, хотя живет с ним в одном доме. Отец не может ни заговорить с сыном, ни приласкать его, чем вызывает в Лева ощущение неловкости. «Левушке казалось, что он отца не любил. С тех пор, как он себя помнил, он был влюблен в маму, которая была везде, а отец появлялся на минуту, и лицо его было в тени. Лева даже не знал, как выглядит его лицо, умное ли, доброе, красивое ли...» [66, с.3].

Представляет интерес первая книга, прочитанная Левою Одоевцевым. Это «Отцы и дети» Ивана Сергеевича Тургенева, «толстая и серьезная книга», что стало предметом его гордости и даже некоторого превосходства над своими одноклассниками. Левушка гордился тем, что не читал «никаких ни Кибальчишей, ни Мальчишей» [66, с.2]. Автор-повествователь уточняет, что таких книг Левушка и не мог прочитать, поскольку их в доме не было. Тем самым, Андрей Битов иронично подчёркивает не сложность и серьезность отношений между Левою и его отцом, как в романе Тургенева, а их полное отсутствие. Также мы узнаем, что в детстве Левушка любил читать в газетах некрологи об ученых. Эта еще одна метафора описываемой эпохи – устранения интеллигенции.

Лева «увидел» своего отца, как пишет Битов, лишь несколько раз. Впервые, когда заметил проявление его любви к матери, «взревновал и запомнил», что является хрестоматийным образцом проявления Эдипова комплекса [66, с.3]. Второе событие, утвердившее в Лева отчуждение к отцу, Битов преподносит читателю в истории о «рубле». Дворовая соседка останавливает маленького Левушку во дворе, прижимает его где-то к подворотне, и, пока мальчик «стыдится ее», рассказывает ему, что видела его отца в парке, чуть ли не в ресторане с молодой дамой. При этом отец Левы «подал нищему целый рубль!» [66, с.3].

«Парк, молодая красавица, ресторан на воде, рубль нищему – такое значное количество другой жизни ослепило и Лева, и он пошел домой, раздавленный» [66, с.3]. После этого случая Лева не здоровется несколько дней с отцом, потом рассказывает обеспокоенной маме историю «на весь безмерный рубль». Затем Лева ищет признаки несходства со своим отцом и придумывает историю, что отец ему вовсе не отец, и начинает постепенно в нее верить.

Н.А. Благовещенский в психоаналитическом исследовании «Расчленение Кафки» пишет о значении Эго-защит ребенка, направленных на то, чтобы не допустить депрессивных чувств [65]. Защиты заставляют младенца отрицать всю ситуацию в целом, отрицать, что он вообще любит объект, отрицать значимость объекта для себя.

В отличие от многих сверстников, чьи деда и отцы погибли на войне, у Левы Одоевцева есть отец, и, как, оказалось, есть и дед. Существование деда до некоторого времени умалчивалось. Но в какой-то момент он выплывает «непонятным облаком» на фоне с виду благополучной дачно-размеренной жизни Левы. К тому времени на роль отца Лева сам себе подбирает совершенно чужого человека – Дядю Митю, который отсидел, вернулся и снимает у них комнату. Именно Дядя Митя впервые упоминает о деде Одоевцеве. «Как пострадал старик ни за что, такой благородный человек» [66, с.9]. Лева потрясен тем, что дед жив! Он реагирует по-детски, возмущается, Лева обижается за свое детство, ведь бабушку он видел, а деда его лишили. Отец оправдывается, говорит, что сам не знал о том, что дед жив, а Лева не говорили, «чтобы ему было легче в школе, чтобы не сболтнул лишнее...» [66, с.9].

Лева рассматривает фотографию деда и никак не может вспомнить, где же он видел это лицо. И вдруг его озаряет: «в Эрмитаже, на полотне чьем-то, пятьсот лет прошло... Страшно» [66, с.10]. Лева подсознательно страшно встречаться со своей родословной, ведь страх расправы над аристократией витает в воздухе. Вскоре в семье обсуждается, как дед положительно упоминается в статье, затем в толстом журнале. Оказалось, дед – родоначальник целого направления в науке. «Дед сделал то, что через десять лет было подхвачено на западе» [66, с.9].

Вскоре деда «выпустили». Отец Левы поехал встречать его в Москву, но вернулся один и подавленный. Обстоятельства встречи скрывались от Левы, а

дядя Митя перестал у них бывать. «Пруд высох», – пишет Битов, и, действительно, это момент, когда прерывается преемственность династии Одоевцевых: дед больше не вернется в свой дом.

Из недомолвок родителей, из пересудов окружающих Лева понимает, что его отец сыграл «неблаговидную роль» в истории с дедом. Поговаривали, что отец отказался от деда, что «заработал» его кафедру, в течение двадцати лет критикуя его работы. Лева слышал, что дед сына своего видеть не захотел и руки ему не подал, «при народе...» [66, с.10].

Лева решается все выяснить, входит в кабинет отца и задает ему прямые вопросы. Но отец не может дать внятный ответ, он трясется и уверяет, что Лева взрослый человек и сам во всем разберётся. В какой-то момент отец закрывает собой настольную лампу и в приглушенном свете его голова напоминает Лева одуванчик, который может рассыпаться, если на него подуть. Таким Лева и запоминает его навсегда, тем самым Битов говорит нам, что отца у Левы нет и не было.

Дед, который не захотел видеться с сыном, как-то позвонил, чтобы встретиться с внуком. Лева взволнован и фантазирует о воссоединении деда и внука.

«К деду он шел с новеньким, бьющимся сердцем», – пишет Битов. Вслед за «новеньким сердцем», новой оказывается и реальность, в которую попадает Лева [66, с.12]. Оказывается, деду дали квартиру в новом районе, где Лева никогда не приходилось бывать. Здесь он ощущает, что впервые вышел за границы привычного музейного города. Об окраинных новостройках Лева знал лишь понаслышке. Он не может запомнить названия района. «Не то Обуховка, не то ли Пролетарка», вспоминает он и заглядывает в бумажку с адресом. Он попадает в «другой город», в параллельную действительность.

Лева отпускает такси, решив прогуляться по «этому городу». Дома казались ему покинутыми на морозном, стылом ветру. Его новые туфли из другого мира не выдерживали холода, «опасная прозрачность проглядывала в воздухе» [66, с.13]. Пустырь, бурьяны, свалки, безлюдье и трамвайное кольцо без трамвая, Лева чувствовал себя как во сне. Такими контрастами Битов разграничивает мир инфантильного Левы и жестокую реальность деда Одоевцева.

При встрече Лева не узнает своего деда в старике с красным, задубевшим, неодухотворенным лицом. Хотя «под кожей старикова лица проносится замешательство, припоминание, оторопь, успокоение», и с дверью он долго возится, но Лева ничего не чувствует и не замечает, он занят обдумыванием, разыгрыванием соответствующих моменту чувств [66, с.13]. Даже когда дед обнаруживает себя, Лева продолжает жить в своем придуманном мире, пытаясь «приладить» деда к своим выдуманному сюжетам. Слушая долгие монологи деда, он ничего не понимает и все больше приходит в замешательство. Дед чувствует его инфантильность и искусственность, он возмущен тем, что Лева не может даже произнести слово «дедушка», и Лева не соглашается, «его бы вывернуло от стыда и фальши», – констатирует автор

[66, с.17]. Лева догадывается, что напрасно пришел на эту встречу, признает, что люди, находящиеся рядом с его дедом, Коптелов и Рудик, знают и любят его в отличие от него, родного внука.

В монологах деда Одоевцева Битов выражает фундаментальные мысли о культуре, природе, обществе, экологии, мысли, опережающие время и предрекающие эпоху потребителей. Как пишет М. М. Решетников, «Россия с ее необъятными (и на протяжении всей предшествующей истории постоянно расширяющимися) просторами представляла качественно иную пространственную ментальность, а именно потребительское отношение к природным ландшафтам и ресурсам» [67]. Одоевцев-старший олицетворяет у Битова породу «выкорчеванных с корнем» представителей русской аристократии, задумывающихся о будущем страны и человечества в целом.

Примечательна история, рассказанная дедом, о том, как он пошел за хлебом и заблудился. «Дома-то одинаковые. И адрес свой забыл – ну, вылетел из головы. Ходил, ходил – холодно – и заплакал. Отменил уже лишения в своей жизни, решил, что больше не будет – и вот как ослаб» [66, с.17]. Человек, прошедший сталинские лагеря, возвращается домой и понимает, что вернулся в никуда. Даже оставшись в живых, Одоевцев возвращается нежизнеспособным. Об этом он говорит в одном из своих монологов, где утверждает, что его унизили не тем, что посадили, а тем, что выпустили [66, с.18].

Это встреча более значима и трагична для деда, чем для Левы. После этой встречи Одоевцев-старший решает вернуться обратно, туда, где отбывал заключение, поскольку продолжения своего ни в своем сыне, ни в своем внуке не обнаруживает. И умирает он по дороге, в вагоне-теплушке.

После смерти деда Лева перебирает его бумаги. В свои двадцать семь Лева читает записи деда, написанные им в том же возрасте. Он даже конспектирует их, но застревает на главе «Бог есть». «Лева, видно, утомился переписывать» ... [66, с.35]. Битов иронизирует по поводу атеистического мировоззрения советской эпохи.

Символично, что именно в этой главе дед рассуждает о потребительской тенденции в обществе. О том, что любая благородная «богоугодная» идея, донесенная им до людей, может привести к извлечению «пользы и прока» из этой идеи, «возникновению нового наименования, расширению сферы потребления» [66, с.34]. Дед Одоевцев размышляет, кому же он служит, просвещая потребителя, Богу или дьяволу. Лева при этом даже не понимает, о чем речь. Тем самым, Битов демонстрирует разницу между дедом и внуком, подчеркивая, насколько важна преемственность и воспитание, утерянные в случае Левы.

У Левы нет ни отца, ни деда, как и у миллионов советских детей. И даже смерть Сталина, свидетелем которой он становится на торжественной линейке в школе, не возвращает ему отца и деда.

В романе Андрей Битов повествует о том, что у Левы Одоевцева был единственный отец – государство (суперэго) в лице Сталина, незримо

присутствовавшего в каждой советской семье, о величайшей трагедии середины двадцатого столетия: о безотцовщине при живых отцах, о роли «отца народов» [68].

Как пишет К.Г. Юнг, «потребность творить живет и растет в художнике, подобно дереву, тянущемуся из земли и питающемуся его соками» [69]. На примере образа Левы Одоевцева Андрей Битов ретроспектирует свои собственные воспоминания и осмысление эпохи в рамках одной семьи. Лева Одоевцев перестал быть сыном и внуком аристократического рода по следующим причинам: во-первых, дед арестован и сломлен духовно и физически в лагерях. Во-вторых, как следствие, отец Левы Одоевцева отказался от своего отца, чтобы выжить, но при этом «умер» как соединяющее звено между отцом и сыном. За всеми этими событиями незримо присутствует тень Сталина – «Отца народов». В результате целостность личности Левы распадается из-за несоответствия внешней объективной реальности и внутренних субъективных самоопределений и ожиданий. У него отсутствуют поступки – осталась только рефлексия. Лева Одоевцев – продукт искусственной системы, его отцом является тоталитарное государство, лишившее его настоящей семьи и преемственности поколений.

Еще одно произведение, где раскрывается мотив безотцовщины и сиротства, распространенного в произведениях советских авторов, повесть Ч. Айтматова «Белый пароход». Произведение было написано Айтматовым в 1970 году. Как и многие другие произведения автора, роман имеет два названия: «Белый пароход» и «После сказки». Необходимо отметить, что название «После сказки» стоит на первом месте, но читатели помнят повесть под названием «Белый пароход». Книга неоднократно переиздавалась в советское время под этим названием и до сих пор издается в России. Разнообразие семантических пластов – характерная черта произведений многих писателей советской эпохи, когда авторы интуитивно или намеренно применяли такую стратегию, чтобы приспособиться к требованиям социалистического реализма.

Писатели, представители кочевой цивилизации Центральной Азии, в основном успешно выражали ключевые пласты и смыслы в своих произведениях через природные явления и образы тотемных животных, опираясь на этнические сюжеты и мифологию. Мотивы смешанного тюрко-персидского фольклора всегда наполняют произведения мистической силой и метафоричностью, что характерно и для творчества Айтматова. Антропогенный миф об олене-прародительнице киргизского племени из древнетюркского фольклора – один из содержательных пластов романа.

В центре сюжета образ белого парохода, олицетворяющий современный мир и европейскую культуру. Очевидно, что образ парохода порождает множество аллюзий, начиная с путешествий Марко Поло и заканчивая лирической прозой Александра Грина, – это культурный слой, заложенный европоцентристской формацией советского периода. В нем не нашлось места ни арабскому ренессансу, ни поэзии на фарси, ни истории кочевой традиции,

ни этнической мифологии, ни культурно-исторической хронологии тюркской цивилизации, которые, фактически, сформировали картину мира для многих народностей Центральной Азии.

В литературоведении бытует мнение, что Айтматов также, как и Ауэзов, воспроизводя образ волка, вдохновлялись произведениями Джека Лондона, что вполне допустимо, если бы не поверхностный европейский взгляд на восточную культуру, так точно описанный Эдвардом Саидом [70]. Как пишет Кастро-Гомес о колониальном образовании: «Сосуществование разнообразных способов производства и передачи знаний разрушается, поскольку теперь все формы человеческого знания упорядочены по эпистемологической шкале от традиционного к современному, от варварства к цивилизации, от сообщества к индивиду, от Востока к Западу». По мнению ученого, такая стратегия позволила европейской научной мысли завоевать «эпистемологическое превосходство над всеми другими культурами мира» [71, с.433]. По словам другого ученого в области деколонизации Мадины Тлостановой, «монополия Запада на производство и распространение знаний и дисциплинарный матрицы современного/колониального знания остаются неизменными и сегодня» [72]. Сравнивая Айтматова с Д. Лондоном, литературоведы соцреализма не знали о богатом фольклоре и антропогенных мифах тюркских народов Центральной Азии, они исследовали произведения писателя поверхностно, основываясь на европоцентристских тенденциях.

Безымянный мальчик из повести Айтматова «Белый пароход» стремится к своему отцу на белый пароход, но для этого ему нужно трансформироваться в рыбу и выплыть из реки в море. «И тогда он скажет отцу своему, матросу: «Здравствуй, папа, я твой сын. Я приплыл к тебе». – «Какой же ты сын? Ты полурыба-получеловек!» – «А ты возьми меня к себе на пароход, и я стану твоим обыкновенным сыном». – «Вот здорово! А ну, попробуем». Отец бросит сеть, выловит его из воды, поднимает на палубу. Тут он превратится в самого себя. А потом, потом...» [73, с.15]. Мальчик никогда не видел своего отца и у него нет представления о взаимоотношениях отца и сына, поэтому он не может их спроецировать. Превращение мальчика в рыбу и переправа через реку как метафора смерти, облаченная в сценарий счастливой жизни с отцом, на самом деле амбивалентное стремление к жизни и смерти. «Экзистенциализм как философия очень близок кочевой культуре Центральной Азии, поскольку доминирующая дихотомия региона состоит из тысячелетней истории взаимоотношений двух противоположных и одновременно взаимозависимых групп: оседлых земледельцев, говорящих на фарси, и тюркоговорящих кочевников. Билингвальное взаимодействие двух культур способствовало открытости и толерантности» [74, с.79]. Закон восточной дуальности сохранился до начала XX века и требовал от индивидуума ответственности за свой выбор, поскольку общая культура региона не поощряла этноцентричности, что подтверждается письменными источниками. «С колонизацией и установлением советской власти в Центральной Азии вместо привычной восточной дуальности в регион приходит новый вид дихотомии:

восточно-европейская, выражающаяся в псевдо-билингвизме с перевесом на язык и культуру метрополии. Если взаимоотношения прежних групп основывались на воле и ответственности индивида, то колониальная политика привнесла с собой сначала властный, субъектно-объектный характер отношения со стороны метрополии, а позже советская власть модифицировала их в тоталитарную систему, где человек лишен этнической идентичности и свободы самовыражения» [74, с.80]. Несмотря на это, народы Центральной Азии сохранили многовековую культуру дуальности. В творчестве почти всех писателей Центральной Азии присутствует как историческая, так и экзистенциальная дихотомия. В повести Чингиза Айтматова эта тенденция закреплена даже на уровне названий произведений: «Белый пароход» и «После сказки» [74, с.80].

Мальчика в «Белом пароходе» никто не называет по имени, он сирота при живых родителях. Мать оставила его с дедом Момуном и заново вышла замуж в городе, у нее другие дети, муж и семья. Об отце лишь известно, что тот матрос, поэтому мальчик так стремится на белый пароход, к воображаемому отцу. Все это происходит в культуре, где преемственность поколений играет главную роль в воспитании детей. Безотцовщина при живом отце – частый персонаж советского времени, где роль отца отдана наивысшему супер-эго – государству. Это поколение детей, чьи отцы погибли в Первой мировой войне, во Второй мировой войне, дети репрессированных и политических заключенных, погибших в лагерях. Но и при живом отце миллионы советских детей становились моделью системы, «без рода и племени» [25]. Как, например, в произведении Андрея Битова «Пушкинский дом» роль отца отдана полностью Сталину, который физически, морально и духовно разрушает жизнь и здоровье деда Одоевцева, делает из сына Одоевцева предателя, а из внука удобную для советского режима модель, и тем самым ломает продолжение благородного рода.

Судьба мальчика из повести «Белый пароход» еще драматичней, его никто не называет по имени, а человека без имени не существует. Единственный человек, который любит мальчика – дед Момун, старик со слабой волей и добрым сердцем, которого в округе называют расторопным Момуном. Момун – в переводе с киргизского «кроткий» [73, с.80]. «Прозвище такое Момун заслужил неизменной приветливостью ко всем, кого он хоть мало-мальски знал, своей готовностью всегда что-то сделать для любого, любому услужить. Однако усердие его никем не ценилось, как не ценилось бы золото, если бы вдруг его стали раздавать бесплатно. Никто не относился к Момуну с тем уважением, каким пользуются люди его возраста...» [73, с.97]. Старик Момун словно архаизм из прошлого, когда люди жили в гармонии с природой и добровольно служили обществу, поскольку без этого невозможно было выжить. Гостеприимство и взаимопомощь были основой кочевого образа жизни.

Айтматов – мастер перевертышей и многослойных смыслов и метафор. В повести старик изображен рабом своего зятя, жестокого Орозкула, но на самом

деле рабом является Орозкул, не зря его имя переводится как «Ороз раб». Орозкул – раб и заложник репрессивной системы, у которой нет будущего, ведь всевластный на кордоне Орозкул не может иметь детей. Провидец Айтматов повествует нам о том, что Орозкул и власть системы – временны. Орозкул жесток, но жестокость его распространяется лишь на его самых близких людей, его жену и тестя. Колониальная система выстроена таким образом, что производит людей, которые самоуничтожаются и уничтожают свои корни. Но наивысшее достижение режима – это убийство прародительницы-оленихи руками деда Момуна [74]. И хотя белый пароход символизирует чуждую реальность, к которой подсознательно стремится мальчик, в нем заключается его будущее как кажется, на первый взгляд – но ведь пароход (судно) в искусстве одна из распространенных метафор смерти. Например, Густав фон Ашенбах в новелле Томаса Манна «Смерть в Венеции» плывет к своей смерти на лодке через Гранд канал, словно через реку Стикс и сопровождает его хмурый гондольер, прообраз Харона [75]. А египетский бог Осирис попадает в царство мертвых на лунном корабле, проплывая по бескрайним просторам космоса.

В тенгрианстве, как и во многих других архаических религиях, смерть венчает переход или возвращение в свою стихию, поэтому смерть мальчика и его стремление к воде не так трагичны, они имеют смысл освобождения. Восточная дихотомия рассматривает смерть как конец и новое начало. Жизнь после сказки продолжается, входя в канву сказки, придуманной мальчиком.

Как писал Лотман, «при столкновении западной цивилизации с восточной как с партнером, цивилизации пересказывают необычные для нее тексты с помощью метаязыков своей философии или науки, поэтому они приобретали характер иррациональности. Последовательно возникла парадигма рационального Запада и иррационального Востока, из западной традиции были изъяты и растеряны иррациональные концепции, а из восточной, соответственно, имевшее в ней прочное место, рациональное зерно. Одновременно можно говорить о возникновении гетерогенных текстов, возникших из соединения двух культурных тенденций, которые образуют многоплановый культурный континуум, способный генерировать новые тексты для обеих традиций» [76, с.15].

Таким образом, произведение Айтматова «После сказки» является ярким примером произведения с многоуровневой исторической и экзистенциальной дихотомией. Наряду с романом «Пушкинский дом», повесть Айтматова «После сказки» повествует о тотальной безотцовщине, о детях, которые стали конструктами искусственной системы, а их отцами стало тоталитарное государство, лишившее их настоящей семьи и преемственности поколений.

2.4 Особенности репрезентации советского билингвизма в казахской литературе: повесть Сатимжана Санбаева «Белая Аруана»

С. Санбаев в повести «Белая Аруана» из дебютной книги «Колодцы знойных долин» через образ и судьбу благородной верблюдицы Аруаны передал трагические события первой половины двадцатого века: репрессии элиты казахского народа, уничтожение кочевой культуры и, как следствие голодомор, приведший к гибели почти половины населения казахов [4]. Главная героиня повести Санбаева – белая верблюдица почитаемой в степи породы. «Эта порода настолько сакрализована народом, что казахи привязывали на шею верблюдицы веревку с подвеской из обувной стельки, чтобы животное не сглазили» [77, 16]. Произведение написано Санбаевым на русском языке, что обеспечило ему прямой доступ к цензорам метрополии. Для идеологов социализма эта книга не содержала ничего крамольного, поскольку основной месседж и метафоры в тексте закодированы в символах и образах тенгрианского мировоззрения.

«Казахские писатели интуитивно кодировали запрещенные советской цензурой темы в символах, архетипах и мотивах народного эпоса, легко прочитываемого носителями языка и культуры. Истребление кочевой цивилизации, ашаршылык, советизация аулов, бесконечные репрессии в течение 70 лет советского колониализма все еще требуют осмысления и обсуждения на общенациональном уровне. Это касается и произведений казахских писателей советского периода, поскольку эти темы имели место в произведениях почти у всех авторов» [77, 19].

