Казахский национальный университет имени аль-Фараби

УДК 821.161.1(574) (043) На правах рукописи

УТЕБЕКОВА АРАЙ САЯНОВНА

ИНВАРИАНТНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КАЗАХСТАНА

8D02308 – Русская филология

Диссертация на соискание степени доктора философии (PhD)

Научный консультант:
кандидат филологических наук,
ассоциированный профессор Баянбаева Ж.А.,
Казахский национальный университет имени аль-Фараби

Зарубежный консультант:
доктор философии (PhD) Валикова О.А.
Российский университет дружбы народов им. П. Лумумбы,
Москва, Россия

Республика Казахстан

Алматы, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ОПРЕДЕЛЕНИЯ 3
ВВЕДЕНИЕ 5
1 ЖАНРОВАЯ ИНВАРИАНТНОСТЬ КАК ЯВЛЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ 12
1.1 Традиционные и инвариантные литературные жанры 12
1.2 Художественно-публицистические жанры: определение и типология. 23
1.3 Эволюция жанров в контексте развития литературы Казахстана 45
Выводы по разделу 1 57
2 ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДНЕВНИК КАК ИНВАРИАНТНЫЙ ЖАНР 59
2.1 Поэтика литературных дневников И.П. Щеголихина 59
2.2 Повествовательная структура дневников Г.К. Бельгера 75
2.3 Концептуальная основа дневников Б.Г. Каирбекова 85
Выводы по разделу 2 105
3 ХУДОЖЕСТВЕННО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЕ ЭССЕ КАК ИНВАРИАНТНЫЙ ЖАНР 107
3.1 Особенности жанра романа-эссе в творчестве И.П. Щеголихина 107
3.2 Художественное своеобразие эссеистики Г.К. Бельгера 117
3.3 Этнокультурный характер эссеистики Б.Г. Каирбекова 126
Выводы по разделу 3 135
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 138
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ 145

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Автобиографизм (греч. autos – сам, bios – жизнь, grapho – пишу) – художественный приём, отражение в литературном произведении событий из жизни автора, преломление биографического материала в художественном творчестве. Это может быть как прямая автобиография, так и произведение, где жизненный опыт автора отражён через персонажей, сюжет, мотивы, проблематику текста.

Авторское сознание – категория литературоведческого анализа, выражающая мироощущение автора, которое воплощается в художественном произведении.

Аллюзия (лат. allusio – намёк, шутка) – стилистическая фигура, содержащая аналогию или намёк на некий литературный, исторический, мифологический или политический факт, закреплённый в текстовой культуре или в разговорной речи. Материалом, образующим аллюзию, служит общеизвестное историческое высказывание, какая-либо крылатая фраза или цитата из классической литературы.

Вариант (лат. varians, variantis – изменяющийся) – одна из возможных модификаций инварианта; термин обозначает: 1) видоизменение, разновидность, одна из возможных комбинаций; 2) одна из нескольких имеющихся реализаций.

Документальное кино – вид киноискусства, материалом которого являются съёмки подлинных событий.

Дневник – регулярная запись событий, мыслей, наблюдений или переживаний человека, ведущаяся в хронологическом порядке.

Жанр литературный – совокупность произведений с единством композиционной структуры, состоящий из комбинации составных элементов,
формирующий художественную систему произведения литературы.

Инвариант (лат. invarians – неизменяющийся) – свойство некоторого класса, множества объектов, остающееся неизменным, постоянным при преобразованиях определённого типа.

Инвариантная форма эссе – художественно-публицистический жанр, в котором ведущая роль личности автора как одно из основных родовых свойств эссе является и важнейшим структурообразующим принципом текста.

Личный дневник – форма самовыражения, где человек фиксирует свои чувства, размышления, события из жизни, используется в целях саморефлексии.

Литературный дневник – инвариантный художественно-публицистический жанр, «внутренней мерой» которого является авторское сознание, выраженное в тексте средствами публицистики и художественными приемами.

Мемуарная проза – литературное произведение на основе

реальных воспоминаний автора о прошлом, часто с элементами субъективных оценок и размышлений.

Очерк – небольшое литературное произведение, в основе которого воспроизведение реальных фактов, событий, лиц, увиденных автором непосредственно в самой жизни.

Памфлет – (от англ. pamphlet «брошюра, буклет») – разновидность художественно-публицистического произведения, вид политической литературы, брошюра или статья резко обличительного содержания.