В условиях строгой цензуры старинные верования, традиционные символы и образы тенгрианского мира, сохранившиеся в коллективном бессознательном тюркских народов, стали бессознательным инструментом для самовыражения.

Экзистенциализм и символизм наиболее точно передают картину мира ковечника. Благородная верблюдица Аруана в нарративе Санбаева выступает как поэтический символ несокрушимости и свободы. На контрасте с Мырзакулом, который потерял на войне свою мужскую силу и признал свое бессилие, Аруана до конца борется за свой выбор. «В тот год, когда он вернулся с войны, Макпал было пять лет, она знала лишь мать. Он не мог забрать ее от матери, не мог и оставить. Многие в Макате осуждали его за то, что он остался с неверной женой, что не выгнал ее из дому или не ушел сам. Но никто из них не знал, что у него после ранения никогда больше не будет детей» [78, с.34].

У казаха без детей нет будущего, и последней надеждой Мырзакула становится возвращение к своим корням, к скотоводству. Поэтому завершив карьеру бурильщика на нефтепомысле и выйдя на пенсию, старик пытается «обзавестись хозяйством» – купить домашнюю скотину, словно компенсируя неудавшуюся семейную жизнь возвращением к этническим корням, к ремеслу отцов и дедов. «Каждое воскресенье он посещал базар, приценивался к верблюдам, коровам или овцам, но так и не купил ничего. Потом он стал разъезжать по родственникам в другие аулы и поселки. Этим летом Мырзагали

гостил у дочери Макпал, затем по новой железной дороге Макат – Шевченко прокатился к далеким родичам в Мангыстау. Оттуда и привез он белого верблюжонка на попутных машинах строителей. Летом невыносимая жара в Мангыстау, и везти верблюжонка было нелегко. Целую неделю разбитыми пыльными дорогами – от колодца к колодцу – добирались они в Макат» [78, с.17].

Для казахов-скотоводов домашние животные были основой экономики и хозяйства. «По казахским поверьям, четыре вида домашних животных: верблюд, лошадь, корова и баран имеют своих покровителей, и к ним необходимо относиться бережно. Верблюд среди них имеет главенствующее значение, поскольку является символом объединяющего начала среди всех животных зодиакального тенгрианского круга. Поэтому, покупая верблюда, Мырзакул метафорически стал обладателем всех животных. Кроме того, эти четыре животных являлись источником богатства и существования кочевников, как четыре угла мира, четыре стихии и четыре времени года» [77, с.17]. В казахской мифологии каждому из четырех животных соответствует свой мир. Например, лошадь относится к существу верхнего тенгрианского мира, корова относится к миру нижнему, к царству мертвых, овца из среднего, степного мира, а верблюд образует космос, объединяя все эти миры. «Мырзакул, будучи глубоко несчастным, сам уже относится к нижнему миру, и чтобы прикоснуться к миру предков и возродиться в конце земной жизни он приобретает верблюдицу аруану» [77, с.17].

По сюжету произведения верблюжонок все время сбегает от Мырзакула на свою родину, к матери: «На седьмой день он исчез» [78]. Животное словно предчувствует беду и не хочет оставаться среди людей, которые потеряли надежду, и раз за разом повторяет попытку побега. Аруана убегает от насилия и ослепления, которое уже укоренилось среди людей. Для Мырзакула этот путь давно утерян: война, предательство и ненависть забрали его жизнеутверждающую энергию. По словам супруги писателя, Светланы Санбаевой: «Первые положительные отзывы о творчестве Санбаева появились после опубликования “Белой Аруаны”. В 1969 году Сатимжана приняли в члены Союза писателей с одной изданной книгой, хотя по правилам должно было быть не менее двух» [79]. Виктор Пасурманов поставил фильм по мотивам повести «Белая Аруана» – «Там, где горы белые». Этот факт, несомненно, подтверждает художественную ценность произведения. Но, к сожалению, долгое время (пятнадцать лет) картина лежала на полках Казахфильма. Запретил ее третий секретарь ЦК Компартии Казахстана по идеологии Имашев. Причину такого неприятия он объяснил следующим образом: «Пожалуйста, я могу разрешить. Но дело в том, что, когда немцы и евреи придут с претензией, что их не выпускают на историческую родину, мы окажемся в неудобном положении. Фильм вызовет определенные ассоциации. А я отвечаю за идеологию» [80]. Бесконечные попытки Аруаны убежать на родину не увенчались успехом, во время очередного побега верблюдица погибает. Советский идеолог усмотрел в этом опасность.

Повторяющиеся циклы времен года образуют в повести особый хронотоп времени и пространства. «Художественное время повести охватывает двухлетний промежуток в жизни главного героя. Автор воспроизводит полный природный цикл, скрупулезно фиксирует хронометраж своего повествования: приход каждого времени года, иногда с указанием месяца. Художественное пространство воспринимается автором в неразрывной близости человека к природе и, в то же время, подчеркивает отстраненность внутреннего мира человека от внешнего, ощущение своеобразной внутренней свободы, характерное для мировосприятия степняков. Одиночество индивида в кочевой культуре порождено и обусловлено самой природой, условиями жизни, это одиночество человека перед бесконечностью, бескрайностью мира» [81].

После долгих поисков по базарам области, мужчина покупает верблюжонка – аруану. Увидев во дворе Мырзакула белоснежного верблюжонка, сосед сразу же выражает свою зависть: поскольку, став верблюдицей, животное будет давать много молока. Но верблюдица долго не дает молока, потому что для нее нет ровни-самца. Аруана отказывается скрещиваться с двугорбым буром, а Мырзакул соглашается с этим. Но для соседей это не аргумент. Пользуясь отсутствием Мырзакула, сельчане устраивают чудовищный акт насилия над животным. Крепко связав верблюдицу, они вырезают из ее глаз жилки – делают слепой-инвалидом, уравнивая ее тем самым с хозяином. «Тускло блеснул нож. И тотчас же дикий захлебывающийся рев захлестнул аул, прокатился по степи. Испуганно подскочили, залились тревожным лаем собаки» [78, с.29]. Не удовлетворившись этим, сельчане скрещивают слепую, травмированную аруану с черным двугорбым верблюдом-бурой. «Верблюдица стояла у столба и билась в частой неудержимой дрожи. Она как будто уменьшилась за это утро, постарела; шерсть на ней свалялась, запачкалась. Постанывая, она слабо мотала окровавленной головой, глаза были плотно зажмурены, и с длинных ресниц часто-часто падали красные горошины. Бура – уже привязанный – топтался в дальнем углу двора, роняя пену изо рта» [78, с.30]. Картина, описанная Санбаевым, напоминает сцены пыток советского режима в многочисленных лагерях и ссылках.

В книге «Рабская душа России. Проблемы нравственного мазохизма и культ страдания», культуролог Ранкур-Лаферриер демонстрируют лингвокультурологические и литературные примеры, раскрывающие мазохистские черты русского характера. Он пишет, что нравственный мазохизм в русской культуре связан с православием, на протяжении пяти столетий основанном на «идеологии страданий». В православии страдать – значить подражать спасителю, укреплять веру [26, с.123]. Через русский язык и навязанную культуру физический и нравственный мазохизм превратился в неотъемлимую часть жизни казахов. Как бы не хотели Мырзакул и аруана избежать насилия, оно настигло их, поскольку стало элементом идеологии. Как известно из психоанализа обратной стороной мазохизма является садизм. Проявлением садизма стало насильственное ослепление верблюдицы, что является

метафорой ослепления казахского народа чуждой идеологией через насилие и репрессии. Советская колониальная политика подавляла и уничтожала этнический и культурный код народов и результат такой политики демонстрирует нам в своей дебютной работе Санбаев. Казахи своими руками совершают насилие над верблюдицей, ослепляют ее и насильно скрещивают с черным буром: чтобы не выделялась, чтобы не выбирала. Точно также советская власть расправилась с элитой казахского народа: чтобы не оказывала сопротивления против диктатуры пролетариата, чтобы не просвещала народ.

«Чудесным образом родившийся как помесь благородной одногорбой аруаны и агрессивного черного двугорбого бура светло-серый верблюжонок – это надежда писателя на обновление и возрождение нации» [77, с.20]. «Тяжело рожала одногорбая верблюдица, ослепла на оба поврежденных глаза. Хорошо приняла двугорбого верблюжонок, хотя не видела его, научилась ходить за ним. И теперь светло-серый верблюжонок водил ее на пастбище, благо трав весной вдоволь и вблизи, и приводил вечером домой» [78, с.47].

В образе животного Санбаев сублимирует в творчество коллективные травмы казахского народа. Как отмечает С.В. Ананьева: «Ворвался в большую литературу прозаик своей знаменитой “Белой аруаной”, которая вошла в антологию ста лучших рассказов мировой литературы о жизни животных, изданную в Лондоне» [82, с. 122].

Феномен билингвизма заложен в менталитете казахского народа подобно принятию некоего усредненного Другого в теории Хайдеггера. Что удивительно, казахские писатели смогли использовать русский язык как инструмент для самовыражения в различных направлениях, даже для выражения антиколониальных настроений через концепты, символы, образы и тотемы родного языка, непонятные для цензоров метрополии. Зарубежными критиками эта повесть ранжирована как произведение о животных. Действительно, главной героиней повествования Санбаева является верблюдица, но образ этот метафоричный и многослойный, что понятно каждому носителю казахской культуры и языка.

«Создавать многослойность значений и образов, писать легким стилем на сложные темы, отвечая тем самым на экзистенциальные проблемы бытия – один из художественных приемов казахского фольклора был адаптирован казахскими писателями-билингвами к русскому языку. Этот прием успешно применяется в творчестве казахских писателей и в настоящее время» [77, с.20].

В повести «Белая Аруана» писатель сублимирует свои воспоминания о детстве и юности, передает свою боль за судьбу казахского народа, которые до сих пор не зажили и не отреллексированы должным образом.

2.5 Дебютный текст Толена Абдика «Отцово прощание» (в оригинале «Әке» – отец): амбивалентность репрезентации социалистического реализма

Первый крупный текст писателя – это не только вызов творческому сообществу, и заявка на место под солнцем, прежде всего это подсознательная сублимация в творчество главной психологической травмы автора. В момент написания произведения начинающий автор не думает ни о признании, ни о своем будущем, главное для него это бессознательная рефлексия, самовыражение на мучающую его боль, то есть, как пишет Л. Сафронова: «Это прежде всего лечебное предприятие» [15, с.197]. Написав свой дебютный текст писатель заглушает свою боль, но не избавляется от травмы, которая заставляет его продолжать писать. Как отмечает С. Имixelова в своей статье «О роли дебюта в творческой судьбе писателя» на примере первого прозаического текста Г. Башкуева: «На самом деле в рассказе отчетливо слышится личная авторская боль. За этой болью слышится авторская мысль, которая, не закрывая «автобиографизма», выводит к художественному обобщению: время, когда людям трудно было заработать на жизнь честным трудом...» [83].

Целебное значение дебютного текста заключается в том, что автор освобождается от самого себя в тексте и начинает смотреть на себя со стороны или через призму своих персонажей, «то есть из автора-героя он перерастает в автора, который поднимается над проблемой» [15, с.197].

Автор-герой в дебютной повести Т. Абдика сублимирует свою боль за отца и его тяжелую судьбу. Автора-героя гнетет мысль о том, что он не смог уделять больше времени своим родителям, не смог засвидетельствовать им должного уважения. Не стали родители свидетелями его научных достижений в городе, не пожил в его трехкомнатной квартире. В реалиях социализма это высокие маркеры благополучия, но все же главная боль Абдика, как у любого настоящего писателя, читается между строк – это трагическая история его рода, поскольку прощаясь с отцом он прощается со всем своим родом, поскольку остается единственным представителем клана, не считая его несовершеннолетних детей. По сюжету повести Сайлау, состоявшийся в Алматы ученый и семьянин, приезжает в аул к своему отцу, получив телеграмму о том, что отец находится при смерти. Отец главного героя Сейсен родился в конце XIX века и пережил все перипетии судьбы кочевника-средняка, начиная с юности. Автор описывает два дня в ауле в настоящем времени, перемежая главы с событиями прошлого, в которых повествует о судьбе своего деда, отца и его братьев. Это ничем, на первый взгляд, не примечательное повествование написано простым языком, без метафор и аллюзий. В этом плане, это, пожалуй, самое прямое высказывание среди исследуемых в данной работе дебютных текстов. Тем не менее, не все так просто, как кажется на первый взгляд.

Это произведение, действительно, тяготеет к жанру социалистического реализма. Об этом свидетельствует позиция автора: он совершенно нелицеприятно описывает повадки и привычки богачей. «Как известно, в округе не было никого богаче Есторе. Он слыл несусветным гордецом. Зимой ездил на знаменитом вороном скакуне, а, как только с земли сходил снег менял его на белоснежного, как очищенное яйцо, жеребца. А одевался всегда по-разному, то в русское, то в казахское платье. Никого на свете не считал Есторе себе равным» [84, с.11]. В описании богатого человека нет вроде бы ничего особенного, и на сегодняшний день богатые люди грешат гордыней, покупают яхты и дома в самых красивых частях мира. Но в настоящее время, в условиях рыночной экономики, богатство является больше достоинством, чем недостатком. Было бы удивительно, если бы кто-то в наше время выражал идеологическое неприятие из-за богатства людей, которые достигли своих целей честным трудом или выдающимся талантом. В тексте Абдика, написанном в 1978 году, это проявление признаков соцреализма, когда во главу угла становились рабочие и крестьяне, а богачи представляли собой пережитки прошлого. Такой же прием мы встречали выше в киносценарии Ауэзова «Большая судьба». Имя Есторе говорит само за себя: «төре» – представители рода чингизидов были элитой казахского общества. Это первый фактический признак амбивалентности нарратива Абдика. Описывая чванство богача, автор называет его достойным и почитаемым именем.

Повествуя о прощании с отцом, Абдик описывает историю жизни отца семейства, начиная с 1915 года, когда и начались самые сложные годы для казахского народа. До казахских аулов доходят вести о свержении царя в метрополии, а по округе бесчинствуют казаки: убивают стариков и детей, насилуют женщин, сжигают до тла аулы. В казахской степи распространяется тревога и предчувствие беды. Отряд казаков добирается и до аула Сейсена, но они с братьями подготовились к встрече и им удается выиграть это сражение. Впереди замаячила Первая мировая война. Это период, связанный с драматическими событиями в истории казахского народа, незадолго до февральской революции 1917 года.

События начинаются с восстания казахов 1916 года. Следует отметить, что это восстание было одним из последних крупных выступлений в Центральной Азии начала XX века перед развалом царской империи как реакция на царский указ о мобилизации казахов и других народов Центральной Азии на тыловые работы во время Первой мировой войны [85, с.4]. Далее Абдик останавливается на искусственном голодоморе в степи, связанном с уничтожением кочевого образа жизни казахов. Потом писатель пишет о раскулачивании степняков, у которых уже ничего не было. Повествование переходит к этапу коллективизации и установления советской власти. У Сейсена четыре брата, и все они погибают на каждом из этапов этих трагических событий. Абдик связывает каждую смерть с потерями своего народа, с огромными потерями и в конце концов Сейсен остается один, при этом у него единственный наследник Сайлау, который живет в городе. Можно

сказать, что эта повесть о потерях и о надежде, что последний представитель рода выживет и сохранит связь со своим родом.

В стихотворении «Закон диалектики» (1989) поэт-песенник Игорь Кохановский (1937) как будто расписывает все этапы репрессий семьи главного героя Абдика:

«Сначала били самых родовитых,
Потом стреляли самых работающих,
Потом ряды бессмысленно убитых
Росли из тысяч самых немолчащих...» [8].

Действительно, первым от рук белогвардейцев-казаков погибает брат Сейсена Нуржан – батыр и стратег, который смог одолеть целый отряд казаков в одиночку. Оплакивая брата, Сейсен причитал: «Ты был слишком хорош и велик для нашего счастья. Да, слишком велик...» [84, с.13].

Вторым погибает брат Капсаттар на месте службы. Мужчина полгода охранял строящуюся плотину и погиб от рук противников советской власти [84, с.17].

Третьим умирает во время первого голодомора в казахской степи старший брат Апсаттар со всей своей семьей. Сейсену чудом удается найти их тела и похоронить [84, с.25].

Четвертым погибает в тюрьме самый работающий и умный брат Дуйсен, под руководством которого была выстроена плотина и создана артель. Дуйсена арестовали по доносу и расстреляли [84, с.32].

В произведении передается боль и страх потерь через действия и выражения главных героев. Сейсен и его жена все время переживают за своего единственного сына Сайлау. Например, когда будучи студентом, Сайлау становится чемпионом по борьбе на факультете, то родители не хотят, чтобы он участвовал в дальнейших соревнованиях, не хотят, чтобы их сын был на виду: «Не дай Аллах, с ним что-то случится» [84, с.47]. Родители все время просят сына «не высовываться», быть незаметным. Все братья Сейсена погибли, будучи честными людьми, достигшими определенных высот, в том числе, и для советской власти, благодаря своим врожденным достоинствам и уму, и именно поэтому ни одному из них не удалось выжить в советском государстве, где люди должны быть серой массой, поддерживающей решения Коммунистической партии. Традиционно, в казахских семьях много детей, что считается богатством рода. Когда в семье единственный продолжатель рода, то все усилия родителей направляются на сохранение его жизни. Поэтому все молитвы и желания Сейсена и его жены направлены на благословение и сохранение жизни единственного сына, продолжателя рода.

В повести также показано противоречие между образом жизни отца и сына. Родители остаются жить в ауле и очень расстраиваются, когда Сайлау поступает в аспирантуру и остается в городе. Даже в преклонном возрасте они не соглашаются переехать в город, к сыну. А Сайлау и в отпуск не всегда может

вырваться к родителям. При этом он достигает успехов в науке и пользуется уважением у коллег и друзей. Объяснить это отторжение велением времени было бы поверхностно, поскольку Сайлау тяжело переживает смерть отца. Мужчина не может объяснить это чувство вины перед родителями, но на бессознательном уровне дает ответ на этот вопрос рассказывая трагическую судьбу своего рода. Жизнь продолжает разрывать преемственность поколений, которая является основной ценностью казахской традиции.

Таким образом, через историю одной семьи Абдик рассказывает нам трагическую историю казахского народа с начала XX века. Амбивалентность нарратива Абдика в том, что поверхностный содержательный слой произведения полностью соответствует идеологии социалистического реализма, писатель раскрывает трагедию народа в годы советской власти.

Как писал Г. Миллер: «Художник в человеке – это бессмертный символ единства воюющих в нем начал», именно поэтому жизни стоит придавать смысл [87, с.80]. По мнению писателя «Чувство тайны, лежащее в основе искусства – это амальгама всех безымянных ужасов, которая внушает жестокая реальность смерти» [87, с.81].

3 ПОСТКОЛОНИАЛЬНОСТЬ И ДЕКОЛОНИАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ

3.1 Постколониальная теория и казахстанский дискурс деколонизации

В годы независимости в Казахстане появилось много произведений художественной литературы в постколониальном ключе. Как пишет М. Тлостанова в книге «Деколониальность бытия, знания и ощущения»: «Постколониальность – не только теоретическая школа, но и человеческий удел, тогда как деколониальность – это осознанный политический, этический и экзистенциальный выбор» [88, с.15]. То есть, постколониальность как явление не зависит от намерений писателей, она возникает сама собой под влиянием объективных исторических, экономических, социальных и прочих причин. В первые годы независимости во всех постсоветских республиках появились тексты, обличающие карательную сущность советской системы. Наряду с произведением «Архипелаг ГУЛАГ», написанным А. Солженицыным (1918-2008) в 1958-1968 гг. и впервые опубликованном в 1973 году в зарубежном издании «ИМКА-Пресс», ряд авторов создали произведения о политзаключённых и лагерях еще в советское время. Эти работы стали публиковаться после распада СССР. В 90-е годы XX столетия национальные республики бывшего Союза стали независимыми государствами и начали возрождать свою культуру. Все эти тенденции постколониальной действительности нашли отражение в художественной литературе.

Постколониальная теория появилась как междисциплинарное направление не только на стыке социальных и политических наук, исследования в области постколониальности присутствуют в богословских работах, философии, социально-экономической географии, социологии, литературе, феминизме. Существуют также смежные дисциплины постколониальной теории: гендерная теория, культурные исследования, медиа-исследования, дискурс-анализ и феминизм. В данной работе мы подробно исследуем феминизм как смежную отрасль постколониальности.

Постколониализм как научная дисциплина заявила о себе в 80-е годы прошлого столетия под влиянием идей историка и культуролога Мишеля Фуко (1926-1984), философа и создателя теории деконструкции Жака Дерриды (1930-2004) и философа Жилия Делеза (1925-1995) в рамках постструктурализма. Родоначальником современной теории стал Франц Фанон. К основателям теории постколониализма относится триада: Эдвард Саид (1935-2003), Гаятри Спивак (1942) и Хоми Бхаба (1949).

В книге «Ориентализм», опубликованной в 1978 году, Э. Саид раскрыл суть западного подхода для оценки, осознания, толкования, исследования Востока и взаимодействия с ним [89]. Понятие «восток» используется ученым в культурном смысле, а противоположное понятие «запад» – в прямом, географическом. Ориентализм означает для Саида предвзятый взгляд

европейцев на культуру востока. В центре внимания работы Саида отношение колонизатора к колонизированному как априори низшему по всем параметрам, так называемая «темная сторона модерности».

В своем эссе «*Может ли подчинённый говорить?*» Г. Спивак исследует как границы высказывания колонизированного народа, так и языковые средства выражения, и, что важно, язык, на котором разговаривает бывшая колония [34, сс.649-670]. Казахстан является страной, где язык титульной нации подвергался многочисленным реформам, что негативно сказывается на третьем, четвертом и пятом поколениях казахов. В годы Советской власти «подчиненные» говорили на русском, языке метрополии. Без языка метрополии невозможно было достичь ни профессионального, ни личностного успеха. В противоположном случае субъекты национальных республик и представители нерусской национальности объявлялись националистами, на таких людей организовывалась травля, их отлучали от социальных благ. За семьдесят лет в Казахстане появились казахи, не знающие родного языка, большинство из них занимали и до сих пор занимают важные государственные и политические должности.

В работе «*Нация и нарратив*» Х. Бхаба пишет о процессе формирования национального дискурса, который создает амбивалентность нации в контексте определенной нарративной стратегии, когда такие понятия как «народ», «меньшинство», «культурное отличие» воспринимаются либо как метонимические категории, либо как постоянно сливающиеся в процессе сотворения нации [90]. Такое сливание происходит, например, в сегодняшней РФ, где существует понятие «малых народов», к ним относятся представители алеутов, вепсов, долганов и других народов, сохранивших традиционный образ жизни своих предков. Это коренные малочисленные народности Сибири и Дальнего Востока. В Советское время их называли «туземные народности и племена северных окраин». Например, в постколониальной Канаде представителей коренного населения называют “the first nation”, что говорит само за себя и закрепляет за ранее колонизированными народами права на политические и социальные льготы.

Эти три работы представляют собой фундамент развития постколониального дискурса в литературной теории постколониализма.

Как литературная теория, постколониализм имеет дело с литературой, созданной народами, которые когда-то были колонизированы европейскими имперскими державами, как, например, Великобританией, Францией, Испанией, а также литературой деколонизированных стран, вовлечённых в современные, постколониальные союзы, как, например, Франкофония. СНГ и Евразийский Союз можно также смело отнести к постколониальным союзам, поскольку процессы деколонизации в разных формах присутствуют во всех постсоветских республиках.

Постколониальное литературоведение делится на две категории: изучение постколониальных народов и изучение наций, продолжающих конструировать постколониальную национальную идентичность. «В

большинстве случаев это англоязычная литература (американская, британская, индийская), а также французская, польская, болгарская, сербская и другая» [91, с.74]. Постсоветская литература и казахская литература стала объектом исследования колониального и постколониального дискурса в последнее десятилетие

Прежде чем выстроить дискурс культуры постколониализма, необходимо вспомнить о культурном колониализме. Культурный колониализм – это доминирование одной группы и ее идеологии над культурой других групп. В Российской империи и потом в советское время имело место доминирование русского языка и культуры над языками и культурой колонизированных, национальных и автономных республик. Это выражалось в комплексе мероприятий культурных учреждений и идеологий в любых видах популярной или высокой культуры, направленном на поддержку политической и экономической власти, где главной была априори русская культура.

По мнению Д. Мельникова в Казахстане с точки зрения постколониальной теории исследуется, прежде всего, проза, написанная в 60-80 годы на казахском языке [92]. Например, Д. Кудайбергенова отмечает важность казахской исторической художественной литературы для идеологии национальной независимости Казахстана. Мухтар Ауэзов (1897-1961), Ильяс Есенберлин (1915-1983), Абдижамал Нурпеисов (1924-2022) в 60-80-е годы прошлого столетия выработали основные идеи и символы современного национального самосознания – главным образом через обращение к историческим темам [93, с.917]. Исследовательница считает, что некоторая свобода для интеллектуального сопротивления и переосмысления доминирования существовала именно на казахском языке и довольно сложно найти примеры такого критического взгляда на действия центральной власти на русском языке.

Американская ученая Наоми Каффее считает, что Олжас Сулейменов первым проложил дорогу к постколониальной критике [95, с.91]. По ее мнению, в поэме 1961 года «Земля поклонись человеку» Сулейменов провозглашает идеалы деколонизации третьего мира, очень популярные в Советском Союзе в 60-70 годы прошлого столетия.

Действительно, это интересный феномен, когда поэт советского колониализма развивает дискурс о деколонизации других стран. Надо сказать, что данная поэма Сулейменова стала культовой. Поэт стал знаменитым в один день. Именно его поэма была выбрана среди множества пафосных од, написанных советскими поэтами. Надо отметить, что выражение «Земля, поклонись человеку» звучит на сегодняшний день не просто пафосно и противоречиво из уст казаха – сына кочевника. В казахской культуре отношение к земле трепетное и уважительное, поэтому такое обращение к земле противоестественно. В тенгрианской картине мира Жер (земля) – одна из ипостасей божественного начала.

Несмотря на появление в русскоязычной литературной среде работ по проблемам постколониальности, в общественно-политической среде ситуация

другая. К примеру первый документальный фильм об Ашаршылық – казахском голодоморе 20 и 30-х годов, который унес жизни почти половины населения казахов, был выпущен энтузиастами на частные средства лишь в 2019 году. Многие помнят, как три дня подряд люди толпились в алматинском кинотеатре «Арман», чтобы ознакомиться с трагическими архивами тех времен. Показы были бесплатными и зрителей было много.

Повестка голодомора в Украине была разрешена сразу после получения независимости. Верховная Рада Украины на одном из своих первых заседаний объявила искусственный голодомор в Украине 1921-1923 годов геноцидом и устроила суд на Сталиным. В Казахстане тема Ашаршылық не обсуждается на государственном уровне, что вызывает много вопросов.

Д. Мельников пишет, что постколониальная теория долгое время «не была востребована или неверно понята в силу ряда причин» [96]. Поскольку «из-за недостатка интеллектуального критического обсуждения эту проблему нередко «присваивала» и использовала для своих нужд либо власть, либо оппозиция, либо национал-патриотические силы» [94]. Кроме того, постколониальная дискуссия имеет негативные ассоциации со странами третьего мира, как в случае со стихотворением О. Сулейменова. Также по мнению Д. Мельникова существует «опасение, что обсуждение постколониальности может отрицательно повлиять на отношения Казахстана с его партнерами, прежде всего с Россией», которая все еще играет роль «старшего брата» и метрополии одновременно, попеременно используя их в политических целях» [92].

Как отмечает австралийский литературовед Марко Павлишин: «Саид открыл путь волны исследований, где конструируют тексты, указывая на их ангажированность в имперских или неоимперских интересах. Большинство из них пользуются достижениями постструктурализма Деррида, хотя существует противоположная тенденция требовать от критика выразительной политической активности вместо тонкостей и высокомерия “высокой теории”» [91]. Эта претензия на то, что теоретиками постколониализма являются интеллектуалы, живущие за пределами бывших колоний, а не люди непосредственно вовлеченные в процессы деколонизации. Для Казахстана это, например, американская ученая Сара Камерон, которая защитила в США докторскую диссертацию о голоде в Казахстане. Диссертация опубликована в виде книги «Голодная степь» (2023) [97]. Еще один пример – книга Мдины Тлостановой, профессора университета Линчёпинга (Швеция) «Деколониальность бытия, знания и ощущения» [88].

Казахские писатели, нащупывали путь деколонизации задолго до наступления независимости, еще в начале XX века, о чем свидетельствуют произведения деятелей Алаш-Орды. Проблемы, поднятые в произведениях Ж. Аймаутова, М. Дулатова, М. Жумабаева и других писателей о правах и свободах человека, о положении женщины в патриархальном обществе, все еще актуальны. Столетие назад А. Байтурсинов, А. Букейханов и М. Дулатов писали об угрозе потери казахского языка и связи народа с историческими

корнями. Их худшие предвидения оказались пророческими, и сегодняшнее состояние казахской культуры и языка тому доказательство. Коллективные и личностные травмы двадцатого века, проблемы идентичности – это последствия колониального прошлого нашей страны, которые находят отражение в произведениях современных казахстанских авторов.

Как отмечает Ю. М. Лотман, язык – первичная моделирующая система, искусство – это вторичная моделирующая система [99, с.35]. У казахов, владеющих родным языком, культура и менталитет сохранены благодаря языку. Кочевая цивилизация казахов, степной менталитет и билингвизм и даже трехязычие Центральной Азии отражены в казахском языке не только через богатое устное творчество, но и через повседневные метафоры, пословицы, поговорки, через народные традиции. Преимущественно устный характер народного творчества способствовал закреплению в языке многозначности и метафоричности, плотности текста.

Казахская письменность до 1929 года базировалась на арабском алфавите, адаптированном под казахскую фонетику. Этот алфавит до сих пор используется казахами, проживающими в Китае, Афганистане, Иране. С 1929 по 1939 годы Советы внедрили в Казахстане латиницу, а в 1940 советская республика Казахстан полностью перешла на кириллицу. Самый известный казахский писатель и философ Абай Кунанбаев (1845-1904), например, обучался в медресе, где преподавали персидский, чагатайский, арабский и турецкий. Соответственно в произведениях Абая, в прозе казахских классиков начала и середины двадцатого века сохранились отсылки к арабской и персидской культуре, на произведения поэтов арабского ренессанса, заимствования с арабского, фарси и чагатайского, которые, к сожалению, не являлись предметом изучения в советской программе образования и до сих пор не имеют там место. Это означает, что для казахов в течение семидесяти лет сфера образования ограничилась рамками кириллицы и русского языка, а слой арабской, персидской и тюркской культуры постепенно вытеснялся русской литературой и европоцентристским подходом. Таким образом, казахи, не владеющие родным языком – русскоязычные казахи, являются продуктом советской идеологии и частично носителями православного, русского кода через язык и культуру.

Для казахов, владеющих родным языком, исторический контекст связанный с персидским, тюркским и арабским интертекстом, понятен на языковом уровне, поскольку прописан в мифологии, фольклоре и многовековых традициях. Классики казахской литературы оставили в своих произведениях код кочевой культуры и билингвизма, точно также как русские классики оставили православные ценности. Например, произведения Достоевского, Толстого, Чехова пронизаны библейскими сюжетами, православными ценностями и аллюзиями на европейскую философию и литературу, в то время как тексты казахских классиков Жумабаева, Аймаутова, Ауэзова и других пропитаны тенгрианством вкупе с просвещенным исламом,

оставившим сильное влияние через суфизм, а также своеобразной интерпретацией европейской мысли.

Исторически сложилось, что представители не казахской национальности в Советском Казахстане не изучали казахский язык в должной мере и не владеют им, что создает и сохраняет разность менталитетов, культуры и картины мира, которую и хотелось бы продемонстрировать в данном исследовании в рамках постколониального дискурса, а также обратить внимание на феминистскую окрашенность произведений женщин писательниц.

Казахи, не владеющие родным языком, это, в основном, горожане, чьи родители когда-то страдали комплексом неполноценности из-за недостаточного знания русского языка и поэтому отдавали своих детей в русский детсад, затем в русскую школу. Это поколение 40-50-х годов прошлого столетия, которые сделали профессиональную и/или партийную карьеру в городах. Дети и внуки советской казахской элиты сформировали на несколько поколений золотую молодежь, которая не владела родным языком или владела им лишь на бытовом уровне. Среди них немало известных людей на настоящий момент, составляющих элиту Казахстана.

Казахи же, преимущественно владеющие родным языком, имеют устойчивый комплекс неполноценности и ощущение второсортности по сравнению с казахами, владеющими русским языком. Казахи, не владеющие казахским, страдают хорошо скрываемым комплексом манкуртизма. Таким образом, можно сказать, что только казахи-билингвы в некоторой степени свободны от главного постколониального синдрома – проблемы казахского языка.

Независимо от степени владения родным языком, современные казахские авторы рефлексиируют в художественных произведениях о трагических последствиях советской эпохи. Например, в произведении Таласбека Асемкулова «Старый конь» образ главного героя представлен в виде конструкта советской карательной системы – старого коня «инвалида». Приплод, родившийся от кобылы и мифического «Дию» мустанга, продолжает размножаться. Одна из кобылиц приносит на свет белолобого жеребенка. В трагический для народа 1944 год [100, с.63]. Аульчане дают жеребенку имя знаменитого батыра Торангыла. Жеребенок вырастает в сильного жеребца в косяке лошадей. Как и батыр Торангыл, жеребец борется и побеждает врагов, однажды убивает ударом копыт двух волков, напавших на косяк. Слава о жеребце распространяется на весь район. На беду у жеребца появляется враг среди людей. Уполномоченный из района Таракбай хочет приручить и оседлать Торангыла. В это время коню уже семь лет, и никто до того времени не пытался ездить на нем верхом. Свободолюбивый Торангыл не подчиняется уполномоченному, за что подвергается постоянным избиениям и издевательствам. В конце концов Таракбай отправляет жеребца на живодерню. Но животное каким-то образом остается на свободе. Конь доживает свою жизнь бродя по окрестностям аула. В возрасте тридцати одного года он

представляет собой жалкое зрелище: кожа да кости и редкие остатки шерсти на теле. Но самое страшное, как он двигался, дергаясь и подпрыгивая по очереди то передними, то задними ногами. «Забыл наверное, что с его ног сняли железные путы, так и подпрыгивает при ходьбе» [100, с.67]. Эта метафора подходит к состоянию казахского языка, поскольку сознание людей еще не освободилось от ограничений советской идеологии.

Рассказ «Французский берет» писательница Асель Омар посвятила бабушке Тойдык Булатовой. Это история настоящего чуда, которое произошло благодаря охраннику следственной тюрьмы ОГПУ. Этот человек отвернулся на секунду, сделал вид, что не замечает, когда арестованный передавал младшей сестре письмо в комнате свиданий. Письмо дошло до Москвы, до товарища Калинина, и через месяц Ислама освободили. Тогжан, которой тогда было двенадцать лет, запоминает охранника и приезжает отблагодарить его через много лет. Охранник, ставший к тому времени майором, узнал в стройной девушке ту маленькую худенькую девочку с черным беретом «на круглой детской головке» [101, с.244]. Майор сделал сначала вид, что не узнал ее, но все же спросил: «Как ваш брат?», когда девушка уходила, оставив в знак благодарности на перилах крыльца коробочку. «Слава богу, все хорошо, у него шестеро детей» [101, с.244].

Этот маленький эпизод из жизни одной семьи демонстрирует трагическую судьбу народа, когда из-за маленькой ошибки человека могли лишиться свободы и даже жизни. «В районной газете, которую я курировал, была допущена техническая ошибка. Вместо твердого “У” появилось мягкое, то есть вместо “Олы” – великий получилось “Улы” – “Отравленный” в применении к имени товарища Сталина. В этом не было злого умысла. Наборщик, подслеповатый пожилой человек, не поставил сверху “крышечку”, а корректора у нас в газете нет, поскольку существует временный недокомплект штата...» – разъясняет в письме арестованный Ислам Кенжегалиев [101, с.242].

В последнее десятилетие в Казахстане появились отечественные ученые и журналисты, которые исследуют процессы постколониальности, это А. Мустояпова, А. Бисенова, Д. Сатпаев и другие. Заметным культурным явлением в сфере постколониальной теории стали книги «Восстание казахов 1916» Д. Сатпаева и М. Ткаченко (2021), «Деколонизация Казахстана» А. Мустояповой (2022), «Лабиринты современного постколониального дискурса» (под редакцией А. Бисеновой) (2023). Таким образом, постколониальное, ограничиваясь колониальной реальностью, впитывает в себя его исторический опыт, а то и сосуществует с ним в одном времени, месте и даже в одном культурном явлении.

Как пишет в своей книге «Деколонизация Казахстана» А. Мустояпова: «С завершением колонизации, колониализма как формы существования государства колониальность как институциональная категория не исчезает вдруг, она проявляется в менталитете, самоидентичности, интерпретации исторических событий, коллективной памяти, культуре, языке и т.д.

Преодоление негативных последствий колонизации и есть цель деколонизации» [98].

3.2 Феминизм в дебютных прозаических текстах Миржакыпа Дулатова и Магжана Жумабаева

Несмотря на незначительный интерес к проблеме защиты женских прав в мировой литературе начала XX века, феминизм стал одной из основных тем для казахских писателей. Почти каждый классик казахской литературы написал произведение о бесправии женщины. Например, это роман Султанмахмута Торайгырова (1893-1920) «Камар-сулу» (1914), который можно назвать манифестом в защиту женщины – протестом против бесправия женщины. Произведение названо женским именем «Красавица Камар». Самый известный классик казахской литературы Мухтар Ауэзов посвятил теме женского бесправия сразу несколько произведений. Это трагедия, типичная для казахского общества – «Байбише-токал» (жены-соперницы), а также ряд пьес: «Красавица в трауре» (1925), «Каракоз» (1926), среди которых «Айман-Шолпан» (1936) – наиболее известная и часто представляемая на сценах казахских театров до сих пор. Пьеса «Айман-Шолпан» М. Ауэзова – интерпретация древнего казахского эпоса о судьбе двух сестер Айман и Шолпан, которые в результате родовых междусобиц, попали в плен к баю Котибару, о том, как старшая сестра, красавица Айман умом и хитростью не вышла замуж за богача. Это не весь перечень авторов, посвятивших свои произведения судьбе казахской женщины в начале XX века. В центре нашего внимания – произведение М. Дулатова «Несчастливая Жамал» и повесть М. Жумабаева «Прегрешение Шолпан».

С появлением художественных текстов о женщинах, которые не подчиняются патриархальным традициям, как, например, Татьяна из «Евгения Онегина» (1831) А. С. Пушкина (1799-1837), Анна Каренина из одноименного романа (1877) Льва Толстого (1828-1910), дискурс о мотивации и роли женщины в семье начинает занимать умы философов и писателей. Происходит этот процесс в конце XIX века, когда судьба женщины уже не укладывается в общепризнанные стереотипы ни в реальной жизни, ни в художественной литературе. Новаторство Дулатова и Жумабаева заключается в том, что их героини – реальные женщины, способные самостоятельно делать выбор и влиять на свою судьбу. Обе женщины строят личную жизнь по своим правилам, без оглядки на устоявшиеся традиции, несмотря на то, что романы эти написаны в 1916 году (Несчастливая Жамал) и в 1926 году (Прегрешение Шолпан).

Русской литературе XIX века свойственны несколько женских образов. Ю. М. Лотман классифицирует их как ангел (добропорядочная жена и мать), демоническая женщина и женщина-героиня [99]. «В конце XIX века, в эпоху индустриализации становится невозможным отношение к женщине как к выдуманному художественному образу, поскольку женщины начинают занимать достойные места в науке, искусстве и других сферах» [102, с. 61]. Соответственно женщина вырастает из парадигмы трех немецких «К»: Kirche,

Kueche, Kinder (церковь, кухня, дети) и заявляет о себе как о целостной личности.

Третий стереотип по Лотману, образ женщины-героини, который предполагает духовную силу женщины в противопоставлении с мужчиной. Несомненно, главные героини Дулатова и Жумабаева обладают сильным характером – они всеми силами стремятся к счастью, но авторы не ставят задачу сравнивать мужские и женские характеры, поэтому образ героини-женщины можно применить к ним условно, хотя Жамал, главная героиня Дулатова, выше своего мужа и по образованию, и по духовности. Итак, сравнивая женские стереотипы в русской литературе девятнадцатого века, мы видим, что образы эти во многом поэтизированы и созданы литературой [99], в то время как Жамал и Шолпан – настоящие, эмоциональные женщины со своим внутренним миром. Семейная жизнь и отношения с мужем важны для них, но обе героини уже способны сделать свой личный выбор, каким бы он сложным не казался в условиях патриархата. Например, Жамал решается бежать со своим любимым человеком наперекор отцу.

Модернизм как направление в искусстве возник вследствие кризиса веры, десакрализации религии и традиционных ценностей. «Коммунизм, атеизм, ницшеанство, фрейдизм и другие популярные течения способствовали критике архаичной ортодоксальной парадигмы, созданию нового искусства» [102, с.61]. Модернизм отмечен неверием в общепринятые каноны творчества. «Новое искусство требовало с одной стороны реалистичности, а с другой стороны – новых индивидуальных форм самовыражения. Как и в эпоху ренессанса, на первый план вышел человек, но уже как многогранная личность, способная выдвигать свои гипотезы и нарративы, возросла роль личности в истории. Антирелигиозный дискурс определяет множество художественных произведений модернизма» [102, с.62].

Описание набожности в повести Жумабаева красочно и метафорично: «Когда, алея подобно шелковому занавесу, с востока вставал рассвет, в тот час, когда другие люди колотясь лбами о молитвенные коврики, валились на утреннюю молитву, прося у господ счастливого житья-бытья, неугасимого счастья, неисчислимых богатств, и, конечно же, детей, Шолпан, горестно вздыхая, молила об обратном – чтобы он не давал ей ребенка. И просила она это не оттого, что по природе не любила детей; ее заботило то, чтобы между мужем и ею не прервалась благая нить любви, чтобы никто не покушался на их святое чувство, которое связало их узами покрепче религиозных» [103]. Смещение лирики и пафоса в стилистике Жумабаева точно передают чувства и желания Шолпан. Противопоставляя набожность и чувственность, женщина выбирает «благую нить любви». Но это в начале повествования, в середине произведения Шолпан выберет религиозное чувство. «Эта игра чувств напоказ является революционной для своего времени. Само желание не иметь детей ради чувственных отношений с мужем в традиционном казахском обществе говорит о внутренней свободе женщины» [102, с.62]. Она делает выбор не в пользу традиции, и нам кажется, что она свободна от условностей, ведь в

потакании чувствам Шолпан не похожа на женщин романтизма. В отличие от Лизы Н. Карамзина (1766-1826) или Гретхен И.В. Гете (1749-1832), Шолпан не идет на поводу у мужчины, она сама принимает решение. Она выбирает физическую любовь с мужем вместо ребенка и даже молит бога не давать ей ребенка. «За эти три года и муж ее, похоже, не тосковал о ребенке, в течение этих трех лет он не желал никого, кроме Шолпан, кроме ее опаляющих, нежных как купание в шелке, объятий. Казалось, его жизнь начиналась и заканчивалась с Шолпан, что она была его утренней и вечерней молитвой» [103]. Сравнивая объятия мужа с молитвой, женщина ставит физиологию выше религии.

Тут Жумабаев подходит вплотную к вопросу предназначения женщины. Он словно спрашивает: может ли женщина добровольно отказаться от материнства? Революционный вопрос для патриархального казахского общества начала XX века. Этот вопрос противоречит взглядам философов о женском предназначении, поскольку они считали, что близость женского существа к природе определяет ее роль, в то время как мужчина близок к культуре и оттого свободен.