Повесть – прозаический жанр, занимающий по объёму текста промежуточное место между рассказом и романом, тяготеющий к хроникальному сюжету, воспроизводящему естественное течение жизни.

Публицистика – вид литературного творчества, сочетающий в себе элементы факта и авторской оценки, и предназначенный для воздействия на общественное мнение.

Рассказ – малая эпическая прозаическая форма, которая характеризуется краткостью изложения, ограниченным числом персонажей и сосредоточением на одном событии или проблеме.

Реминисценция (лат. reminiscentia – воспоминание) – элемент художественной системы, заключающийся в использовании общей структуры, отдельных элементов или мотивов ранее известных произведений искусства на ту же или близкую тему, цитирование «чужих» текстов.

Рефлексия (лат. reflexio – обращение назад) – понятие, охватывающее явления и концепции, относящиеся к обращению разума, духа, мышления, сознания человека или коллективов на самого себя.

Роман – художественное произведение большого объема, в котором развернуто повествуется о событиях в жизни главных действующих лиц и их судьбах, изображаются общественная и историческая среда.

Хроника – (греч. chroniká — летопись, от chronikós — относящийся ко времени, к летосчислению, chrónos — время), литературный жанр, содержащий изложение исторических событий в их временной последовательности.

Хронология (греч. χρόνος – время и λόγος – учение) – последовательность исторических событий во времени, а также сам перечень дат этих событий.

Эссе – прозаическое сочинение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу и заведомо не претендующее на исчерпывающую трактовку темы.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Проблема жанра в филологии относится к разряду тех, что не теряют актуальности с течением времени, поскольку жанр, как форма художественного воплощения произведения, является одним из ключевых признаков, определяющих поэтику текста. Литература как форма словесного творчества отличается от других видов искусства, как живой организм реагирует на изменения в обществе, истории, сознании людей. Каждый этап развития культуры рождает свои формы и жанры, отражающие дух эпохи, представления писателей, ожидания читателей.

Литература рубежа XX-XXI веков особенно ярко демонстрирует эту динамику: на смену строгим жанровым рамкам приходят поиски, эксперименты, стремление к синтезу различных направлений и стилей. Современный писатель нередко совмещает в одном произведении черты романа, эссе, документалистики или даже поэзии, создавая гибридные формы, которые невозможно однозначно отнести к какому-либо традиционному жанру. Такое «смешение кровей» в литературе становится ответом на многогранность современной реальности и представляет собой своеобразную лабораторию жанровых экспериментов. В ней соединяются опыт классического наследия и новые способы художественного видения мира. в которых отражаются темпы, тревоги и открытия нашего времени.

Эволюция категории жанра осуществляется путем трансформации жанровых форм, образования «переходных» жанров, изменения стилистики традиционных жанров. В этой связи, одной из актуальных проблем филологической науки в целом и теории жанра в частности является поиск соотношения между теоретической моделью жанровой структуры текста и реальной формой произведения литературы.

Традиционные соотношения внутри и между литературными жанрами нарушаются, что приводит к появлению жанровых вариантов и инвариантов, «пограничных» текстов, которые сочетают в себе признаки разных жанровых форм. При этом наблюдается усложнение соотношения жанрового варианта, инварианта и их модификаций. К таким жанрам, функционирующим на стыке литературы и публицистики, относятся литературный дневник и эссе. Данные жанры имеют достаточно длительную историю своего существования в литературе, а в последние десятилетия в процессе активного развития приобретают новые формы художественного выражения, что, безусловно, вызывает научный интерес и обуславливает актуальность заявленной в диссертационной работе темы.

В последние десятилетия в целом наблюдается заметное усиление интереса писателей к мемуарной прозе, литературным дневникам, эссеистике, автобиографическим произведениям, в которых художественный стиль сочетается с документальными материалами. Литература XX-XXI вв. развивается в направлении эволюционных преобразований жанров, это

обусловлено изменениями в общественном сознании и восприятии писателями событий социальной жизни.

Каждый жанр как форма отражения действительности традиционно характеризовался отличительными чертами того или иного стиля. Так, в научном стиле разрабатывались собственно-научные и научно-учебные тексты; в официально-деловом стиле создавались документальные материалы; в художественном стиле писались литературные произведения; в публицистическом стиле структурировались тексты, имеющие общественно-политическую направленность; в разговорном стиле преобладали материалы бытового характера.

Но во второй половине XX века произошел своеобразный «жанровый сдвиг», когда документальная литература начала активно внедряться в пространство художественного письма, переосмысливая традиционные формы. На стыке разных видов повествования стали формироваться новые, инвариантные жанры, в которых сочетаются черты документальности и художественности, индивидуального авторского стиля и публицистической выразительности. Такое смешение форм не случайно, отражает общее стремление современного человека к достоверности, личному опыту и подлинности переживаний, а также поиск новых способов понимания реальности, когда факты и художественное воображение уже не противопоставляются, а взаимно дополняют друг друга.

Новизна исследования заключается в том, что впервые в рамках диссертационной работы в качестве предмета исследования рассматриваются инвариантные жанры литературного дневника и эссеистики казахстанских русскоязычных авторов И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова. В диссертации выявляется специфика жанровой инвариантности, художественно-публицистических текстов, жанров переходного типа, своеобразие идиостиля представителей русскоязычной литературы Казахстана второй половины XX-начала XXI вв. Новизна исследования подтверждается обоснованием ответов на ключевые в контексте заявленной темы проблем жанрологии.

Цель исследования – дать характеристику литературного дневника и эссе как особых жанровых структур переходного типа, выявить специфику и особенности инвариантных жанровых форм; определить принципы построения текстов, относящихся к «пограничным» жанрам; обосновать трактовку терминологии.

Задачи исследования:

1. сформулировать трактовку терминов: «жанр», «пограничный жанр», «инвариант и инвариантность», «художественная публицистика», «литературный дневник», «художественно-публицистическое эссе»;
2. изучить произведения И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова с точки зрения жанровой принадлежности и авторского идиостиля;
3. исследовать поэтику литературных дневников И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова;

4. выявить структурно-содержательные доминанты эссеистики И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова;
5. обосновать значимость художественно-публицистических произведений, созданных в форме инвариантных жанров дневника писателя и эссе, в русскоязычной литературе Казахстана.

Объект исследования – творчество И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова в контексте современной русскоязычной литературы Казахстана.

Предмет исследования – литературный дневник и художественно-публицистическое эссе как инвариантные жанры в творчестве И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова.

Материалом исследования являются произведения русскоязычных писателей и поэтов Казахстана И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова, рассматриваемые нами в контексте эволюционных процессов, характерных для литературы в целом. Выбор художественных произведений в качестве материала для исследования обусловлен тем, что русскоязычная литература нашей страны представляет собой оригинальное явление, имеющее отличительные признаки, и в то же время, развивающееся в русле тенденций литературы XX-XXI вв. В настоящее время есть основания полагать, что перед нами культурное явление, проявляющее свою самобытность как в плане содержания произведений, так и в выборе формы художественных текстов и жанровых предпочтений художников слова.

Поэтическая стилистика казахстанских русскоязычных авторов, помимо отбора содержательных доминант, проявляется также в обращении писателей и поэтов к различным литературным формам. Разнообразие жанров, совмещение в пределах одной книги прозы и поэзии, дневников и эссе создают культурологический фон, на котором в наибольшей степени проявляются индивидуальные предпочтения, восприятие действительности, жизненные ориентиры, пропущенные сквозь призму авторской оценки, понимания себя и окружающего мира.

Методология исследования. Теоретическую и методологическую основу исследования составляют концептуальные положения по проблеме изучения категории жанра, изложенные в трудах: М.М. Бахтина, С.Н. Бройтмана, Б.А. Грифцова, В.Д. Днепрова, В.В. Кожинова, Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, Т.Л. Мотылевой, В.Г. Недзвецкого, Е.М. Мелетинского, Н.Т. Рымаря, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпы, Л.В. Чернец, М.О. Чудаковой, В.Е. Хализева, А.Э. Эсалнек и т.д. [1-17].

Изучение проблем трансформации жанра велось на основе работ Т.Н. Марковой, Ю.Б. Орлицкого, М.Н. Эпштейна. В области изучения переходных жанровых форм мы опирались на труды Т.Н. Марковой, Ю.Б. Орлицкого, М.Н. Эпштейна, Г.Д. Гачева, И.С. Скоропановой, Т.Т. Давыдова, М.С. Кагана, Л.Г. Андреева, Р.С. Спивак, С.Н. Зенкина и других [18-27].