Как, например, Аристотель отмечал в своей работе «Политика»: «Женщина – существо, обладающее душой более низкого порядка, чем мужская. Женщина – это материя, мужчина – душа» [14]. Шопенгауэр утверждал, что роль женщины исчерпывается назначением служить распространению человеческого рода [102]. Фрейд писал, что биология определяет все психологические и, следовательно, социальные свойства человека. То есть «анатомия – это судьба». Психоаналитик утверждал, что женщина так и останется «обреченной на вечную зависть к мужской анатомии» [103]. Психоаналитик Карен Хорни полностью опровергла теорию Фрейда о «зависти к пенису», она выдвинула обратную гипотезу, что, это мужчины завидуют женской анатомии, «матке», способности вынашивать и рожать детей. Она констатировала этот факт, основываясь на сеансах психоанализа с пациентами-мужчинами. Единственное, к чему женщины испытывают зависть, пишет К. Хорни, это к достигнутой мужским полом власти над миром. Мотивацией для обретения мужчинами власти служит, по мнению Хорни стремление компенсировать неспособность к деторождению [106]. Хотя героиня Жумабаева ничего не делает для того, чтобы не стать матерью, ее выбор подобен смене парадигмы. Как отмечает Хорни: «С точки зрения социальной борьбы материнство можно рассматривать как помеху. В наше время, пожалуй, так оно и есть, но вряд ли дело обстояло подобным образом в те времена, когда человек был ближе к природе» [106].

Постколониальный феминизм можно рассматривать как часть постколониальных исследований. Это направление стремится стать своего рода вмешательством, несущим изменения в предположения постколониальных и феминистских исследований. В эссе 1984 года «Инструменты мастера никогда не разрушат дом мастера» писательница и феминистка Одре Лорд раскритиковала непризнаваемую никем зависимость

женщины от патриархата. Она выдвинула тезис о том, что эта зависимость и является источником расизма в феминизме. Действительно, если сравнивать ситуацию в демократических странах и в постколониальной Индии и постсоветском Казахстане, то феминисткам той же Европы сложно встать на место индианок или казашек, живущих в патриархальных семьях. Она утверждала, что, «отрицая различия в категориях женщин, белые феминистки просто продвигают старые системы угнетения и тем самым препятствуют любым реальным, прочным изменениям» [107].

Постколониальные феминистские произведения отражают мир женщин с нестабильным политическим и социальным положением. Женщины пишут в разных стилях и поэтике о дискриминации и постоянном угнетении по гендерному признаку. Ключевые работы в феминистском ключе обозначили роль женщин в глобализованном обществе в процессе миграции в мегаполисы. К классическим романам в аспекте постколониальности можно отнести «Падение имана» египетской писательницы-феминистки Наваль Эль Саадави, «Половинка желтого солнца» нигерийской романистки Чимаманды Адичи, «Банановые штаты» писательницы из Пуэрто-Рико Джанины Браски. Также стоит назвать такие значительные имена как Мариз Конде, Фату Диом и Мари Ндьяй.

Произведения с феминистской повесткой появились в Казахстане в годы независимости. Сейчас в стране выпускаются феминистские антологии и проводятся обсуждения феминизма в рамках постколониальности. Феминистские произведения казахских писательниц публикуются зарубежом. Например, в 2022 году по инициативе казахстанской поэтессы Зои Фальковой была выпущена поэтическая антология «Причинное место» в двух томах [108]. Авторами произведений в книге являются современные писательницы из Беларуси, Казахстана, Украины и России. В 2022 в США впервые вышла антология казахской женской прозы «Аманат», в которой можно найти переводы на английский язык прозы Айгуль Кемельбаевой, Зиры Наурызбаевой, Лили Калаус, Орал Арукеновой и др. [109].

Постколониальные исследования условно делят на три группы. «Первую группу составляют исследования, в которых есть попытки ответить на вопрос: «Что такое постколониальность?». Вторую – «деконструктивное прочтение колониальных дискурсов», третью – исследования прежде колонизированных культур» [110, с. 156]. Постколониальная критика, отмечает М. Зубрицкая, «использует самые разнообразные теоретические модели для анализа культуры народов, освободившихся из-под колониального гнета» [110, с. 156]. Она «поднимает проблемы этничности, национальной идентичности, культурной универсальности, культурной гибридности и культурных отличий, проблемы языка, истории» [110, с. 156].

Следующей особенностью постколониальной критики является, по словам Александры Федунь, «реабилитация разнообразия писательского стиля» [111]. Действительно, в независимом Казахстане появились феминистские произведения в разной стилистике. В отличие от начала XX

века, когда о гендерном бесправии женщин писали писатели-мужчины, конец XX и начало XXI века ознаменовались текстами женщин литераторов в феминистском ключе. Среди них Лиля Калаус, Ольга Маркова, Зоя Фалькова, Зира Наурызбаева и другие.

Таким образом, родоначальниками феминистского дискурса в казахской и казахстанской литературе стали писатели начала XX века, среди которых важное место занимают произведения М. Дулатова, М. Жумабаева и Ж. Аймаутова.

3.3 Постколониальный дискурс в феминистском романе Лиля Калаус (в соавторстве в Диной Гороховой) «Буря в стакане воды»

Повесть Лили Калаус «Буря в стакане воды» отражает взгляд русскоязычной писательницы (не казашки) на глобальные изменения первого десятилетия независимости в Казахстане.

Лиля Калаус создала роман «Буря в стакане воды» в соавторстве с Диной Гороховой, под общим псевдонимом Гуля Королёва. Псевдоним казахстанский, с ироничной претензией на мультикультурность общества. Каждую вторую казашку называли в Советском Союзе Гуля. Это русское сокращение от множества казахских женских имен с корнем «Гүл» – цветок. Фамилия «Королёва» усиливает иронию до сарказма. Русская фамилия и казахское русифицированное имя – конструкт советской системы, как нельзя лучше характеризует состояние казахского языка и культуры в советское время.

Названием романа Калаус сразу высказывает не просто ироничную, но и по-советски резкую и отчасти непримиримую критическую позицию по отношению к описываемым в тексте событиям. Это похоже на названия статей В. Ленина «Революционный авантюризм», «Как запугивают народ капиталисты?», «К характеристике экономического романтизма». Такими названиями статей в центральных советских газетах разрушали судьбы и творчество писателей. Например, 20 октября 1937 года в газете Союза писателей Казахстана, под редактурой советского поэта Таира Жарокова вышла статья с заголовком «Почему не сходятся слова и дела Ауэзова?». Чтобы снять с себя обвинения, указанные в этой статье, Ауэзову пришлось написать письмо главе Казахской ССР Л. Мирзояну и просить личной аудиенции [46, с.70]. Еще одна аллюзия относительно к названию романа Калаус – это цитата М. Горького из «Песни о Буревестнике» (1901): «Пусть сильнее грянет буря!». В противовес основоположнику соцреализма Калаус заявляет о никчемной буре, в то время как буря Горького была предвестником бури – бунта революции, а события, происходящие в связи с наступлением независимости Казахстана – совершенно ничтожны и писать о них можно лишь с иронией, переходящей в сарказм.

У героинь романа говорящие имена: Лолита Марлинская (богема), Инга Бестужева (нищая Советская интеллигенция) и Светка Плясова (по роману «давалка» – женщина легкого поведения) [112]. Выбранные Калаус номинации выдают элементы модернистской прозы: десакрализация православной троицы, славянской языческой троицы, аллюзия на древнегреческих муз, на трех сестёр горгон. Отсылки на разные эпохи и культуры характеризует как уровень рефлексии, так и апокалиптическую и эклектичную направленность романа. Интертекст произведения претендует на постмодернистскую прозу.

Три героини-подруги познакомились на филологическом факультете. Но ни одна из них не замужем в традиционном понимании. Это ирония авторов на стереотип идеальной невесты, выпускницы филфака, поскольку ни одна из

героинь романа не создала ортодоксальную семью. У персонажей Калаус и Гороховой нет комплекса идентичности, как это часто бывает у персонажей казахоязычной прозы, поскольку у носителей русского языка в советское время не было проблем, связанных с потерей этнической идентичности и языка. Героини романа с русскими именами живут в русском мире, хотя хронотоп пространства казахстанский: город Алма-Ата. Главная проблема трех подруг, как ни странно – это неожиданно свалившаяся на них свобода, которая соизмерима для них с хаосом, с апокалипсисом. Поэтому все действия героев романа гротескны, сатиричны, а образы абсолютно нежизнеспособны.

Сюжет романа развивается в рамках мира искусства нового времени, события происходят на богемных тусовках. Сарказм и даже желчь по отношению к представителям постсоветского искусства обнажают подсознательную тоску авторов по прошлому, когда все было структурировано, а искусство подчинялось определенным канонам. Этот текст не что иное как ностальгия по советскому прошлому. Цензура на самовыражение перестала существовать, и это породило свободное искусство. Авторы иронизируют над модерностью как явлением и над ее носителями, в образах которых проглядывают известные представители интеллигенции Алматы конца девяностых. Например, «редактор литературного альманаха “Пояс Мнемозины” Нинель Борисовна Мракова в инвалидной коляске» над которой смеются авторы – это Ольга Борисовна Маркова, казахстанская писательница, литературный критик и литературовед, основатель и президент Общественного фонда развития культуры и гуманитарных наук «Мусагет», из которого вышли поколения русскоязычной литературной элиты Казахстана [112]. Одна из главных героинь желчно замечает в конце повести: «Мракова-то с Рубинчиком оторвали грант под “Пояс Мнемозины”, открыли собственное рекламное агентство... Во – упаковались! ... Причем, журнал для понту все же раз в год выпускают». Еще один осмеиваемый персонаж соавторов «корейский романист Эммануил Кан» – писатель Александр Кан, представитель корейской диаспоры Казахстана [112]. В повести авторы не скрывают ни имен, ни своего отношения к упомянутым личностям.

Одна из трех героинь повести Лолита Марлинская «преподавала латынь и ораторское искусство в Гуманитарном лицее, пока опрометчиво не вступила в короткую связь с курчавым лицеистом 16 лет, потомственным женоненавистником и альфонсом. Связь эта, не принеся Лолке ни эмоционального, ни физического удовлетворения, лишь пожрала все ее скромные сбережения. Лишившись таким образом перспективы летнего отдыха на Иссык-Куле, Лолка с горя заболела булимией, впала в глубокую депрессию, стала читать Борхеса и Кастанеду, завела дружбу с кришнаитом-обновленцем, научилась курить траву и наконец объявила подругам, что “ощущает себя на пороге великого перелома”» [112]. Отчаянный поиск преподавательницы интеллектуальных дисциплин духовного и физиологического удовлетворения показывает ее инфантильность и главную проблему постсоветских людей: что делать с неожиданно обрушившейся на

них свободой? Советская идеология и образование указывали курс духовного и социального развития и поведения, социальная политика обеспечивала материальными благами: очередь на общежитие, квартиру, машину, детский сад и т.д., по знакомой, но не всегда прозрачной схеме. «Советское общество было коллективным, индивидуалисты и частное мнение подвергались критике и даже травле. Традиционный советский образ женщины задавался идеологией и состоял из определенных характеристик: героизм, трудолюбие, инициативность и скромность» [113]. Ни одна из героинь Калаус и Гороховой не соответствует этому образу, именно поэтому у них столько комплексов и страхов. Советская риторика о роли женщины, закреплённая в журналах «Работница» и «Крестьянка», до сих пор влияет на женщин постсоветского пространства.

Марлинская описывает свою жизнь «Махабхаратой без героя». Отсылка к древнеиндийскому эпосу от русскоязычной Калаус указывает нам не только на пересечение культур, но и на уровень рефлексии. Если сказание о Мхабхарате – древнеиндийский эпос о потомках великого Бхараты, то жизнь Марлинской описывается как сказание без героя, без Бхараты. Соответственно, без героя нет эпоса, обесценивание своей жизни героиней романа – указание на бесправное положение женщины. Здесь мы видим косвенную аллюзию и на казахский эпос, где главным действующим героем является батыр-мужчина, а роль женщины ничтожна без батыра, кто же завоеует ее, кто на ней женится?

Инга Бестужева, вторая героиня Калаус терпит побои и измены своего гражданского мужа и продолжает жить с ним, поскольку не хочет возвращаться к матери и бабушке в однокомнатную квартиру.

«От бабушки-учительницы (подруги Веры Пановой) в наследство Инге достались табакокурение и отвратительный апломб, мама – корректор наградила Бестужеву любовью к чтению, курносый носом и склонностью к истерии. Эти хронические матери-одиночки, нищие, честные, высокообразованные, но житейски глупые, так и не смогли передать Инге своего гармоничного феминистского мировоззрения и отвращения к мужчинам. В результате, поступив на филфак и отучившись на одни «пятерки» ровно два семестра, Бестужева спуталась с единственным парнем в группе исключительно по материальным соображениям. Потомственный алкоголик, двоечник, бабник и негодяй, Леонид и собою-то был нехорош: мал ростом, пухляк, патологически волосат и как-то по-особенному вонюч. Однако, он обладал двухкомнатной квартирой на окраине и к тому же удачно торговал ворованным с кондитерской фабрики коньяком. Получив возможность покупать на барахолке любой хлам, Инга решила, что удачно пристроилась. Она немедленно бросила филфак и завела собаку – огромного глупого боксера Джаггера. Жила, непрописанная, в Лёниной квартире» [112].

Упоминание о Вере Пановой уносит нас в писательский мир Советского Союза. Писательница Вера Панова была обладательницей трех сталинских премий, известна в литературных кругах публичным осуждением Бориса Пастернака (1890-1960) за роман «Доктор Живаго». Вера Панова была

подругой бабушки главной героини, и это уже о многом говорит: Инга Бестужева выросла в семье лояльной Сталину и его тоталитарной политике. В советское время было популярно восхвалять Сталина за аскетизм, и пример такого аскетизма мы видим в описании быта семьи Бестужевой. В одном абзаце много советских штампов: квартирный вопрос, факультет невест, материальная нищета и двойные стандарты. Если бабушка Бестужевой гордилась своей материальной непритязательностью в пример Сталину, то ее внучка Инга ищет пути для «обогащения» и ничем при этом не гнушается. «Гармоничное феминистское мировоззрение» авторы романа упоминают вкуче с «отвращением к мужчинам». Эта отсылка к ленинской повестке «женского вопроса», приведшего к возникновению женщин-коммисарш – фаллических матерей-одиночек. Смесь архетипов Артемиды, Геры и Деметры в революционной борьбе за идеалы коммунизма породила товарищей коммисаров женского рода, которые работали день и ночь, не имели семьи, вели беспорядочную жизнь, рожали между делом и железной рукой воспитывали следующее поколение матерей-одиночек. Дочери коммисарш, воспитанные в ежовых рукавицах, вырастали в послушных зависимых жертв, мазохизм их возрастал с каждым поколением. Поэтому ничего удивительного в том, что Инга Бестужева успокаивается, найдя своего тирана Леньку.

Третья героиня Калаус «Светка Плясова обладала воздушной психологией радостной “давалки”. Ещё в школе все мальчики списывали у нее, а также без отдачи одалживали резинки, готовальни и деньги. В девятом классе, на фоне полового созревания, требования мальчиков так видоизменились, что Светке пришлось доучиваться в другой школе, но дурная слава настигла ее и там. Примерно в это же время Плясова увлеклась театром и поступила в юношескую труппу Городского Дворца пионеров. После премьеры “Снежной королевы” с Плясовой в заглавной роли жена главного режиссера прилюдно взобралась на сцену и выдрала приме половину волос» [112].

Типично советский образ в романе – «хорошая девочка» Светка, готовая помочь всем, чтобы только оставаться хорошей. Небрежная номинация «Светка» тоже говорит за себя: везде и для всех «своя». Обесценивание себя, своей личности было характерным для советских детей, поскольку жить надо было для других и во имя коммунизма. Постоянное подавление эго стало причиной многих трагедий, одну из которых нам представляют в своем романе Калаус и Горохова.

В отличие от Бестужевой и Марлинской, Светка Плясова чрезвычайно удачно вышла замуж. «Жених, похожий на Святого Себастьяна, был, правда, допризывного возраста, но из очень хорошей семьи. Светка вошла в их гостеприимный дом со скромно опущенными глазами, в молодящем её сарафане “а ля рюсс” и с накладной косой до попы. Новые родственники благородно закрыли глаза на шестилетнюю разницу в возрасте молодых, и свадьба состоялась. Плясова немедленно поселилась в доме мужа, восстановилась на филфаке и ровно три месяца вела себя пайнкой. Потом она

проводила Диму в армию, окончательно обжилась у новой родни, отъелась, обнаглела, выбросила косу на помойку и взялась за старое» [112].

Трансформация «хорошей девочки» в «давалку» тут тоже абсолютно предсказуема. Занимаясь делами других, невозможно устроить свое собственное счастье даже в хорошей семье и с красивым мужем. Желание новых подвигов во спасение «заблудших душ» не оставляет Плясову.

Ирония соавторов над новым временем является на самом деле приговором советской власти, ведь героини романа порождены реалиями тоталитарной системы. Героини романа действительно не знают, куда девать наступившую постсоветскую свободу, и все, что они могут сделать – это совершить «бурю в стакане воды». Это также указание на незначимость женщины в наступившем хаосе, не зря Калаус называет свой роман феминистским. Желчь Лили Калаус по отношению к новому времени и новому искусству сопряжены с интерсекциональным феминизмом. Героини повести постоянно подвергаются дискриминации, их обманывают, ими манипулируют, их права постоянно нарушаются. Мазохистский дискурс связан с сохранившимся стереотипом православной жертвенности, закодированной в русской классике. Мир романа – женский. Героини Калаус примиряются и принимают мужчин такими, какие они есть. Все мужчины в этой повести несут зло или же нейтральны и невидимы.

Сюжет романа модернистский и состоит из эпизодов, обозначенных точным временем начала действия. Повесть начинается в 8.45 и заканчивается в 7.55 на следующее утро. Новацией повести является эпилог, который собирает и резюмирует историю в одно целое. Попытка объяснить и расставить все по местам разрушает постмодернистскую схему повествования, меняет отношение к читателю как существу интеллектуальному.

Авторы пишут с аллюзией на огромное количество авторов от Джойса до Ильфа и Петрова. Даже имя автора завуалировано соавторством, иронией и игрой.

Постколониальный дискурс Гули Королёвой связан с модерностью и ее восприятием. Калаус словно говорит, что путь деколонизации тупиковый, как и попытки ее героинь найти себя в новом искусстве и новых реалиях. Тем не менее, беременность одной из героинь в эпилоге служит метафорой рождения нового творчества и новой жизни.

Если сравнить дебютный роман Калаус с дебютной повестью Зауре Батаевой «Школа» можно заметить разницу в рамках одного хронотопа (Алматы, конец 90-х). Писательницы рисуют действительность в совершенно разных красках. Даже название города у них разное: Алма-Ата у Калаус и Алматы у Батаевой. Персонажи двух произведений разных национальностей обладают разными комплексами и стереотипами, словно не живут в одной стране. Стиль и форма самовыражения также кардинально разнятся. Если Батаева воспроизводит индивидуальное творчество, исторически присущее казахскому искусству, то Лиля Калаус (Гуля Королёва), во-первых, пишет в

соавторстве, во-вторых вуалирует имена в псевдонимах, а героинь у нее три, что относит ее творчество к русской, православной троице. В случае Калаус мы видим образец сконструированного образа Востока по Э. Саиду, в литературном произведении нет ничего казахского несмотря на то, что события происходят в Казахстане.

Оба произведения написаны женщинами филологами. Лиля Калаус и Зауре Батаева окончили филологический факультет, с той лишь разницей, что Лиля Калаус училась на русском отделении, а Зауре Батаева на казахском. Это разница уносит нас в два разных мира, которые сосуществовали в советское время и имеют место в настоящий момент. Писательский мир в Казахстане разделен на казахских и русских писателей. Это разделение является прямым и логическим последствием советского колониального прошлого.

Таким образом, повесть Лили Калаус представляет собой русскую прозу, одну из двух основных культурных составляющих литературной действительности Казахстана. Парадокс этого романа заключается в том, что ирония над модерностью облачена в модернистскую форму.

3.4 Поиск идентичности в дебютных текстах современных русскоязычных писателей Казахстана Михаила Земскова, Юрия Серебрянского, Ильи Одегова и Валерии Крутовой

Поиск идентичности у русских писателей Казахстана связан с обретением национальными республиками независимости. В Советское время писатели любой национальной республики, пишущие на русском, относились априори в «великой» русской литературе и имели все привилегии русского писателя. Например, Чингиз Айтматов и Олжас Сулейменов, как и многие другие национальные поэты и прозаики, значились как «русские» писатели. После обретения независимости писатели казахской национальности, пишущие на русском языке, отказались от роли «русского» писателя, несмотря на то, что в России их до сих пор продолжают называть русскими. В первые годы независимости казахстанская творческая элита, отличающаяся толерантностью, стала делить писателей по языку их произведений: казахоязычная и русскоязычная. Но это деление безлико и остается колониальным: оно не определяет ни национальность, ни паспорт писателя. Это типичный постколониальный признак государства, институционально установившего свой независимый статус, но функционирующего по старым правилам. Например, во Франции любой писатель имеющий гражданство будет называться французским писателем. Если писатель хочет подчеркнуть свои корни, он вправе указать свое происхождение. Термин «казахстанский писатель» тоже не прижился, поскольку таковыми являются все писатели Казахстана, пишущие на многих языках, не только на казахском и русском, но и на уйгурском, немецком, узбекском, курдском и др.

Как мы убедились на примере прозы Батаевой и Калаус, у писательниц абсолютно разная картина мира, хотя живут они в одно время и в одной локации.