Фундаментальной основой исследования являются концептуальные идеи М.М. Бахтина, которые, на наш взгляд, дают возможность выработать

специфический язык научного описания эпистолярных художественных текстов, занимающих промежуточное положение между литературой и журналистикой.

Методология работы базируется на синтезе культурно-исторического, сравнительно-исторического, структурно-семантического, текстологического, историко-биографического, стилистического, системного методов анализа. Важным руководством в процессе изучения поставленной проблемы послужили труды отечественных исследователей: С.Д. Абишевой, У.К. Абишевой, В.В. Бадикова, Ж.А. Баянбаевой, Ж.С. Бейсеновой, А.С. Демченко, Б.У. Джолдасбековой, А.Ж. Жаксылыкова, И.Т. Какильбаевой, Г.Р. Нургали, Н.К. Сарсекеевой, Л.В. Сафроновой, К.О. Таттимбетовой, А.Б. Темирболат и других ученых [28-40].

Теоретическая значимость исследования обусловлена проведенным углубленным анализом состояния проблемы, выделением концептуальных фундаментальных трудов; исследованием терминологической базы, новыми формулировками понятий и дефиниций; сравнительной характеристикой художественной и документальной прозы; выявлением в произведениях казахстанских авторов отличительных жанрообразующих признаков литературного дневника и эссе, определением своеобразия творчества и особенностей идиостиля И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова.

Практическая значимость исследования определяется тем, что материалы диссертации могут быть использованы в учебном процессе в рамках таких дисциплин, как теория литературы, литература XX-XXI вв., история русской литературы Казахстана; а также в процессе разработки монографий, учебных пособий, диссертационных работ.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Художественно-публицистические жанры переходного типа: биографии, мемуары, дневники, эссе – значимые элементы жанровой системы современной литературы. Важнейшей чертой творческой эволюции казахстанских авторов И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова являются произведения в форме литературного дневника и эссе.

2. Литературный дневник – это инвариантный художественно-публицистический жанр, «внутренней мерой» которого является авторское сознание, выраженное в тексте средствами публицистики и художественными приемами. Основные признаки инвариантной формы дневника писателя, определяющие специфику жанра: датированность, фактографичность, авторефлексия.

3. Исследование произведения И.П. Щеголихина «Мир Вам, тревоги прошлых лет. Дневник писателя» с точки зрения содержания, структуры, жанровой специфики дает основания полагать, что данное произведение представляет собой художественно-публицистический текст, инвариантный тип литературного дневника, имеющий следующие признаки: объективность, документальность, периодичность, интертекстуальность. Жанр книги И.П. Щеголихина с точки зрения инвариантности может быть определен как

дневник-хроника.

4. Произведение Г.К. Бельгера «Автобиографические эскизы», на наш взгляд, представляет собой инвариантную форму литературного дневника, имеющего следующие черты: хронологичность, интертекстуальность, авторефлексия. Считаем, что жанр книги Г.К. Бельгера наиболее близок к инвариантному жанру дневника-эссе.

5. Изучение дневниковых записей Б.Г. Каирбекова в его книгах «Части целого. Избранное» и «Многоточие. Стихотворный пэчворк» показывает, что в структуре произведений достаточно четко прослеживаются жанровые признаки, характерные для литературного дневника: повествование от первого лица, датированность, образность, эмоциональная насыщенность. На наш взгляд, инвариантную форму произведения следует называть поэтическим дневником.

6. Эссе – это инвариантный художественно-публицистический жанр, сложившийся на пересечении публицистики, художественной литературы, науки. Жанровая свобода, функциональная широта, тематическое разнообразие эссеистики дает основания отнести к этому ряду тексты-размышления. Ведущая роль личности автора как одно из основных родовых свойств эссе является и важнейшим жанрообразующим принципом.

7. Книга И.П. Щеголихина «Выхожу один я на дорогу» представляет собой пример инвариантного жанра романа-эссе, в котором совмещаются черты публицистического и художественного текстов. Эссеистика Г.К. Бельгера типологически разнообразна и включает такие виды, как: эссе-очерк, эссе-художественное слово, эссе-размышление, эссе-исследование. Эссе Б.Г. Каирбекова «Лик Времени – Движение Луча», «Беркут – птица счастья» относятся к философскому типу эссеистической прозы.

Структура работы включает введение, 3 раздела, состоящие из ряда подразделов, заключение, список использованных источников.