По мнению Д. Мельникова, «одним из проявлений некоторого сопротивления постколониальной теории можно считать распространенное неприятие понятия “русскоязычная литература”. В результате интервью с казахстанскими авторами, проведенного им в июле 2016 года, исследователь пришел к выводу, что многие писатели не хотят, чтобы их называли «русскоязычный писатель/поэт». По мнению Мельникова, «это отголосок советской культурной иерархии, когда быть «русским» было более престижно, чем «русскоязычным», поскольку последнее определение несло в себе оттенок периферийности, второсортности, неполноценной «русскости», тогда как она считалась эталоном носителя “культуры”» [92, с. 108]. Далее автор статьи «К постколониальному воображению: художественная рефлексия пространства и языка в постсоветской русскоязычной литературе» пишет о том, как сложно определиться со своей идентичностью авторам, пишущим на русском языке. В постсоветское время возникли такие термины как «русская литература Казахстана», «казахская русская поэзия», «русскоязычная литература», «евразийская литература» [115, с.421]. Это многообразие терминов, по мнению

Мельникова, свидетельствует о поиске русскоязычными авторами своего места в литературном пространстве Казахстана. Автор предлагает использовать для творчества русскоязычных писателей термин «русофонная литература» – Russophone literature, бытующий в англоязычных исследованиях художественной литературы на русском языке вне России [92, с. 109]. Единственное, о чем не пишет автор в этой статье – о степени владения русскоязычных авторов государственным языком Казахстана. А это очень важная ремарка в данном контексте. Большинство перечисленных Мельниковым писателей и поэтов – не казахи и никогда не проявляли интерес к казахскому языку. И тут мы снова возвращаемся к феномену разных миров, поскольку именно язык формирует картину мира личности, как отмечал Ю.М. Лотман. По нашему мнению, писателей, пишущих только на русском языке, не владеющих и не пишущих на казахском языке, необходимо называть русскими писателями Казахстана. Кроме того, определение «русофонная литература» возникла по аналогии с «франкофонной» где ситуация с постколониальностью во многом отличается от постсоветской действительности. В постсоветском пространстве осталось мало стран, где русский язык остался официальным. Ситуация меняется год от года и в Казахстане, позиции казахского языка в стране укрепляются. К примеру, к сентябрю 2023 года в Туркестанской области не осталось ни одной русской школы.

Авторы, чьи дебютные произведения исследуются в данном разделе, представляют собой новую волну русских писателей, вносящих вклад в постколониальную художественную рефлексию. Нельзя утверждать, что эта рефлексия появляется в произведениях намеренно и сознательно, мы полагаем, что это бессознательное творческое самовыражение авторов. Например, постколониальный аспект в дебютном романе казахстанского прозаика Михаила Земскова связан с выходом из привычных рамок и стереотипов, и мы понимаем, что это метафора выхода из Советского Союза, не зря автор противопоставляет СССР и Россию. В романе преобладает православный дискурс, что также связано с новым временем, когда возрождается церковь. Земсков словно пытается восстановить прерванный соцреализмом прямой диалог с православными традициями русских классиков.

Поддерживая и повторяя мнение Н. Ровенского и В. Бадикова, поэт и литературный критик П. Банников называет казахстанских русских авторов маргинальными: «Казахстанский писатель, пишущий по-русски, находится в положении вечного маргинала как на родине, где его аудитория весьма своеобразна, так и в России, где он часто по инерции воспринимается как “провинциальный” автор или где от него ждут экзотики [116]. Но, несмотря на это, дебютный роман Земскова «Перигей» был опубликован в 2007 году в России в журнале «Дружба народов», а в 2008 году в серии «Молодая литература России» вышла книга, хотя автор является гражданином Казахстана и в его произведении нет ничего экзотичного «казахского».

Названием романа Михаил Земсков задает границы своего повествования. Перигей – это ближайшая точка околоземной орбиты

небесного тела, обычно Луны или искусственного спутника. Автор намерен вывести своего главного героя из привычных рамок и стереотипов, а как автор – выйти за границы одного социума и страны, на международный уровень – в писательский космос. Согласно с амбициями автора, события в романе происходят в разных странах: в России, в Казахстане, на Кубе, в Мексике и Соединенных Штатах Америки. Но, как отмечал М. Бахтин, в литературе ведущим началом в хронотопе является не пространство, а время [114]. Действительно, схожесть и различие прошлого с настоящим (СССР и Россия) представляет собой основной конфликт романа.

«Я понял, почему был русским, – во мне, как и в России, было очень мало любви – простой обычной любви, не обремененной разумом, инстинктами, делами, тщеславием, гордостью, потерял эту любовь – теперь даже не знаю, когда – в юности, в молодости, в тюрьме... Потерял, оставшись в той точке перигея – вечно стремясь домой, к Земле, не имея не единого шанса вернуться», – рассуждает главный герой Земскова, которого также, как и автора, зовут Михаил [117, с. 182]. Фамилия у него Иванов, тем самым автор еще раз подчеркивает свою русскую природу, и мы понимаем, что речь идет о поиске идентичности. На первый взгляд, путешествия главного героя по разным странам и пластам времени образуют и сюжетную линию романа, но вскоре мы замечаем, что автор-герой нигде не чувствует себя дома, в безопасности. Он постоянно преследуем, не всегда понятно, кем или чем, и мы, как читатели, погружаемся в паранойю автора/героя.

Французский писатель, переводчик и литературовед Ж. Польти в работе «36 драматических ситуаций» среди прочих выделяет сюжет преследования. К такому сюжету он относит, например, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Это сюжет, когда герой либо ловит кого-то, либо сам скрывается от погони [118]. Главный герой Земскова постоянно скрывается, поэтому сюжет романа можно смело отнести к преследованию. Главный герой находится нелегально на своей родине, в России, имея фамилию Иванов, но называет себя Мигелем.

Еще одна параллель романа Земскова с творчеством Ф.М. Достоевского состоит в христианском поиске любви. Как писал А.И. Осипов, «Достоевский изумительно переложил начало и основу евангельского учения о спасении – “Блаженны нищие духом, яко тех есть Царство Небесное” – на язык современности, “потому что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего”. Только на этой незыблемой основе “нищеты духа” возможно достижение и цели христианской – любви. Это любовь как сила исцеляющая, возрождающая и проповедуется Достоевским во всех, можно сказать, произведениях, к ней зовет людей» [119]. Продолжая традицию классика, главный герой Земскова тоже ищет в себе христианскую любовь. Как писал З. Фрейд в статье «Достоевский и отцеубийство»: «Достоевский упустил возможность стать учителем и освободителем человечества и присоединился к тюремщикам; культура будущего немногим будет ему обязана. В этом, по всей вероятности, проявился его невроз, из-за которого он и был осужден на

такую неудачу. По мощи постижения и силе любви к людям ему был открыт другой, апостольский путь служения» [120].

Михаил – имя архистратига (главнокомандующего), который выступает в христианстве главой святого воинства ангелов. Цель главного героя – найти любовь, которую растерял и он сам, и вся Россия вместе с ним. Амбициозный автор-герой ассоциирует себя с архангелом Михаилом, а свою судьбу – с судьбой России. В эпилоге романа мы находим описание: «Ангел, освободившийся из неволи, но не обретший свободы» [117, с. 182]. Как мы понимаем, борьба за веру бесперспективна, здесь нет победителей, а смысл ее заключается в самой борьбе, выражающейся в вере, что и пытается нам донести автор-герой.

В главной сцене завязки романа, у полуразрушенной церкви, Михаил целует кирпичную стену, прикидается к ней всем телом, тем самым принимая свой жертвенный, православный путь. Ведь его жизнь тоже частично разрушена, как и церковь, но он тем не менее не отказывается от нее. Катарсис у главного героя Земскова имеет мазохистский характер. Он терпел мытарства за пределами родины, но возвращается, чтобы принять главный урок, главный удар, отмучиться до конца. «Моя ДНК не приучена к маленьким атомам, маленьким радостям и горестям. Русскому человеку требуются размеры побольше. Во всем – и в счастье, и в печали. Возможно, это одна из причин, почему у российского человека – и у общества в вообще – небывало завышен болевой порог» [117, с.165]. Автор вроде бы пишет о счастье и печали, но получается у него писать лишь о печали, в которой и заключается русское/православное счастье. Радости в романе мало, зато есть много горестей. Есть клоуны, которые развлекают людей в метро злыми шутками. Шутками с обратным эффектом, обнажающими внутренне зло и приумножающими ненависть вместо радости и веселья.

Как мы отмечали выше, нравственный мазохизм в русской культуре связан с православием, на протяжении пяти столетий основанном на «идеологии страданий». Если психология считает мазохизм болезнью, то христианская религия с самого начала считала его лечением. Средневековая церковь видела в таинстве наказания часть своей основной функции «исцеления и спасения души». Для священников того времени, что, впрочем, не изменилось по сути, наказание и покаяние грешников было средством спасения души.

Ключевыми глаголами, подходящими к существительному «страдания» являются следующие: терпеть, выдерживать, переживать, переносить и выносить. Православные священники часто используют эти слова в разговорах со своими прихожанами, советуя им со смирением нести свою ношу, бремя. Таким образом, смирение, страдание и послушание являются высшими добродетелями православия и христианской морали. Михаил Земсков подтверждает важность этих добродетелей, под них у российского человека и общества «завышен болевой порог», – пишет он [117, с.165].

Продолжая традиции русских классиков, автор-герой рассуждает о духовном поиске через страдания. Он словно еще раз напоминает, что русская душа находит гармонию только через боль. Основной претензией автора-героя к себе, а через себя ко всей России, является «грех малости нашей любви» [117, с. 64]. Он даже хочет в отчаянии «себя противопоставить бесконечной боли и страданию этой страны».

Встреча главного героя романа Михаила с монахом Григорием в полуразрушенной церкви начинает православную линию повествования. За динамичным, богатым на события, кинематографично атмосферным сюжетом романа основной линией все же проглядывает поиск смысла жизни, христианских ценностей, самоидентификации. Поиск автора-героя во многом обусловлен его отношениями с родителями/родиной, его детскими травмами.

Диалог с монахом Григорием из Можайска вводит нас и главного героя в православный мир России. «Длинные с проседью волосы, борода, недружелюбный взгляд. В руке он держал лопату с непомерно длинным черенком» [117, с. 9]. Когда монах представляется Григорием, на ум Михаилу приходит Григорий Распутин. Словно подслушав его мысли, монах уточняет, что фамилия у него не Распутин. И мы понимаем, что внутренний конфликт главного героя связан с предательством. Главный герой Земскова наблюдает, как Григорий роет могилу для своей матери. Эта довольно многозначная сцена для героя, поскольку его мать умерла в его отсутствие, за что он винит себя. При этом оказывается, что в его отсутствие умерла не только мать, но и Россия. Когда Михаил спрашивает у Григория, почему тот хоронит мать в полуразрушенной церкви, то Григорий отвечает: «А где же еще? А где ей спрятаться, чтобы с Богом наедине остаться? Крыша обвалилась, небо прямо над головой – лучше не придумаешь» [117, с.11]. Затем Григорий рассказывает, что Можайский монастырь закрывают, потому что он новым властям не нравится. Но как бы не расспрашивал его Михаил о причинах, Григорий ни словом не обмолвился о власти. Это проявление готовности подчиниться и страдать, в который раз пройти мученья за веру. Михаил помогает Григорию похоронить мать, опосредовано участвуя в похоронах своей матери/родины и символически помогая сохранить ее, соединив с Богом, проявляя к ней сакральную любовь. Через ритуал погребения главный герой Земскова приобщается к похоронам своей матери, которые он пропустил.

Главный герой Земскова познает любовь к родине через ритуал погребения, а проводником становится православный монах. Позже Михаил посетит могилу своей матери на мусульманском кладбище. При этом автор-герой отмечает, что мама его значилась по документам русской, но завещала похоронить себя на мусульманском кладбище назло отцу. Принятие и одновременное непринятие своей матери-родины выявляет один из основных конфликтов личности главного героя. Этот конфликт не имеет разрешения. Как писал Ж.-Ф. Лиотар, в основе постмодернизма лежит специфическая парадигмальная установка на восприятие мира в качестве хаоса [62]. У Михаила Земскова такая установка закономерна, поскольку попытка

упорядочить внутренний мир через православие выводит главного героя на желанную космическую орбиту: «Лучшая жизнь для меня – не в правильности форм зеркальных витрин и гарантированном сытном ужине в уютном ресторане. Для меня не существует “лучшей жизни”, ни где-то, ни здесь. Есть только сама жизнь, одна, обыкновенная» [117, с.181].

Мотив предательства связан у главного героя с родителями, где отец – предатель, а мама – жертва. Чувство вины перед матерью заставляет Михаила также чувствовать себя предателем. Не зря он вспоминает про маму через ассоциацию с Казахстаном, ведь мама главного героя наполовину казашка. Отец бросает свою семью, когда главному герою романа 11 лет. Он уходит от матери к Алене. Алена – имя из народных сказок и русского фольклора. В то же время происходит еще одно событие исторического характера: предательство более мощного суперэго – Советского Союза. Вместо родной мамы, которая символизирует мирную жизнь и счастливое детство, он получает в возрасте взросления Алену, новую Россию, которая разрушает его систему ценностей. Теперь, в зрелом возрасте, единственное, что может соединить главного героя со своей исторической родиной, со своим отцом – это духовные ценности, православная Россия.

В связи с Аленой главный герой Земскова вспоминает про шоколад. И не зря, поскольку запрет на шоколад он сравнивает с запретом на Алену в подростковом возрасте. Как известно, психологически к шоколаду тяготеют невротики, меланхолики, склонные преувеличивать свои трагедии и преуменьшать победы. Серотонин, содержащийся в шоколаде, дает ощущение радости, счастья и возбуждения как от влюбленности. Недостаток любви/запрет на любовь, предательство отца, трагедия матери – эти проблемы создают предпосылки психологической нестабильности подростка Михаила. Когда отец уходит к Алене, мама покупает шоколадку «Аленка», и позже он узнает, что так звали любовницу отца. «Мама развернула фольгу, отломала коричневый квадратик, медленно разжевала и проглотила» [117, с.17]. Остальной шоколад съедает Михаил, так автор показывает свою сопричастность к трагедии своей матери. Они вместе съели шоколад, плоть Алены, отомстили отцу. Михаил символически получил право на Алену, на запретный плод, которым не посмел воспользоваться.

Михаила преследуют детские травмы, проблемы семейных взаимоотношений, что и является причиной разлада главного героя с самим собой и, как следствие, со своим окружением. Отец покидает семью на стыке латентного и генитального периода развития Михаила, согласно теории Фрейда о фазах психосексуального развития индивида [125, с.74].

Именно в латентный период в личности ребенка появляются такие структуры, как эго и суперэго. Суперэго как система ценностей или совесть человека формируется при взаимодействии со значимыми фигурами, родителями, в первую очередь с отцом, государством. В данном случае с государством в образе Советского Союза. Генитальный период – это совокупность черт человека, определяющих его мышление, поведение, образ

действий, связанных с сексуальной жизнью. Отсутствие понимания в генитальный период, согласно Фрейдю, приводит к неумению брать на себя ответственность и к пассивности в собственной жизни. Как мы видим из поведения главного героя, он не особенно участвует в выборе своей судьбы, а, главным образом, плывет по течению. Решения за Михаила все время принимают окружающие: отец устраивает его на работу, Алексей Кузнецов везет его на Кубу, даже уличные торговцы заставляют его покупать товар, который ему не нужен. В США его устраивает на работу знакомый, увольняют опять не по своей воле.

Главный герой Земскова даже не пытается сопротивляться обстоятельствам, он борется с их последствиями, практически с ветряными мельницами. Он не действует поскольку боится неудач и разочарований, его пугают неожиданности. Страхи его связаны с неразрешенным Эдиповым комплексом. «Стоя “на раме” неожиданно вижу отца около турника за футбольным поле. К отцу подходит какой-то мужчина – немного старше его и мне не известный. Он протягивает отцу сигарету, и отец закуривает! Первый раз вижу отца курящим. Наверное, из-за таких незначительных случаев, которые, при все своей ничтожности, являлись тогда для меня свидетельствами некой “тайной” жизни отца, я всегда его немного побаивался. Боялся его непредсказуемости, проявлением которой являлась, в том числе, и закуренная сигарета» [117, с.45].

Страх перед непредсказуемостью мешает Михаилу любить и принимать себя таким, какой он есть. «Я люблю смотреть на себя в зеркало», – признается герой-автор. Но делает ремарку, что не узнал себя один раз в жизни, как только поступил в институт. Он увидел свою тень, которая напоминала отца, но не чертами лица, а чужим взглядом: «Я просто видел какого-то другого человека в зеркале, чужой взгляд – и самое главное – непредсказуемость его движений и поведения (так как это был не я, а кто-то другой). Меня это очень сильно испугало» [117, с.45]. Инфантильный нарциссизм любящего себя во внешних проявлениях и страх увидеть в себе другого, как однажды своего отца, страх быть таким же, характерны Михаилу.

Сложные взаимодействия между «я», «оно» и «сверх-я» проходят под влиянием Эдипова комплекса, системы запретов, которую «оно» старается преодолевать. Несогласие между требованиями «сверх-я» и действиями «я» приводят к возникновению бессознательного чувства вины, одной из отправных точек творческого процесса [15, с.44]. Чувство вины перед родителями, перед родиной заставляет героя романа искать наказания, результатами такого поиска являются неудачи в личных отношениях, заключение в тюрьму и т.д. Проблема Эдипова комплекса не разрешилась у главного героя Земскова во время путешествия, инициация не имела места. В романе Михаил вспоминает о детстве и о кубинской тюрьме одинаково спокойно, там все решают за него другие, а для инициации нужны его собственные действия и решения, которых он более всего боится, поскольку они непредсказуемы и поэтому связаны с выбором отца, с его предательством.

Б.У. Жолдасбекова считает, что роман Земскова относится к жанру антиутопии, отмечает его близость к произведению «1984» (1949) Джорджа Оруэлла (1903-1950) и к роману «О, новый, дивный мир» (1931) Олдоса Хаксли (1894-1963). Тем не менее Б. Жолдасбекова отмечает, что необходимо обратить внимание «на то, что в “Перигее” автор уделяет внимание на личность, на его душевное состояние, хотя нельзя отрицать того, что в первую очередь, это роман – социальный, актуальность которого до сих пор не утратила своего значения. Поэтому ведущим мотивом является мотивы критики тоталитарной системы, сильной руки государства, Большого брата, характерные для «1984» и других современных антиутопий и фантасмогорий» [121]. По мнению Жолдасбековой, Земсков как автор-герой пытается «осмыслить современные политические тенденции, все то, что произошло в России в ближайшее десятилетие, отрезок времени становления новой путинской России» [121, с.218].

В романе Земскова клоуны в электричке символизируют существующую власть, издевательскую по отношению к людям, агрессивную и жестокую. Отношение народа к клоунам/власти тоже показательно: большинство смеется и злорадствует над более неудачливыми, но в основе своей оно равнодушно к тому, что происходит вокруг. Православный монах Григорий называет смеющихся «поколением хихикающих дегенератов», он готов скорее зарыть свою родину/мать «лопатой, с невероятным, гротескно длинным черенком», чем принять ее такой, как она есть в реальности [117, с.10]. А «поколение дегенератов» возвращается к бессознательным защитным механизмам в виде карнавального смеха. Роман начинается с того, что главный герой слышит в новостях CNN, что Россия стала другой. Россия снова за железным занавесом. «Россия стала самой веселой страной в мире. В последние годы во всем мире веселья все больше и больше: одни смешат – другие смеются. Но CNN утверждает, что Россия в этом отношении значительно опередила все остальные страны» [117, с.218]. Нет сомнения в том, что Земсков предсказал в своем романе то, что происходит в России сейчас, в 2023 году.

«В зеркале у меня всегда открытый и тоскливый взгляд. Словно я знаю, почему все будет плохо. И даже несмотря на то, что все может быть хорошо, я не знаю, почему может быть хорошо, но знаю, почему все может быть плохо» [117, с.45]. И даже когда ему говорят, что все будет хорошо, Михаил не верит. Он доверяет своему архетипу тени, который говорит ему, что все будет плохо. Согласно Юнгу, архетип тени представляет собой все, «что субъект не признает в себе и что все-таки напрямую или же косвенно снова и снова всплывает в его сознании, например, ущербные черты его характера или прочие неприемлемые тенденции» [122].

Архетипом тени выступает в романе старый афроамериканец, который подходит к Михаилу на улице в Москве, протягивает грязную мятую визитку, и при этом его грязные ногти «царапнули поверхность части его мозга». Старый афроамериканец говорит Михаилу, что скоро ему станет плохо, и тогда он может к нему обратиться. Михаил грубит афроамериканцу (в романе

Земсков называет его «негр»), чего раньше не было, и тем самым приближается к своей тени, преодолевает страх. Но вскоре забывает про него на время.

Применение неполиткорректного слова «негр» в первое десятилетие двадцать первого века кажется очень странным, на самом деле это реалии российской действительности, где шовинизм и великодержавие проявляются на каждом шагу по отношению ко всем «нерусским» этносам той же России и бывших советских республик. Это проявление двойных стандартов политики и идеологии советской власти, когда лозунги провозглашали показное «братство и равноправие народов», но на самом деле существовали квоты на поступление в ВУЗы для казахов в самом Казахстане. Подобная политика осуществлялась для приема в высшие учебные заведения немцев, корейцев и других этносов повсеместно. Такие ограничения существовали во многих сферах. Негласно не было ограничений только для русских. В одном из своих интервью исследовательница деколониальности, профессор Мадина Тлостанова говорит: «Эту типичную для Советского Союза подмену понятий и двойные стандарты сложно объяснить и глобальному Северу, и глобальному Югу. Отчасти это объясняется тем, что капиталистические империи особо не интересовались культурой. Они были прежде всего коммерческие, им нужна была прибыль. Поэтому иной либо демонизировался, либо экзотизировался. И запутанная риторика и пропаганда советского строя – который под соусом равенства и демократии осуществлял геноциды, этнические чистки, чудовищную эксплуатацию, расизм – были не всегда объяснимы для остального мира. Он подходил к этим ситуациям со своими мерками, упуская определенные важные вещи из вида. И все это только начинает меняться сегодня» [123].

Традиционно афроамериканцы выступают архетипом тени в Северной Америке, где главный герой успел пожить и поработать. В России в качестве подобной символики обычно рассматривают коренных жителей Кавказа. Афроамериканцы являются архетипом тени, потому что они, будучи рабами, «импортировались на североамериканский рынок» без отцов. Если рассматривать бессознательное в широком символическом смысле как Мать, из которой рождается сознание, то само сознание – это отец. У афроамериканцев в данном случае не было отца, поэтому их образы представляют собой сплошное бессознательное [125]. Таким образом, архетип тени у Михаила североамериканский, а сам он родом из Советского Союза/Казахстана, русский по национальности. Это рефлексия потерянного человека в поисках своей идентичности в постоянно меняющемся, глобальном мире. Главный герой романа признается, что помнит отчетливо лишь два периода из своей жизни: в кубинской тюрьме и детство в «чудесных местах». Детство связано у Михаила с чудесными местами: «Алма-Ата, потом – Москва, Советский Союз» [117, с.67]. Кубинская тюрьма легко укладывается в воспоминания Михаила, поскольку «Остров свободы» является неким продолжением советского строя. Фонетически фразы, которые с

удовольствием вспоминает Михаил из кубинской тюрьмы «Como estas? – mas o tempo», созвучны с названием государства «Советский Союз». Ведь в реальности Куба оставалась пространством социалистического лагеря, страной, преданной коммунистическим идеалам. Поэтому главный герой Земскова вспоминает безболезненно только период «чудесного» советского времени и время, проведенное в тюрьме Кубы. Все остальное главный герой романа не хочет вспоминать.

Здесь мы наблюдаем параллель с дебютной повестью Юрия Серебрянского «DESTINATION. Дорожная пастораль» [124]. В произведениях самые чудесные времена связаны с Советским Союзом и омрачены предательством государства (суперэго). Непройдённый Эдипов комплекс заставляет в обоих случаях проходить инициацию за тридевять земель. Комплексы коллективного бессознательного, преследующего людей советской эпохи, отражены в произведениях многих современных писателей. Это ностальгия по счастливому детству, а не по советскому режиму, поскольку Михаил Земсков и Юрий Серебрянский застали советскую действительность в самое беззаботное время, в детстве. Если обратиться к первому произведению В. Набокова «Машенька», то ностальгия автора по России похожа на ностальгию Серебрянского и Земскова по Советскому Союзу. Это ностальгия по счастливому времени, безопасному и родному окружению, в то время, как воспоминания о советском периоде Андрея Битова в романе «Пушкинский дом», пережившего советское время в зрелом возрасте, переносят нас в противоположную реальность.

Как мы видим, постколониальная рефлексия Земскова связана прежде всего с поиском идентичности, он словно убеждает себя, что он русский и православный, но при этом лучшие воспоминания у автора-героя связаны с Советским Союзом. Что интересно, герой Земскова не проходит инициацию/не решает свою проблему, а лишь фиксирует ее. Как итог, в конце романа автор-герой спускается в подземный ход, где «все светило белым светом», чтобы скрыться от преследования. Таким образом, сюжет романа начинается с похорон матери/России и заканчивается побегом главного героя через подземный ход/тоннель. Автор-герой так и остается в ближайшей точке околоземной орбиты России, а в конце тоннеля у него «темный овал выхода» – перевертыш в стилистике модернизма.

Уже со времен античности художественные произведения рассматриваются как одна из высших форм духовного познания мира. Их отличительной особенностью по сравнению с научным или философским творчеством является чувственно-образный характер. Чувства и образы составляют основной материал, с которым работает художник, а потому и объектом воздействия искусства выступает не столько разум, сколько эмоции и чувства читателя.

Пасторальный жанр в искусстве, возникший в античности как идеализация и поэтизация простой сельской жизни, претерпевал множество трансформаций вплоть до семнадцатого века. Он угас на стадии пасторального

романа, сменившись героическим и реально-бытовым романом. Обращение Юрия Серебрянского к пасторальному жанру можно трактовать одновременно и как проявление эстетики постмодернизма, и как демонстрацию нарциссизма (идеализации и самолюбования) начинающего автора.

Повесть Ю. Серебрянского «DESTINATION. Дорожная пастораль» была написана в 2010 году. Ключ к тексту заложен уже в названии, автор подчеркивает желание/благополучное завершение личностной инициации. Авторы часто поэтизируют описание своей инициации в первых текстах. Например, первое прозаическое произведение Владимира Набокова «Машенька» – это исповедь о расставании с Россией, с юношескими мечтами и вступление в новую взрослую жизнь. «Отвязываясь» от себя в первом произведении, автор становится независимым, в результате творческого самолечения находит баланс между собой и Другим [15].

Дорожная «исповедь» Юрия Серебрянского разделена на тринадцать глав – библейскую чертову дюжину. Главную цель своей творческой инициации автор-герой прописывает в тексте: «Нужно представить внутренность своей черепной коробки в виде пустой комнаты, сосредоточиться именно на ее пустоте и начать облеплять стены, пол и потолок штукатуркой. Поверх штукатурки можно еще побелить. Нужно пять минут думать о том, что комната совершенно пустая. Почувствовать запах побелки. Если сквозь стены проглядывает всякая дрянь, можно начать представлять вращающиеся посреди комнаты предметы. Любые, какие приходят на ум. Думать только о них. Буддисты называют это медитацией» [124].

В дорожной пасторали Серебрянского у главного героя нет имени, ни один персонаж произведения не обращается к нему по имени, здесь «Я» автора и героя сливаются, проходят этапы личностного становления. Молодой автор-нарцисс, не способный еще отождествляться с другими, отождествляет их/других с собой. По мнению З. Фрейда, литературное творчество эгоцентрично, в центре внимания писателя всегда он сам [125]. В главном герое автор видит, как правило, себя, именно этого героя он изображает с наибольшим сочувствием и старанием. Однако читатель, напротив, видит в главном герое не писателя, а самого себя, иными словами, «художник приводит нас в состояние наслаждения нашими собственными фантазиями» [125]. Автор-герой приглашает нас насладиться своими подвигами, преодолевая, как герои сказок – богатыри, трудности путешествия за тридевять земель (личностную инициацию).

Повесть Серебрянского соотносится с эстетикой постмодернизма по нескольким аспектам: как деконструкция жанра «пастораль», как деконструкция композиции и сюжета (произведение можно читать, начиная с любой главы) как ремейк мифа (пересказ двенадцати подвигов Геракла) с тринадцатой главой – заключением.

Согласно О. Ранку, миф о рождении героя начинается с того, что ребенок, находящийся в материнской утробе, уже преследуется отцом, который не желает, чтобы ребенок появился на свет. Вся дальнейшая судьба героя

предопределена этой данностью, т.е. представляет собой реакцию на травму рождения, которая преодолевается путем сверх компенсаторных достижений, среди которых на первом месте стоит повторное обретение матери [36]. Это история Геракла, от которого в младенчестве отказалась мать, но затем сама Гера, мать всех богов, приняла его к груди. «Достижения, известные как героические подвиги, как в мифе, так и при неврозе, и во всех других творениях бессознательного, служат повторному обретению первичной ситуации в утробе матери; при этом отец, естественно, побеждается как главный объект сопротивления» [36]. Таким же образом герой Юрия Серебрянского совершает двенадцать подвигов и возвращается домой, избавившись от Эдипова комплекса.

Влечение к смерти, понятие, введенное З. Фрейдом для обозначения присущего всему живому стремления к разрушению, направлено «на возвращение живого организма в состояние неорганической материи» [125]. Оно противоположно влечению к жизни, цель которого – созидать, сохранять, поддерживать существование. «Перед посадкой я всегда разглядываю пассажиров своего рейса. Радуюсь, когда вижу много маленьких детей. Стараюсь разгадать логику Бога. Вроде надежно. И все равно, даже если бы самолет был заполнен одними маленькими детьми, я боялся бы» [124].

Страх смерти и одновременное влечение к ней, нарциссизм в отождествлении себя с Богом («хочу понять логику Бога») и есть проблема, которую преодолевает автор в своем первом путешествии, уравнивая две онтологически неразделимые силы разума. Автор-герой не спит от страха и пишет стихи. Спасаясь от навязчивого невроза, переходящего в паранойю, он спасается сублимацией в творчестве, в инфантилизме, ведь к маленьким детям Бог не так строг:

...в детских руках турбулентности
Лица в бескислородных масках... [124, с.28].

Психический механизм создания художественного произведения, согласно Фрейдю, выглядит следующим образом: «Сильное живое переживание пробуждает в художнике воспоминание о раннем, чаще всего, относящемся к детству, переживании, истоку нынешнего желания, которое создает свое осуществление в произведении; само произведение обнаруживает элементы как свежего повода, так и старого воспоминания» [125]. В главе «Барыш», автор-герой вспоминает первые годы перестройки, когда он был еще подростком. Мы понимаем, что поезд здесь служит метафорой психологического прорыва автора. Говорящее название станции «Барыш», отношение автора ко времени и к своему опыту – абсолютно прозрачно и не нуждается в расшифровке.

В самом начале герой упоминает о нереализованной мечте: «В районном центре Барыш раньше был тир. Он стоял на привокзальной площади в самом ее конце, там, где площадь становится платформой станции и одновременно

улицей, ведущей в город. В узком, стратегически важном, с точки зрения любого капиталиста, месте. Мы с двоюродными братьями мечтали вырасти и пострелять в нем. Но когда досрости до стрелкового возраста, начались девяностые. Возможности у взрослых любителей пострелять значительно расширились, и тир разорился» [124, с.40].

Препятствием для взросления/инициации героя явились капиталисты, мечты рухнули, поскольку наступили девяностые годы. Инфантильное перекалывание ответственности за неудачи, вытеснение событий, повлиявших на крах мечты, в данном случае это перенос на автора-героя установки советского общества и человека, привыкшего к готовому стабильному будущему: детский садик, школа, институт, работа, квартира, дача, машина. Для автора-героя это переломный момент, и главная проблема – Эдипов комплекс, предательство всемогущего супер эго в лице государства .

Согласно Н.А. Благовещенскому, «нарциссизм, аутизм, аутоагрессия, деструктивность и их социальные аналоги, такие как изоляционизм, терроризм, саморазрушение общества, самоуничужение и, как компенсация, миф о собственной грандиозности – это явления одного ряда» [65]. И если в индивидуальной истории, в онтогенезе, они являются следствием нарушенных, искаженных отношений с «объектами» (с мамой) в младенчестве, то в обществе – это результат неудовлетворительных отношений с властью (родительской инстанцией) [65]. Не случайно, автор-герой точно указывает историческое время. «В ноябре девяносто третьего года шестеро пассажиров маршрута Алматы – Москва не стремились познакомиться друг с другом. В вагоне царило волчье мужское недоверие» [124]. Описывая путешествие длительностью в четыре дня до пункта назначения, автор использует наиболее опасные для жизни сравнения в своей картине мира: «волчье», «как обреченные моряки в подводной лодке». Картины разрушения и наступившего хаоса автор-герой переживает, представляя нам их через контраст.

Выбитые окна вагонов, сортирная вонь, призрак проводника в выцветшей фиолетовой рубашке противопоставляются счастливому советскому детству: «Уже не было атмосферы дружбы и сплоченности пассажиров, закончились веселые истории не успевших сойти провожающих, проспавших свою станцию командировочных. Крепкой дружбы, возникавшей между посторонними людьми, сведенными волей кассира в одном замкнутом пространстве на четыре дня, когда выходящего раньше провожали на перроне со слезами на глазах. С приглашениями погостить и обещаниями писать. Я много раз проделывал этот путь в детстве. Меня приглашали на все лето в Оренбургскую область. Дважды сватали за девочек из центральной полосы России, ехавших с нами, и однажды сватали заочно. В Одессу» [124].

Путешествие автора-героя до Барыша – только часть пути, зов к преодолению. Отторжение, звучащее в описании деревни и людей, это просто другой угол зрения, поскольку грязь вдоль железнодорожного полотна не является признаком переходного времени, а, скорее, времени года. Неприятие

героем неприглядного быта деревни вызывает у него психосоматическую болезнь. После бани он простыл от расстройства. Антиподом автора-героя здесь выступает двоюродный брат Сашок. Даже белые кроссовки держатся на нем два года, те, что обычно разваливаются, как только выветривается китайский запах. Сашок – имя молодое и энергичное, и сам он сильный и жизнеспособный, близкий к земле, к лошадям (жизненной силе). Он спокойно повесил (убил) по просьбе соседки собаку, которая воровала кур, вернулся, вымыл руки и сел кушать.

Для героя Серебрянского все это неприемлемо, его не интересуют лошади, но больше всего его задевает то, что прием уже другой, изменилось отношение к нему, приехавшему по делу (не на каникулы). «Каникулы закончились», сокрушается инфантильный герой повести, не желающий взрослеть и принимать реальную жизнь. «Осенью здесь делать нечего», – делает он вывод, а ночью у него поднимается температура. Наложение Эдипова комплекса на травму рождения, желание вернуться в безопасное лоно матери, вкупе с сожалением о том, что редко общался с Сашком, инстинкт жизни – амбивалентный конфликт реализации и не реализации приводят автора-героя к обсессивному неврозу [125].

Вытесняя неприятные воспоминания переходного возраста, когда переход не был реализован, автор-герой идеализирует советское время, застревает в нем/в беззаботном детстве.

Как писал Фрейд, «искусство выступает для художника важнейшим средством психотерапии, оно спасает его от психического заболевания, облегчает невротический гнет» [125]. Совершая страшное путешествие в прошлое, когда физиологический переходный возраст совпал с историческим переходом, герой совершает свой самый главный подвиг, он проходит личностную инициацию. Взрослеет, расстается с детскими страхами, с инфантилизмом, не случайно глава заканчивается предложением, что тир сожгли (мосты сожжены), они перестали возить товар в Россию, а автор-герой поступил в институт.

Разобравшись с Эдиповым комплексом, безымянный герой Серебрянского переходит к рефлексии о своей идентичности. В главе, которая называется «Прага 11», автор-герой встречает в электричке парней-казахов. Герой замечает, что казахские студенты не вспоминают о родине. После того, как большая часть студентов покинула электричку и осталось только двое, голоса затихают, и герой засыпает. Конечно же, он проехал свою остановку – «ошибочное действие» (он ведь и не хотел ехать), и просыпается на конечной остановке. Сваливает все на «предательски» большое количество пива. Выйдя на перрон, автор-герой привязывается к ребятам из Казахстана, но те испуганно шарахаются от него. Тайное «предательство» земляков возмущает героя, но они «каким-то образом» находят общий язык и вместе добираются на автобусе до курорта Карловы Вары.

Промелькнувшая вскользь мысль о родине при встрече с казахскими студентами, когда автор замечает, что те не вспоминают о родине – лейтмотив

данной главы. «Ни слова о родине!», – возмущается герой. Эта мысль находит продолжение, когда герой выходит из автобуса на невзрачном вокзале курорта. Толпа делится на две части: чешско-говорящую, которая идет направо, и идущую налево, «изредка перекидывавшуюся русскими словами». Герой поворачивает налево, это «ближе и надежнее», он прикидывается при этом самостоятельно идущим. В герое оживает «внутренний эмигрант», ищущий свою родину.

«Чехи сильно от нас отличаются. Хоть и славяне» [124]. В начале своих размышлений, автор-герой относит себя к русским.

«Говорят, чехи не любят русских», – рассуждает герой и подходит вопросу «А любят ли кого-то русские?» (кого люблю я). Отвечает себе. «Мне, например, все народы нравятся. Наверное, потому что я на четверть чуваш, на четверть поляк (терпеть не могу поляков), наполовину все-таки русский» [124]. Мы замечаем тут, что рефлексия главная героя автобиографична.

Эти размышления возвращают нас ко второй главе, где герой-нарцисс констатирует, что он «восточный мужчина». Когда он восхищается внешностью турецких мужчин в любом возрасте, мы понимаем, что он восхищается собой, ассоциируя себя с турками. Если размышления героя во второй главе крутились вокруг языков (казахский, чувашский, английский), то теперь автор-герой расставляет все по местам. Прямое неприятие «терпеть не могу поляков» и признание «наполовину все-таки русский» оставляют неприкосновенным лишь «чуваша», хотя паспорт у героя казахстанский, и французы назвали бы его казахом. «Внутренний эмигрант» героя Серебрянского имеет свою идентификацию – чуваш. Это и есть вытесненная идентификация автора-героя, неприятие себя как чуваша.

Конфликтны у героя отношения с поляком и русским в себе. Поэтому все размышления автора-героя о Праге, католическом прошлом, «порядке и порядках», его стесненность и ощущение чужбины в этой главе относятся опосредовано к Польше.

Постколониальная рефлексия Серебрянского во многом сходится с рефлексией Земскова. Оба автора рассуждают о том, сколько в них русского, являются ли они русскими и какие они – русские? Как мы видим из анализа текстов, русские авторы, родившиеся в Казахстане, подвержены постколониальной рефлексии о самоидентичности. Это главная психологическая проблема, которую они решают в дебютном тексте.

Дебютный роман «Звук, с которым встает солнце» был написан Ильей Одеговым в 2001 году, когда писателю было 21 год. Необходимо отметить, что с этим романом Одегов стал победителем литературного конкурса фонда SOROS, который и выпустил книгу.

Своим названием «Звук, с которым встает солнце» Одегов сразу заявляет читателю о музыкальности текста. А как известно, в творчестве музыка наиболее близка к поэзии. Еще один момент, на который не обращают внимания литературоведы и критики, это жанр произведения – «роман-песня». Мы знаем из литературы замечательный образец романа-поэмы «Евгений

Онегин» А.С. Пушкина, это произведение, написанное в стихах, в рифму, со всеми композиционными и стилистическими элементами как романа, так и поэмы. В данном случае мы имеем перед собой прозаический текст, текст несомненно поэтический, при этом называемый песней. Если обратиться к названиям глав, которых у Одегова десять, то они описывают все те звуки, о которых он заявляет в названии романа-песни: шелест, писк, свист, шорох, хруст, треск, стук, визг, стон, звон. В названиях глав есть музыкальная переключка, возрастающее и затихающее напряжение, начинающееся шелестом и заканчивающееся звоном, это утро-юность автора-героя, заявляющего о себе. Названия отдельных рассказов внутри глав также созвучны: «Каземир» (Азе) Мцкевич, Алексей Извилин, «Abreg as habra» и тд.[126].

Смешение и даже взаимопроникновение прозы и поэзии является современной традицией. Есть много писателей постмодернистов, пишущих на стыке двух жанров. Как например, русский писатель из Казани Денис Осокин (1977). Его повесть «Овсянки» (2011) читается как поэма, но имеет форму прозы. И наоборот, поэзия современных авторов имея прозаическую стилистику, представляют собой стихи.

Если бы эти строки были оформлены не в столбик, то их можно было бы принять за прозаический текст, написанный в модернистском стиле «поток сознания». Но это поэзия, и поэзия постмодернистская.

Для сравнения приведем отрывок из романа-песни Одегова, начало рассказа «Колыбельная»:

«Я считаю несуществующие яйца, – думает Каземир ночью, когда молодой месяц, заглядывая в окно, запускает зыбкость, как в неокрепшие, так и в перезрелые умы людей, чтобы на следующее утро все придуманное за ночь казалось не имеющим смысла. – Я считаю несуществующие яйца, а их становится все больше и больше. И чем больше их становится, тем реальнее они выглядят. Как отличить реальное от несуществующего, слово от мысли, куклу от человека, одного человека от другого?» [126, с.31].

Если поместить текст Одегова в стихотворную форму, то он отвечает всем формальным требованиям поэтического текста: рефрены, созвучие, ритм и т.д. Здесь мы прослеживаем наличие как внутреннего семантического противоречия в тексте «я считаю несуществующие яйца», но при этом остаточного смысла о том, что воображение и язык взаимосвязаны, и что язык и формирует несуществующие яйца. Медитативный текст, ритмичный как музыка, создается чаще всего вне сознательной воли автора, являясь результатом бессознательных импульсов, сформированных в более-менее приемлемую форму.

Термин «деконструкция» относительно к постмодернизму было введен в 1964 году Ж. Лаканом и обоснован Ж. Дерридой. Деконструкция как особенная методология исследования литературного текста представляет собой «выявление внутренней противоречивости текста, в обнаружении скрытых и не замечаемых не только искусственным взглядом, “наивным”

читателем, но ускользающих и от самого автора», «спящих», по выражению Ж.Дерриды) «остаточных смыслов», полученных в наследство от речевых, иначе – дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые в свою очередь так же бессознательно и независимо от желания автора, трансформируются под воздействием языковых клише его эпохи [127]. Как мы видим, из этого примера, текст имеет элементы стройно созданных противоречивых смыслов, сложенных в ритмичную, поэтичную структуру прозаического текста. Как пишет Л.В. Сафронова, «текст становится шизофренически *рас-строеным*, читатель – обескураженным и обманутым в своих ожиданиях (побежденным, неконкурентоспособным автору-нарциссу). Причем извлекается и еще одна выгода – происходит постмодернистское избавление от ответственности автора, особенно актуальное для начинающего художника» [15, с.199].

Юлия Кристева, автор термина «интертекстуальность», считает, что каждый текст является интертекстом, тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры присутствуют в нем на различных уровнях [128]. В романе-песне Одегова есть переключки с произведением Андрея Битова «Пушкинский дом». Как мы писали ранее, это аллюзия на И. Тургенева. В «Пушкинском доме» первый раздел называется «Отцы и дети», он проанализирован нами. У Одегова также есть под-глава или рассказ, который называется «Отцы и дети». Этот рассказ иронично укладывается в главу «Писк». Таким образом, И. Тургенев повествует в своём романе в равной степени об отцах и детях. А. Битов пишет в основном о детях, а И. Одегов раскрывает в своем двухстраничном рассказе-песне, главным образом, внутренний мир «отца/не отца» Каземира Мцкевича. Что выстраивает три произведения в стройную цепочку по убывающей, где И. Тургенев предчувствует разрыв отношений между поколениями; А. Битов демонстрирует обстоятельства, при которых происходит разрыв; а И. Одегов констатирует их последствия. Образ отца у Одегова более инфантильный, чем образ дочери, а образ дочери раздвоен на сына и дочь.