Первый раздел «Жанровая инвариантность как явление в литературе» состоит из 3-х подразделов:

− В подразделе 1.1 – «Традиционные и инвариантные литературные жанры» проанализированы концептуальные работы филологов, культурологов, философов, ставших теоретической базой исследования.

− В подразделе 1.2 – «Художественно-публицистические жанры: определение и типология» исследованы ключевые термины, обоснованы формулировки основных понятий и дефиниций;

− В подразделе 1.3 «Эволюция жанров в контексте развития литературы Казахстана» проанализированы классификации «пограничных» жанров, изучены жанровые типологии, отражающие своеобразие художественного мышления писателей и поэтов.

Второй раздел «Литературный дневник как инвариантный жанр» включает 3 подраздела:

− В подразделе 2.1 «Поэтика литературных дневников И.П. Щеголихина» рассматриваются содержательные, композиционные, стилистические

доминанты дневников писателя.

− В подразделе 2.2 «Повествовательная структура дневников Г.К. Бельгера» изучаются особенности дневников, характерные для поэтического идиостиля данного автора.

− В подразделе 2.3 «Концептуальная основа дневников Б.Г. Каирбекова» исследуется жанр литературного дневника поэта, выявляются ключевые признаки, определяющие специфику произведений.

Третий раздел «Художественно-публицистическое эссе как инвариантный жанр» содержит 3 подраздела:

− В подразделе 3.1 «Особенности жанра романа-эссе в творчестве И.П. Щеголихина» анализируется структура и содержание произведений писателя в жанре романа-эссе.

− В подразделе 3.2 **«**Художественное своеобразие эссеистики Г.К. Бельгера» определяется своеобразие произведений полилингвальной личности автора.

− В подразделе 3.3 **«**Этнокультурный характер эссеистики Б.Г. Каирбекова» выявляются основные мотивы, образы, признаки данного жанра, характерные для творчества поэта.

В заключении подводятся итоги исследования, формулируются выводы, намечаются перспективные направления дальнейшего изучения темы.

В библиографию включены труды ученых, заложивших концептуальные основы жанрологии, работы современных казахстанских и зарубежных исследователей.

В процессе исследования разработаны и опубликованы в рецензируемых изданиях научные статьи, а также доклады в материалах международных конференций:

1. Writer's diary as an invariant genre: definition, typology, specificity. // Forum of Linguistic Studies – Vol. 07(01), 2025. – P. 870-883. https://journals.bilpubgroup.com/index.php/fls/article/view/7953 (в соавт.: A.S. Utebekova, Zh.Kh. Salkhanova, SH.T. Adibaeva, Zh.Zh. Tolysbaeva). Scopus Q2.
2. Әдебиет пен өнердегі инвариантты жанрлар. – Хабаршы, Филология сериясы. – Әл-Фараби атындағы Қазақ Ұлттық университеті. – Алматы, 2023. – № 4(104) – С. 145-154. (в соавт.: А.С. Утебекова, Ж.Х. Салханова).
3. Автобиографические эскизы Герольда Бельгера как инвариант дневника писателя. – Вестник КазНУ, Серия Филология – Алматы, 2021. – № 2(84) – С. 105-114. (в соавт.: А.С. Утебекова, Ж.Х. Салханова).
4. Своеобразие авторского хронотопа в эссеистике казахстанских русскоязычных писателей. – Вестник КазНУ, Серия Филология, – Алматы. – 2021. – № 4(184). – С. 173-180. (в соавт.: А.С. Утебекова, Ж.Х. Салханова).
5. Инвариантные художественные формы в эссеистике Герольда Бельгера. – Вестник КарГУ, Серия Филология. – 2021. – № 4(104) – С. 110-115. (в соавт.: А.С. Утебекова, Ж.Х. Салханова, О.А. Валикова).

6. Intertextuality of the diaries of Bakhyt Kairbekov. – Al-Farabi Kazakh National University Eurasian journal – Almaty, 2020. – № 2. – 330-336 p. (в соавт.: A.S. Utebekova, Zh.Kh. Salkhanova).

7. Дневник как литературный жанр. Неофилология. Вестник Тамбовского государственного университета. РИНЦ. – Тамбов, 2020. – № 6. – С. 22-30 (в соавт.: А.С. Утебекова, Ж.Х. Салханова).