Согласно теории Фрейда, фигура отца (суперэго) соотносится с образом бога [125]. Мы понимаем, что автор-герой в данном случае сетует на Бога, который не заботится о своих детях, не знает их в лицо, оставляет их на произвол судьбы. Одегов даже предполагает, что бог опасается своих детей, это аллюзия на древнегреческие мифы и Зевса, на отцов, которые уничтожали своих сыновей, боясь конкуренции. Но, по сравнению с древнегреческими титанами, Каземир обмельчал, он боится не конкуренции за власть и не своего сына, он опасается своей взрослой дочери, словно пытается предотвратить у нее комплекс Электры. В то же время, автор-герой высказывает свою точку зрения в рассказе «Дети»: «Люди, которые не могут найти цель существования, которые не знают, ради чего живут, создают детей и считают, что смысл найден» [126, с.30].

Не разрешенный Эдипов комплекс заставляет автора-героя выводить отца на чистую воду, он развивает в оправдание целую теорию из уст Каземира

Мцкевича: «Отлично! Теперь остаток жизни они проведут, занимаясь воспитанием ребенка, который опять же, достигнув определенного возраста... и так до бесконечности. Так? Конечно, они не могут понять, как можно не любить детей, они боятся тех, кто не любит детей, они остерегаются их, они называют их бессердечными» [126, с.30]. Сам же автор-герой, которого зовут также, как и автора Ильей, спокойно признается в том, что не любит детей. Это похоже на выяснение отношений между сыном и отцом, но только перевертыш, где сын выше, честнее и благороднее. Герой словно компенсирует свой эгоизм через никчемность Каземира, отцовской фигуры, «это не я такой, это – он!» [126, с.30].

Во многих произведениях постсоветского периода отец главного героя репрезентирует суперэго – государство. Образ Бога в советское время заменялся то образом Ленина, то Сталина и окончательно укоренился в образе «партии», не зря существовал лозунг «Ленин и партия едины». В романе Одегова, образ Каземира очень похож на образ Советского Союза, который «обмельчал» и предал своих детей. Это настолько ранит автора-героя, что он пребывает в постоянном состоянии расщепления, почти шизофрении. Месть за предательство проявляется у автора-героя в нелюбви к детям. Если рефлексия Земскова и Серебрянского об идентичности достаточно прямолинейна, то у Одегова она завуалирована и прикрыта постмодернистскими аллюзиями.

Сложные отношения автора и героя в романе-песне И. Одегова, подробно проанализированы в вышеуказанной статье Л.В. Сафроновой. В частности, она делает вывод, что автор-герой как отражение автокоммуникации имеет целью прежде всего самопознание и ауто-психотерапию, что и является предпосылками творчества, способствует процедуре его самоотрефлексированности и, в итоге, помогает автору в решении художественных задач. Также, Сафронова ставит диагноз автору-герою – нарциссическая неадекватность, типичный «набоковский синдром» в литературе и искусстве. [15, с.210].

Исследуя дебютный текст Набокова, мы сделали вывод, что «синдром» писателя связан с трагическим прощанием с Россией. Синдром Одегова мы видим в расщеплении сознания из-за предательства отца/государства/ Советского Союза. Роман Одегова также, как и два предыдущих текста о поиске идентичности, о солипсизме и поиске пути в эпоху глобализации. Одегов облек свой роман в постмодернистскую форму, основными элементами которой мы выделяем интертестуальность (тема отцов и детей), пастиш (смешение музыкального жанра (песня, поэзия) и прозы), фабуляция (смешение реальности и вымысла), временное искажение (размытые границы событий), фрагментация/деконструкция (главы как отдельные истории), паранойя и минимализм.

Дебютная книга писательницы Валерии Крутовой «Наверность» (2023) отмечена тотальным эскапизмом: уходом во внутренний мир, рефлексией над взаимоотношениями полов. Признание первичности собственного разума в

рассказах Крутовой определяет точку отсчета в поиске идентичности: желание существовать везде и всегда, но «в собственной капсуле». Отсутствие сюжетности в коротких рассказах Крутовой говорит о подвешенности картины мира автора. Уход в безвременность и частичную безпространственность претендует на создание новой формы повествования. «Короткое дыхание» Крутовой это отклик на гипертекстуальность современного информационного поля, на клиповое сознание потребителей. Желание контролировать свой потенциал через скорую обратную связь – заманчивая идея для современных писателей. Форма в данном случае не определяет содержание, а является своего рода парадоксом-рекламой автора.

Вместить множество слоев и смыслов в маленький текст – задача не из легких. Существуют литературные конкурсы на короткую прозу, один из них – Литературная премия имени О. Генри «Дары волхвов», конкурс коротких рассказов на русском языке. В требованиях к текстам указано, что рассказы должны обладать характерными свойствами прозы О’Генри: оптимистичным посылом, динамичным сюжетом, иронией и непредвиденным финалом. Если убрать из данного перечня оптимизм, иронию и неожиданную концовку, свойственную О’ Генри, то остается динамичный сюжет, и это тот элемент, который отсутствует в прозе Крутовой. Сюжет дает историю, конфликт, трансформацию главного героя – настоящую жизнь. Психологической подменой настоящей жизни в современном мире стала сеть. Именно со знакомства в сети и начинается дебютная книга Крутовой.

Короткие рассказы Крутовой с чувственной начинкой – это вызов к созданию новой прозы, которая фиксирует градацию чувств, а не трансформацию персонажа. Если главный персонаж Одегова – богоподобен и соединяет в себе мужское и женское начало (брата и сестру), т.е. анимус и аниму – структуры психики в аналитической психологии Юнга, то в прозе Крутовой присутствует ярко выраженная «одержимость анимусом» [129]. Поэтому герои Крутовой наполнены эмоционально заряженными мыслями и идеями, которые в большей степени и контролируют их. Таким образом интеллектуальный аспект из-за вызывающего эмоционального фона нарушает адаптацию к миру.

Главный герой рассказа «Бестолочи» – это проекция анимуса автора. Начало рассказа определяет уровень взаимоотношений – знакомство в сети, виртуальные отношения. Героиня рассказа признает: «А сеть, то есть Сеть – не жизнь» [130]. В завязке рассказа автору удалось передать одиночество, страхи и несостоятельность надежд людей, зависимых от сети. Этот зачин является лейтмотивом всей книги. Герои Крутовой ищут любви, но они настолько инфантильны и неуверены в себе, что чаще всего подменяют ее виртуальными невротическими переживаниями. Анимус Крутовой – Костя настолько сконцентрирован на себе, что не способен на настоящие отношения, он переживает «любовь» в диалоге с собой, в рефлексии. Костя играет со знакомой из сети в виртуальную любовь, бесперспективную игру, игру – в которой нет победителя и быть не может, поскольку настоящие, человеческие

чувства так же, как и правда о себе остаются всегда вне сети. Героям Крутовой настолько страшно жить, что они постоянно прячутся то в сети, то в своем внутреннем мире, то в стереотипах. В рассказе «Наверность», который более всего характеризует прозу Крутовой, на первый план выходит боль, она настолько концентрирована, что отражается на физическом уровне. От описания пирожков с ливером у читателей возникает тошнота, а воспоминания о прошлом не вызывают ностальгии. Эта никчемность бытия и крах юношеских иллюзий/не иллюзий, представленные в больничной палате номер 6, вызывают чувство неизбежности краха, апокалипсиса. Как отмечает в предисловии редактор книги Ирина Гумыркина: «Страх появляется там, где нет любви» [130]. Почти все рассказы Крутовой полны страха, именно страх не дает ее персонажам жить полноценной жизнью, и они выбирают одиночество, ведь соприкосновение с другими жизнями – большой риск. Наверность, возникшая от отсутствия любви, приводит к интоксикации и пиелонефриту, ощущению тошноты и никчемности [130]. У Вары есть муж – настоящая жизнь, об этом автор упоминает вскользь и в конце рассказа. Из этого можно сделать вывод, что настоящая жизнь тоже не удалась, раз привела героиню на больничную койку – еще один уровень Наверности.

Постколониальный поиск идентичности связан у Крутовой с поиском точки опоры в чуждой автору окружающей среде: «Эти деревья, которые нас окружают сейчас, не помогают совсем. Они прямые, ровные и смелые. Смотрят вверх и плевать им, что там, внизу. А внизу я никак не могу высказать, что думаю. Не могу для себя даже сформулировать, что переполняет и держит в напряжении. Ужасающее напряжение от непонимания ситуации» [130]. В бессознательном Крутовой героиня должна быть всегда сильной и во всеоружии: «Она просила не называть её Варя: мол, имя плюшевого зайца какого-то. А она – Вара. И была ею. Длинноногая, высокая, громкая. Громкая даже в сети – в Сети, там, где мы познакомились» [130]. Номинация Вара от полного имени Варвара, которое происходит от слова «варвар» – греческого происхождения и означает «иноземка», «дикарка». Действительно, героиня Крутовой кажется иноземкой, не родной ни в хронотопе пространства, ни в хронотопе времени художественного мира автора.

Таким образом, уровень рефлексии о постколониальной идентичности у М. Земскова – глобальный. У Ю. Серебрянского распространяется на всю Евразию, у И. Одегова дискурс идентичности сужается до рамок семьи, а автор-герой В. Крутовой уходит в своей рефлексии в солипсизм, в свой внутренний мир, из которого безопаснее наблюдать за глобальными изменениями большого мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Психоаналитическое исследование художественного текста раскрывает не только творческий мир, индивидуальные психические особенности автора, но и глубинные проблемы эпохи, влияющие на мировоззрение личности писателя. Постколониальные исследования, в свою очередь, помогают выявить личностные и коллективные травмы прошлого и нащупать пути деколонизации знания и бытия.

Как было продемонстрировано в настоящем исследовании, авторы дебютных художественных произведений путем творческого самовыражения не только дарят наслаждение искусством своим читателям, но и «вылечиваются» сами.

Согласно поставленным задачам, в настоящей работе получены следующие результаты исследования:

1. Дебютная повесть Чингиза Айтматова «Лицом к лицу» становится его первой попыткой установить диалог со своим отцом – врагом народа. И дело тут даже не в том, чтобы выяснить, является ли отец предателем, оправдать или отказаться от него. У Айтматова нет причин не доверять отцу, это понятно по тому, какое имя он дает предателю в своей дебютной повести – Исмаил. Как известно, основными качествами пророка Исмаила являлись терпение и покорность. И хотя в финале повести предатель Исмаил обличен при встрече лицом к лицу со своей женой и сыном, нам понятно, что Айтматов вкладывает в этот финал совсем другое значение: мужчина остался верен своему пути и покорно принял свою долю, предписанную Богом. Ретроспектируя на Исмаила судьбу своего отца, автобиографический герой словно создает новый сценарий его жизни. Если бы отец отказался служить советской власти, как бы сложилась его судьба? Но и тут Айтматов приходит к неутешительному выводу и понимает, что в сложившейся тоталитарной системе другого исхода не существует, в любом случае его отец оказался бы объявлен предателем, осужден и расстрелян. Амбивалентность финала повести это: во-первых, принятие соцреализма как данности – пафос и подражание творчеству Горького (роман «Мать») и, во-вторых, кодирование смыслов в номинации отрицательного героя Исмаила и в его мотивации, ведь пророк действительно является антиподом героев Советского Союза.

Таким образом, оставаясь в рамках постулатов соцреализма, Айтматов рассказал нам трагическую историю о том, как колониальная тоталитарная система уничтожала идентичность и культуру этноса, как была разрушена такая ценность как преемственность поколений, что привело к тотальной безотцовщине и потере корней несколькими поколениями советских детей. Автобиографическим героем в дебютной повести «Лицом к лицу» Айтматов знаменует начало своего творческого поиска.

2. Произведение Абиша Кекилбаева «Колодец» из дебютного сборника повестей «Баллады степей» повествует о судьбе Енсепа, потомственного копателя колодцев, о древнем и сакральном ремесле кочевников. Перевод

названия «Шыңырау» как «колодец» вызывает множество вопросов. Это большая проблема, которая еще не рассмотрена должным образом. В данном исследовании, мы предлагаем более подходящий перевод названия произведения: «Бездна».

Основная часть повествования посвящена процессу нахождения и копания колодцев, тут даже нет намека на привычный для казахского фольклора мотив инициации, поиска невесты и женитьбы. Женитьбе Енсепа Кекилбаев посвящает одно предложение. В повести имеет место апелляция к быту и традициям кочевников, к традиционному ремеслу колодцекопателя. Амбивалентность мотивации главного героя и раскрывает основной конфликт повести – внутренний конфликт, который лежит не в плоскости сознания, а в бессознательном главного героя: стремление к возрождению, диктуемое травмой рождения.

Через сознательное и бессознательное кодирование смыслов Абиш Кекилбаев сумел передать в своем произведении код кочевой культуры и древней веры своих предков. Само название повести является ключом к решению психологической проблемы, поставленной автором. С точки зрения психоаналитического литературоведения, произведение Кекилбаева «Шыңырау» (бездна) – пример произведения, воспроизводящего феномен травмы рождения.

3. Сатимжан Санбаев – представитель плеяды уникальных писателей-билингвов, которым удалось передать этнический код казахов на русском языке, сохраняя колорит и своеобразие степного менталитета. «Феномен билингвизма народностей Центральной Азии имеет тысячелетнюю историю, основу которой заложили взаимоотношения двух противоположных и одновременно взаимозависимых групп: оседлых земледельцев, говорящих на фарси и тюркоговорящих кочевников. Именно билингвальное взаимодействие разных культур исторически сформировало фундамент открытости и толерантности народностей современного Казахстана» [77].

«Билингвизм на территории Центральной Азии с приходом ислама трансформировался в трилингвизм, когда к тюркским наречиям и фарси добавился арабский язык сначала как язык религии, затем как язык науки и искусства в период исламского просвещения, а со временем стал одним из языков коммуникации» [77]. Например, поэт и ученый Омар Хаям писал стихи на литературном фарси, а научные работы на арабском языке. Другой поэт средневековья Алишер Навои стал известен в пятнадцать лет в качестве поэта, пишущего стихи на чагатайском (наречие тюркского языка) и фарси [132, с.578].

«С колонизацией Казахстана и далее с установлением советской власти наравне с привычной восточной дуальностью в регионе возникает новый вид дихотомии: казахско-русская. Если взаимоотношения прежних групп основывались на воле и ответственности индивида, то колониальная политика привнесла с собой властный, субъектно-объектный характер взаимоотношений со стороны имперской администрации. Советская власть модифицировала дуальность в тоталитарную систему, когда множество

этнических групп были лишены идентичности и свободы самовыражения с целью постепенного перехода на идеологический код с общим языком межнациональной коммуникации. Несмотря на идеологическую, политическую и территориальную самозамкнутость Советов народы Центральной Азии сохранили многовековую тенденцию дуальности, которая наилучшим образом способствовала самовыражению людей искусства» [77, с.18].

В дебютном тексте Санбаев передает нам свое видение реальности через фрагментарность личности героя и его картины мира, через тяготение к фольклорному жанру.

4. Дебютная повесть Толена Абдика «Отцово прощание» (в оригинале «Әке» – отец) является единственным произведением в данном исследовании, которое соответствует всем канонам реализма.

У отца главного героя было четыре брата, и все они погибли в самые трагические моменты истории Казахстана: 1916 год, ознаменованный восстанием казахов из-за мобилизации на тыловые работы Первой мировой войны, 20-е годы – насильственное раскулачивание и апроприация, искусственный голодомор (ашаршылык), 30-е годы – уничтожение кочевой цивилизации и сопутствующий голодомор и репрессии, 40-е годы – насильственный процесс коллективизации. Абдик связывает каждую смерть с родовой потерей, потерями народа, с потерями культурного наследия. В конце концов Сейсен остается один, при этом у него единственный наследник Сайлау, который живет в городе. Можно сказать, что эта повесть о потерях и о надежде, что последний представитель рода выживет и сохранит связь со своими этническими корнями.

Амбивалентность нарратива в этом тексте заменяет многослойность и метафоричность предыдущих произведений. Оставаясь в рамках принципов соцреализма, автор кодирует реалии советского колониализма через номинации и события. В конце повести умирает единственный оставшийся в живых из пяти братьев, отец главного героя повести. Это открытый финал повести, когда Абдик дает возможность каждому из нас, читателей, продолжить историю и облечь ее в форму возрождения или полного вырождения казахского этноса. Нарратив Абдика, построенный на мифологеме утраченного рая, на наш взгляд, все же оставляет надежду на возрождение.

5. Все герои дебютного текста Калаус-Гороховой русскоязычные. В произведении нет персонажей-казахов, поэтому сложно было бы определить, где происходят события повести, если бы писательница не указала топоним Алма-ата и другие названия локаций. Сюжет повести развивается в рамках мира искусства нового времени, а события происходят на богемных тусовках. Сарказм и даже желчь по отношению к представителям постсоветского искусства обнажает подсознательную тоску авторов по прошлому, когда все было структурировано, а искусство подчинялось определенным канонам соцреализма. Авторы иронизируют над модерностью постсоветского периода

как явлением и над его представителями, в образах которых проглядывают известные представители интеллигенции Алматы конца девятых годов прошлого столетия.

Десакрализация искусства в связи с новыми трендами независимого государства связана у Калаус с разочарованием и неверием в успех демократических процессов деколонизации, хотя беременность одной из героинь романа в финале романа дает надежду на обновление.

Таким образом, исходя из тезиса Лотмана, что язык является первичной моделирующей системой, можно сделать следующий вывод: постколониальная литература Казахстана, разделенная по языку написания на казахский и русский, представляет собой разные культурные миры и практически не имеет точек соприкосновения. Данное обобщение не относится к писателям билингвам, владеющим казахским и русским языками в одинаковой степени.

Нарратив Калаус – Гороховой пронизан аллюзиями и реминисценциями, что относит текст к постмодернистскому течению, но резюме в финале романа возвращает роман к проотцу русского романа и главному дидактику русской литературы – Льву Толстому.

6. Дебютные произведения Ч. Айтматова, А. Кекилбаева, С. Санбаева, Т. Абдика отражают коллективные и личностные психотравмы эпохи, связанные с имперской и советской колониальной реальностью. Психотравмы передаются в элементах поэтики дебютного текста: автобиографический герой, автор-герой, интертекст (аллюзии и реминисценции, апелляция к народному фольклору, быту кочевников и символам тенгрианства), тема отцов и детей, тема безотцовщины, изоляция героя и мотив инициации, эдипов мотив, мотив солипсизма, хронотоп детства и юности, временное искажение (размытые границы событий), фрагментарность личности героя и его картины мира, фабуляция (смещение реальности и вымысла), мифологема утраченного рая, тяготение к фольклорному жанру и др.

Художественная литература, созданная в советское время писателями, представляющими тюркскую культуру на границе кочевого и оседлого образа жизни, все еще нуждается в неподцензурной интерпретации с точки зрения постколониального дискурса и стратегии кодирования смыслов в эпоху идеологической цензуры. Доминирование русской культуры и, соответственно русского языка позволило по-своему интерпретировать литературные тексты, что оказалось удобным для некоторых писателей, раскрывавших трагедию репрессированных этносов на русском языке в образах, понятных лишь представителям своей культуры. Для критиков метрополии такие тексты представляли маргинальное фольклорное и вневременное творчество. Писатели передавали этнический код казахов на русском языке, сохранив при этом колорит и самобытность степного менталитета.

Кочевой образ жизни рассматривался советской властью как пережиток по сравнению с оседлостью; кроме того, идеологи метрополии не были знакомы с тенгрианством – древней религией тюркских кочевников.

Европоцентристский поверхностный взгляд на цивилизацию кочевников не позволял критикам метрополии и Европы раскрыть глубинные смыслы, заложенные в текстах писателей. Так, например, литературовед из бывшей ГДР (Германской Демократической Республики) В. Шоппе, не понимая метафоры и этнические коды, заложенные в текстах казахских писателей 60-70-х годов прошлого столетия, интерпретировал творчество казахских писателей следующим образом: «Имперская власть подавляла и другие народы, и национальности. Однако Казахстан переживал в то время очевидный исторический прогресс и развитие. Кочевники стали вести в основном оседлый образ жизни и заниматься земледелием. Большое значение имела отмена патриархального рабства» [133, с.189]. Автор статьи, пишущий об историческом прогрессе, совершенно невежественен и не знает о последствиях насильственного разрушения кочевого образа жизни казахского народа путем экспроприации скота и последующего за этим голодомора, унесшего почти половину этнических казахов. Слова о патриархальном рабстве также подтверждают тот факт, что автор совершенно не знаком с историей кочевой культуры в Казахстане.

7. Рассмотренные в контексте постколониальности дебютные тексты писателей М. Земскова, Ю. Серебрянского, И. Одегова и В. Крутовой ясно очерчивают тенденцию поиска идентичности в постколониальном Казахстане. Преобладающий в данных текстах мотив изоляции героя, тяготение к эскапизму, фрагментарность личности героя и его картины мира дают предпосылку сгруппировать их в один раздел.

Дебютный текст современности отражает как психотравмы эпохи, так и личные психотравмы автора/героя. Это отражается в таких элементах поэтики дебютного текста, как автобиографический герой, автор-герой, интертекст (аллюзии и реминисценции, апелляция к литературным источникам и «бумажным прародителям»), тема отцов и детей, изоляция героя и мотив инициации, эдипов мотив, мотив нарциссизма и солипсизма, хронотоп детства и юности, временное искажение (размытые границы событий), фрагментарность личности героя и его картины мира, фабуляция (смещение реальности и вымысла), мифологема утраченного рая, тяготение к жанрам ремейка и пастиша и др.