Автор диссертации прошла научную стажировку в РУДН имени П. Лумумбы под руководством зарубежного научного консультанта доктора философии Phd О.А. Валиковой (г. Москва, РФ).

1 ЖАНРОВАЯ ИНВАРИАНТНОСТЬ КАК ЯВЛЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

1.1 Традиционные и инвариантные литературные жанры

Изучение жанров в литературе не теряет актуальности с течением времени, и заключается в её фундаментальной значимости для понимания художественного текста, литературного процесса, общественных и культурных трансформаций. Жанр задаёт рамки восприятия произведения: читатель по жанровой принадлежности ожидает определённую структуру, стиль, тематику. Изучение жанров помогает точнее интерпретировать произведение, выявлять его художественные особенности, авторские новации и межжанровые взаимодействия.

Жанры не статичны: они эволюционируют, изменяются, смешиваются, трансформируются под влиянием исторических, культурных, философских и эстетических факторов. В современной литературе активно развиваются гибридные формы: метароман, нон-фикшн, лирико-эпические жанры. Жанровое многообразие отражает изменения в обществе и культуре. Возникновение новых жанров – реакция литературы на вызовы времени: урбанизация, войны, технологический прогресс, глобализация, кризис идентичности и др. Изучение жанров важно для научного анализа литературы, поскольку жанр – инструмент классификации, анализа поэтики, выявления традиций и новаторства. Понимание жанровой природы текста помогает определить место произведения в литературной системе. Изучение жанров в литературе актуально как с теоретико-литературной, так и с практической и культурологической точек зрения. Это позволяет глубже понять художественные процессы, а также связи между литературой и обществом.

Многослойность и комплексность жанра требуют разработки чётких определений и принципов систематизации. До настоящего времени в науке сформировались теоретические и методологические основы исследования категории жанра, сложилась общепринятая классификация традиционных жанров. История теории жанра уходит корнями в философские идеи Г. Гегеля и А.Н. Веселовского, которые одними из первых попытались систематизировать жанры, опираясь не столько на форму, сколько на содержание произведений. Они исходили из мысли, что жанры отражают не просто формальные признаки текста, а определённые стадии развития человеческого сознания, общественных отношений и художественного мышления.

Г. Гегель рассматривал жанры как проявления духа эпохи, связывая их с философскими категориями: эпос – с синкретизмом первобытного сознания, лирику – с внутренним миром личности, драму – с конфликтом субъекта и общества. А.Н. Веселовский, в свою очередь, исследовал жанры через призму историко-поэтического метода, обращая внимание на их происхождение, эволюцию и взаимосвязь с фольклором, мифами и культурными архетипами.

Оба мыслителя заложили основу для понимания жанра как исторически изменчивой категории, отражающей глубинные сдвиги в культуре и литературе. Эти идеи оказали влияние на последующие литературоведческие школы – от формалистов, структуралистов до постструктуралистов и иных культурологических подходов. Становление теории жанра в значительной степени обязано философским и культурно-историческим концепциям, которые позволили рассматривать жанр не как фиксированную форму, а как живой, развивающийся механизм, тесно связанный с обществом, мышлением и эстетикой своего времени [41; 42].

Существенный вклад в развитие теории жанра или жанрологии внёс философ и литературовед М.М. Бахтин. Хотя он не создал единой законченной теории жанра, его идеи стали основополагающими для дальнейших исследований. М.М. Бахтин выделял несколько ключевых признаков жанра: его двойственную направленность – на автора и на читателя (или адресата); диалогичность, то есть способность жанра быть частью общения, а не просто монологом; и так называемую «память жанра» – способность жанра сохранять черты своего исторического происхождения [1].

Во второй половине XX века теория жанра продолжила развиваться в рамках различных научных школ. Формалисты акцентировали внимание на структуре текста, психологи – на внутреннем мире автора и героя, мифологи – на архетипах и символике. Так были выработаны критерии, позволяющие классифицировать жанры. Со временем оформились два основных подхода к их изучению: исторический**,** в рамках которого жанры рассматриваются как элементы литературной системы конкретного времени, и типологический**,** сосредоточенный на выявлении устойчивых признаков, сохраняющихся вне зависимости от эпохи и делающих жанр узнаваемым.