«Таким образом, дебютный текст – это наиболее показательный художественный материал для оставления патографии автора и механизм (сублимация) посредством которого автор добивается катарсиса (очищения) и делится им со своими читателями» [5, 171]. Постколониальный дискурс в дебютных текстах отражает всю палитру проблем, связанных с поиском идентичности и путей деколонизации в современном, постоянно меняющемся мире. Как пишет антрополог А. Бисенова: «Тема переосмысления нашего колониального, советского и постколониального (постсоветского) опыта назрела, и в ней заинтересована не только академическая, но и более широкая читающая аудитория», которая сегодня формирует повестку и которой нужен

качественный контент о социально-культурных сдвигах, произошедших в казахстанском обществе за период независимости» [134].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Руднев В. П. Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология. М: Независимая фирма «Класс». 2002. – 272 с. http://yanko.lib.ru/books/psycho/rudnev_vadim_characters.htm#_Toc14435438/. 02.06.2023.
2. Arukenova O. Soviet Colonialism: Conscious and Unconscious Coding of Meanings in the the Well Novel by Abish Kekilbayev. // Przegląd Wschodnioeuropejski (East European Review). – XIV/1-2023. – Olshtyn, Poland. P. 265-275. http://www.uwm.edu.pl/cbew/PW_2023_14_1.pdf. 02.09.2023.
3. Ананьева С.В., Арукенова О.А. Colonial discourse in the debut novel of Chingiz Aitmatov “Face to face” // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Серия филологическая. – 2020. №2. (178) – С.34-39. <https://philart.kaznu.kz/index.php/1-FIL/article/view/2813/2661>. 02.06.2023.
4. Ананьева С.В., Арукенова О.А. Номадическая картина мира в повести «Белая Аруана» С.Санбаева // Вестник КазНПУ им. Абая. Серия филологическая. 2020. №2. (72) – С.475-481. <https://doi.org/10.51889/2020-2.1728-7804.79>. 02.06.2023.
5. Арукенова О.А. Дебютный текст как отражение личностной и коллективной травмы эпохи // Простор. – 2021. – №5. – С.165-171. <http://zhurnal-prostor.kz/assets/files/2021/2021-05/05-2021-7.pdf>. 02.06.2023.
6. Тувим Ю. Литературная энциклопедия: В 11 т. 1929–1939. Т. 11. – М.: Худ. лит. 1939. – С.409–410. <https://tovievich.ru/news/9403-stihi-tuvima-jeto-velikaja-pojezija-na-jazyke-kotoroj-mozhno-razgovarivat-s-samim-soboj-ne-riskuja-vpast-v-maniju-velichija.html>. 02.06.2023.
7. Арукенова О.А. Дебютный роман Владимира Набокова «Машенька» как сублимация вынужденного расставания с родиной // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты (РИНЦ), Сочи, Россия. – 2019. –№ 24. – С.130-133. http://elibrary.ru/title_about.asp?id=37965. 02.06.2023.
8. Набоков В. Машенька. Роман. М.: Азбука. – 2013. – 192 с.
9. Ерофеев В. Русская проза Владимира Набокова // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. – М.: 1990. – Т.1. – 202с.
10. Руднев В. Винни Пух и философия обыденного языка. М.: Аграф. – 2001. – 227 с.
11. Фрейд З. Введение в психоанализ.Перевод с нем. Г. Барышниковой. СПб: Азбука. – 2020. – 480 с.
12. Юнг К.Г. Психология бессознательного. М.: Канон. 1996. – 320 с.
13. Юнг К.Г. Архетип и символ. Страницы мировой философии.Т.1. – М: Ренессанс. 1991. – 451 с.
14. Аристотель. Поэтика // Перев. Н. И. Новосадского. Л.:Наука. – 1927. – С. 111-113.
15. Сафронова Л.В. Автор и герой в постмодернистской прозе: Монография. – СПб: «Дмитрий Буланин». 2007. – 238 с.

16. Выготский Л. С. Искусство и психоанализ // Психология искусства. М.: Педагогика. 1987. – 344 с.
17. Адлер А. // Большая советская энциклопедия: (в 30 т.) / под ред. А. М. Прохоров – 3-е изд. – Москва, 1969. – 380 с.
18. Нейфельд И. Достоевский. Психоаналитический очерк под редакцией проф. З. Фрейда // З. Фрейд, психоанализ и русская мысль. М., 1994. – 235 с.
19. Пекуровская, А. Страсти по Достоевскому: Механизмы желаний сочинителя / А. Пекуровская. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 4.
20. Фромм Э. Человек для себя. // Перевод с англ. А. К. Александровой // М.: АСТ. 2020. – С. 320.
21. Шевченко Н. И. Психоанализ как основа методологии изучения литературы // Молодой ученый. – 2015. – № 3. – Сс. 995-998. <https://moluch.ru/archive/83/15184/>. 02.06.2023.
22. Зимовец С. Тургеневская девушка: Генеалогия аффекта (Опыт инвективного психоанализа) / С. Зимовец // Логос. – 1999. – № 2. – С. 46.
23. Колотаев В. Поэтика деструктивного эроса / В. Колотаев. – М.: Аграф, 2001. – Сс. 35–36.
24. Laferrière D. Sign and Subject: Semiotic and Psychoanalytic Investigations into Poetry. – Lisse: Peter de Ridder Press, 1978. – 103 pp. Volume 14 of the series Studies in Semiotics.
25. Ранкур-Лаферриер Д. Психика Сталина. The Mind of Stalin: A Psychoanalytic Study // Пер. с англ. Т. Е. Астахова, М. Е. Озерова; предисл. В. М. Лейбина. – М.: Прогресс-Академия. – 1996. 240 с.
26. Ранкур-Лаферриер Д. Рабская душа России: проблемы нравственного мазохизма и культ страдания // The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering. – М.: Арт-бизнес-центр. – 1996. С. 303.
27. Russian Literature and Psychoanalysis / Ed. Daniel Rancour-Laferriere. – Amsterdam: John Benjamins. 1989. – 485 p.
28. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Аграф. 1986. – С. 388
29. Аймаутов Ж. Акбилек: Романы. – Алматы: Жібек жолы. 2013. – 320 с.
30. Ленин В. И. О литературе и искусстве. Сборник статей. Москва. 1969.
31. Мартынова О. А. Новая семья в новом обществе: Марксистский феминизм А. М. Колонтай. <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-semya-v-novom-obschestve-marksistskiy-feminizm-a-m-kollontay>. 10.06.2023.
32. Чикалова И. И. Арманд и А. Колонтай: феминизм, коммунизм и женский вопрос в послереволюционной России // Александра Колонтай: теория женской эманципации в контексте Российской гендерной политики. С. 82-104.
33. Кукулин И. Русская литература во главе «младших братьев». НЛО. – 2020. № 6. <https://magazines.gorky.media/nlo/2020/6/russkaya-literatura-vo-glave-mladshih-bratev.html>. 02.06.2023.
34. Спивак Г. Ч. Могут ли угнетенные говорить? Введение в гендерные исследования. Часть II. Хрестоматия. СПб.: ХЦГИ. 2001. – Сс. 649-670.

35. Pierson, D. «Hey, They're Just like Us». Representations of the Animal World in the Discovery Channel Nature Programming // Journal of Popular Culture. 2005. Vol. 38. №4.
36. Ранк О. Травма рождения и ее значение для психоанализа. <https://www.litres.ru/book/otto-rank/travma-rozhdeniya-i-ee-znachenie-dlya-psihoanaliza-182672/chitat-onlayn/>. 12.06.2023.
37. Арукенова О. А. Генезис травмы рождения в повести Владимира Маканина «Лаз». Научный альманах КазНПУ им. Абая LingvLit. Выпуск 2. Алматы. 2018. С. 182-188. https://kaznpu.kz/docs/institut_filologii/russian_languge_and_literature/_LingvLit_2_2018.pdf. 10.06.2023.
38. Абдулина А.Б. Художественный мир прозы Абиша Кекилбаева. // <https://pps.kaznu.kz/kz/Main/FileShow2>. 16.06.2023.
39. Кекилбаев А. Романы, повести, рассказы, драмы, статьи в 6 томах. Алматы, 2001. Т. 1. 378 с.
40. Кондыбай С. Гиперборея: Родословие эпохи сновидений. – Алматы: СаГа. 2011. – 558 с.
41. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. М.: Прогресс-Универс. 1995. – 456 с.
42. Аверинцев С. С. Энциклопедия. Вода. Мифы народов мира. – Т.1. – Москва. 1980. – 240 с.
43. Руднев В. П. Смысл как травма: психоанализ и философия текста. Логос №5. 1999. С. 155-169. <https://istina.msu.ru/publications/article/10899134/>. 10.06.2023.
44. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения. Т.8. – М.:Наука. 1970. – 395 с.
45. Устав Союза писателей СССР. <https://api.bigenc.ru/storage/db6a677698d28f60e4ab109ca2783e00.pdf>. 10.06.2023.
46. Әуезов М. Шығармаларының елу бес томдық толық жинағы. – Алматы, 2022. 51-том: Мұрағат құжаттары, баяндамалар, сөздер, стенограммалар, фильм либреттосы, әңгіме, хаттар. – Алматы: “Жібек жолы” баспа үйі. 2007. – 282 б.
47. Әуезов М. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. – Алматы: «Жібек жолы» баспа үйі. 2007. – 32-т. 267 б.
48. Ауэзов М.О. Лихая година. Повесть о бунте смиренного рода Албан. <https://adebiportal.kz/web/viewer.php?file=/storage/upload/iblock/4a1/Ауэзов%200-%20Лихая%20година.pdf&ln=ru>. 12.10.2023
49. Caroe O. Soviet Colonialism in Central Asia. Council of Foreign Relations. Foreign Affairs. Volum 32, No. 1. October 1953. Pp. 135-144.
50. Мақатаев М. Шығармалары. Көп томдық толық жинағы. 2 том. Алматы: Жалын. 2013. – 384 б.
51. Добренко Е. Рождение Советской многонациональной литературы из смерти автора // Неприкосновенный запас. 2011. №4 (78). с. 236-262.

52. Вайль П. Смерть героя // Знамя. №11, 1992. – С. 228.
53. Белинский В.Г. Статья «Горе от ума». 1839. – С.48. http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0020.shtml. 12.06.2023.
54. Айтматов. Ч. Лицом к лицу. Повесть. – М.: АСТ. 2007. – 276 с.
55. Сафронова Л.В. Психопсихология в постмодернистской литературе и литературоведении: учебное пособие. – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2008. – 136 с.
56. 17 фактов о Торекуле Айтматове. <https://ru.sputnik.kg/20191109/17-faktov-o-torokule-ajtmatove-1046179446.html>. 12.06.2023.
57. Кодар А. Степное знание. <http://bibliotekar.kz/stepnoe-znanie>. 12.06.2023.
58. Утемисова Ж. Б. Повесть М.О. Ауэзова «Лихая година» и ее историко-литературное значение. // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Серия филологическая. – 2015. №2. (154) – С.439-442.
59. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф. – 1997. – 384 с.
60. Юнг К.Г. Символы трансформации. – М.: Академический проект. – 2019. – 527 с.
61. Ananyeva S. Mamrayev B. Phenomenon of national culture and national literatures. ChingizAitmatov: Universal topics. Selected essays, speeches and presentation to his 90th birthday. Aitmatov academy. London. 2019. Pp.31-36.
62. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Перевод с франц. Н. А. Шматко. http://lib.ru/CULTURE/LIOTAR/liotar.txt_with-big-pictures.html. 02.06.2023.
63. Липовецкий М.Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. <http://litlife.club/br/?b=203620>. 10.06.2023.
64. Скакунов Э. Природа политического насилия. Социологические исследования. № 12. – 2001. С. 25-36. <https://www.isras.ru/socis.html>. 10.06.2023.
65. Благовещенский Н. Расчленение Кафки: Гуманитарная академия. СПб. 2010. <https://www.phantastike.com/psychoanalysis/kafka Psychoanalysis/html/>. 10.06.2023.
66. Битов А. Г. Пушкинский дом. Роман. М.: Редакция Елены Шубиной. – 2022. – 496 с.
67. Решетников М. М. Современная российская ментальность. – М., СПб: Росс. Вести: восточноевроп. Ин-т психоанализа. 1996. 84 с. <https://cyberleninka.ru/article/n/97-03-020-reshetnikov-m-m-sovremennaya-rossiyskaya-mentalnost-m-spb-ros-vesti-vostochnoevrop-in-t-psihoanaliza-1996-ch-2-narod-ideologiya>. 10.06.2023.
68. Фрейд З. Царь Эдип и Гамлет// Фрейд З. Художник и фантазирование – М.: Республика. 1995. – 400 с.
69. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии. http://royallib.com/read/yung_karl/psihoanaliz_i_iskusstvo.html#40960. 10.06.2023.
70. Said E. Orientalism. New York: Pantheon Books, 1978.

71. Castro-Gómez S. The missing chapter of Empire: Postmodern reorganization of Coloniality and Post-Fordist Capitalism // *Cultural Studies*, 2007. #21(2-3). P.428-448.
72. Тлостанова М. Постколониальный удел и деколониальный выбор: постсоциалистическая медиация // *Новое литературное обозрение*. – 2020. – №161 (1/2020). – С.66-85.
73. Айтматов.Ч. Белый пароход. М.: АСТ. 2010. С.352
74. Арукенова О. Colonial discourse in the novel of Chinghiz Aitmatov “White ship” expressed through dichotomy // *Keruen*. – 2021. – Vol.71. – №2. – P. 77-82. DOI: 10.53871/2078-8134.2021.2-10.
75. Mann T. *Der Tod in Venedig. Novelle. Die Taschenbuchausgabe von Fischer.*1992.
76. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. Вып.2. – М.: Наука. 1973. – 275 с.
77. Арукенова О.А. Билингвизм и колониальный дискурс в повести Сатимжана Санбаева «Белая Аруана» // *Актуальные вопросы современной филологии: теоретические проблемы и прикладные аспекты (XII Багизбаевские чтения). Международная научно-практическая конференция. КазНУ им. Аль-Фараби, 15 мая 2020 года // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Серия филологическая.*– 2020 – №2. С.15-20.
78. Санбаев С. Белая Аруана. Алма-ата: Жазушы. – 1969. – 472с.
79. Санбаева С. Сатимжан – книги и жизнь. *Простор.* №9. 2019. С.90-121.
80. Канафина Ж. Почему запрещали казахское кино? Газета «Караван» от 07.10.2005. <https://www.caravan.kz/articles/pochemu-zapreshhali-kazakhskoe-kino-374367/>. 24.09.2023.
81. Абдуллина А. Лироэпическая природа повести С. Санбаева «Белая Аруана». *Журнал Вестник КАСУ №2.* – 2011. <https://www.vestnik-kafu.info/journal/28/1188/>. 24.09.2023.
82. Ананьева С.В. Я научился носить родину в сердце // *Простор.* №9. 2019. – С.122-129.
83. Имixelова С.С. О роли дебюта в творческой судьбе писателя. <https://cyberleninka.ru/article/n/o-rol-i-debyuta-v-tvorcheskoy-sudbe-pisatelya-iz-opyta-sozdaniya-literaturnyh-biografy-buryatskih-pisateley-1/viewer>. 02.06.2023.
84. Абдиков Т. Истина. Повести и рассказы. Перевод с казахского А. Ким. Алма-Ата: Жазушы. – 1979. – 248 с.
85. Сатпаев Д. Ткаченко М. Восстание казахов 1916. – Алматы: Gerona Print House. 2021. – 338 с.
86. Кохановский И. Закон диалектики. <https://yeolka1.livejournal.com/349633.html>. 02.06.2023.
87. Миллер Г. Мудрость сердца. Повесть, рассказы, статьи. СПб: Азбука. – 2010. – 351с.
88. Тлостанова М. Деколониальность бытия, знания и ощущения: сборник статей // Алматы: Центр Современной Культуры «Целинный». – 2020. – 192 с.

89. Mignolo W. Delinking, Decoloniality & Dewesternization: Interview with Walter Mignolo // *Critical Legal Thinking*. 2012. May 2.
90. Bhabha H. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge Classics, 2004.
91. Pavlishin M. *Postcolonialism generations culture*. Kiev: Taurus. – 2014. Pp. 74.
92. Мельников Д. Казахстан. Лабиринты современного постколониального дискурса. Под ред. А. Бисеновой. Алматы: Целинный. – 2023. Сс. 107-176.
93. Kudaibergenova D. The use and abuse of postcolonial discourses in post-independent Kazakhstan. *Europe-Asia Studies* 68. Issue 5. 2016. Pp. 917-918.
94. Abashin S. No nations and post-colonialism in Central Asia: Twenty years later. *Development in Central Asia and the Caucasus: Migration, Democratisation and Inequality in the Post-soviet Era*. London: IB. Taurus. 2014. Pp88-97.
95. Caffee N. Between first, second, and third worlds: Olzhas Suleimenov and soviet postcolonialism, 1961-1973. *Russian Literature*. 111-112 (2020) Pp. 91-118.
96. Sharipova D. The decolonization of the environment in Kazakhstan: the Novel *Final Respects* by Abdi-Jamal Nurpeisov. *Nationalities papers* 47, no. 2 (2019). Pp. 296-309.
97. Камерон С. Голодная степь: Голод, насилие и создание советского Казахстана. Авторизованный перевод с английского А. Терещенко. Алматы: Группа оценки рисков. – 2023. – 360 с.
98. Мустояпова А. Деколонизация Казахстана. Сборник статей. // Алматы: AmalBooks, 2022. – 268 с.
99. Lotman Y.M. *Articles on semiotics and tipology of culture*. Tallin: «Alexandra» – 2002. P. 32
100. Асемкулов Т. Шығармалары. 2 том. // Алматы: «Қазақ энциклопедиясы» – 2016. – 400 б.
101. Омар А. Алфавит. Повести и рассказы. Алмат: ТОО РПИК «Дәуір» – 2021. – 400 с.
102. Арукенова О.А. Феминистский модернизм в дебютной повести Магжана Жумабаева «Прегрешение Шолпан» // *Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты (РИНЦ)*, Сочи, Россия. – 2020. – №25 – С.61-63. <https://russkiymir.ru/events/docs/%D0%9B%D0%A0%2025-1,25-2.pdf>. 02.06.2023.
103. Жумабаев М. Прегрешение Шолпан. 2015. Перевод Ауезхана Кодара. <https://adebiportal.kz/ru/translation/view/90>. 02.06.2023.
104. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: Издательство «Харвест», 2011. – С. 455.
105. Фрейд З. Художник и фантазирование. – М.: Республика. 1995 – 357 с.
106. Хорни К. Невроз и рост человечества: борьба за самореализацию. Нью-Йорк: 1950, Перевод Е.И. Замфир. http://royallib.com/read/horni_karen/nevroz_i_lichnostniy_rost_borba_za_samoosushchestvlenie.html#0. 02.06.2023.

107. Lord A. The master's tools will never dismsntle the master's house. <http://radicalprofeminist.blogspot.com/2010/03/radical-feminist-audre-lordes-famous.html>. 02.06.2023.
108. Причинное место. <https://fww.kz/pm>. 12.06.2023.
109. АМАНАТ. Women Writing from Kazakhstan. Zaure Batayeva, Shelley Fairweather-Vega. Gaudy Boy. 2022. 270 p.
110. Зубрицкая М. Слово. Знак. Дискурс: Антология мировой литературно-критической мысли XX в. / Под ред. М. Зубрицкой. – Л.: Прогресс. – 1996.
111. Федунь А. Постколониальная критика в украинском литературоведении // Слово и время. – 2001. – № 10.
112. Калаус Л. Горохова Д. Буря в стакане воды. Роман. http://bestiarius.hobby.ru/lit_sunduk/bury.htm. 02.06.2023.
113. Днепровская А.А. Образ советской труженицы (по материалам специальных женских изданий) // Вестник Омского университета. 2011. – №2. С. 244-253.
114. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
115. Накипов Д. Расширяя горизонт. Мегалог. – Вып. 3. – 2010. Сс. 420-321.
116. Банников П. Преодоление отчуждения. <https://literratura.org/criticism/757-pavel-bannikov-preodolenie-otchuzhdeniya.html>. 12.06.2023.
117. Земсков М.Б. Перигей. Роман. Молодая литература России. – М.: Бослен. 2008. – 352с.
118. Владимиров С. Действие в драме. 2 изд., доп. – СПб.: Издательство Гати СП. 2007. – 192 с.
119. Осипов А.И. Достоевский и христианство. <https://pravbeseda.ru/library/index.php?id=470&page=book>. 12.06.2023.
120. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство. <http://psychologylib.ru/books/item/f00/s00/z0000015/st001.shtml>. 12.06.2023.
121. Жолдасбекова Б. У. Жанр романа-антиутопии в творчестве Михаила Земскова. Вестник КазНУ. – Серия филологическая. № 2 (132). 2011. – Стр. 216-219.
122. Руднев В. П. Словарь культуры XX века// – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
123. Тлостанова М. Сегодня деколониальность присваивают популисты, националисты и пуристы: О деколониальной теории и ее последователях после начала войны в Украине. Интервью изданию Казахстанскому изданию Власть. <https://vlast.kz/obsshestvo/55864-madina-tlostanova-issledovatel'nica-segodna-dekolonialnost-prisvaivaut-populisty-nacionalisty-i-puristy.html>. 12.06.2023.
124. Серебрянский Ю. DESTINATION. Дорожная пастораль. <https://magazines.gorky.media/druzhba/2010/8/destination.html>. 02.06.2023.
125. Фрейд З. Психология бессознательного. СПб: Основы, 2005. – 400 с.
126. Одегов И. Роман-песня Звук, с которым встает солнце. – Алматы: 2003. – 144 с.
127. Петерс Б. Деррида. Пер. с фр. Д. Кралечкина. – М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС. 2018. – С. 23.

128. Кристева Ю. Бахтин, Слово, Диалог и Роман. //Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс. 2000. – С. 427-457.
129. Юнг К. О психологии бессознательного. М.: Канон. 2021. 198 с.
130. Крутова В. Наверность. Алматы: Дактиль. 2023. 200 с.
131. Мец А. Мусульманский ренесанс / А.Mez. Die Renaissance des Islams / Перевод с немецкого, предисловие, библиография и указ. Д.Е. Бертельса. Отв. ред. В.И. Беляев. – 2-ое изд. – М.: Наука. Гл. ред. вост. лит. 1973. – 473 с.
132. Каюмов А.П. Алишер Навои // История всемирной литературы: в 9 томах. – Т.3. – М.: Наука, 1985. С. 576-582.
133. Сатпаева Ш. К., Мусинов А. О. Казахская литература в оценке зарубежной критики, Алма-Ата 1971. <http://bibliotekar.kz/kazahskaja-literatura-v-ocenke-zarubezhn/roman-o-poyete-o-strele-mahambeta-a-alim.html>. 02.06.2023.
134. Бисенова А. Казахстан, лабиринты современного постколониального дискурса. Под ред. А. Бисеновой. – Алматы: Целинный. 2023. – 467 с.