Вопрос о жанре до сих пор остаётся одним из самых обсуждаемых и актуальных в литературоведении. Несмотря на многовековую историю жанровой теории, сегодня, в XXI веке, мы по-прежнему не можем сказать, что жанр – это категория, которую мы до конца поняли. Напротив – чем больше развивается литература, тем больше вопросов возникает. Особенно остро проблема жанра встала на рубеже XX–XXI веков. Это время стало переломным для искусства: традиционные формы перестали быть достаточными, авторы начали активно искать новые способы выразить реальность. Литература стала более свободной, открытой к эксперименту, и именно в этой ситуации всё чаще звучит вопрос: а какие жанры существуют сегодня? И – шире – что вообще такое жанр в эпоху художественного многообразия?

Исследователи по-разному пытаются ответить на эти вопросы. Так, Н.Л. Лейдерман в своей книге «Теория жанра» предлагает рассмотреть несколько научных подходов, каждый из которых по-своему трактует суть жанра. Нормативная теория: согласно этой точке зрения, жанр – это своего рода «канон», устоявшаяся форма. Французский исследователь Ж.М. Шеффер, например, считает жанр системой строгих правил, по которым

классифицируются тексты. Здесь жанр выполняет «таксонометрическую» функцию – помогает наводить порядок в литературе, распределяя произведения по «полочкам» [6; 43].

Релятивистская теория разработана философом Ж. Дерридой, по его мнению, жанры невозможно зафиксировать, ведь они постоянно меняются. Каждый новый текст отчасти сдвигает границы жанра, нарушает его правила, тем самым создавая новые формы. Эту мысль поддерживает С.С. Аверинцев, подчеркивая, что жанры в литературе – это живая, подвижная система, а не чёткая схема [44; 45].

Структуралистская теория рассматривает жанр как особый тип речевого действия. То есть жанр – это не просто форма, а способ говорить с читателем. Такой подход характерен для структуралистов, интересующихся тем, как устроено высказывание внутри текста и какую роль играет жанр в этом процессе [46, с. 105].

Генетическая теория изучает жанровые формы не только с точки зрения структуры, но и в их глубинных культурных значениях. Так, Н. Фрай и его последователи связывают жанры с мифологическими сюжетами, архетипами и коллективной культурной памятью. Схожий подход демонстрирует и М. М. Бахтин, вводя понятие «памяти жанра» – устойчивого культурного содержания, которое сохраняется и проявляется в жанровых традициях [41; 42].

В учебниках по теории литературы жанр определяется довольно неточно, и не потому, что учёные не знают, что это такое, а потому, что жанр действительно стал более гибким, подвижным и размытым, чем когда-либо раньше. Литература XXI века требует от исследователей не строгих классификаций, а внимания к нюансам и готовности видеть жанр не как шаблон, а как способ говорить о времени, человеке и мире. Рассмотрим ряд определений.

Каждый род литературы располагает собственными жанрами, имеющими характерные свойства, объединяясь они создают определенный тип произведений [47, с. 319]; иначе говоря, это «...исторически сложившиеся, исторически случайные типы и конфигурации тематического содержания (тематики) будут называться жанрами» [48, с. 27]; « ...под жанром понимают те содержательные формы, на которые подразделяются каждый литературный вид» [49, с. 59]; «жанр исторически складывающийся тип (вид) художественного произведения (в единстве специфических свойств его формы и содержания), принадлежащий к разным родам» [50, с. 231]; «жанр литературный – исторически сложившийся тип литературного произведения» [51, с. 265].

На данный момент в филологии существуют обоснованные теории жанра, разработанные группой ученых [12, с. 361-372]. Ряд исследователей справедливо полагают, что «жанр предстает в неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует, в частности с такими типическими моментами жизни аудитории, как разного рода ритуалы. Отсюда установка на

аудиторию, определяющий объем произведения, его стилистическую тональность, устойчивую тематику и композиционную структуру. От поэтик и риторик древности и средневековья такой подход на рубеже XIX-XX вв. перешел в научное изучение канонических жанров» [42; 52].

В источниках встречаются и другие трактовки: «в литературном жанре отражается картина или образ мира, запечатлевшие определенное миросозерцание: либо традиционно-общее, либо индивидуально авторское» [3; 54; 55].

На наш взгляд, наиболее важными являются понятия, выражающие соотношения между содержанием, жанром и формой произведения. Именно на этом перекрестке формируется особое художественное пространство-время. Из этого понимания вытекает концепция «области создания образа», которая играет решающую роль в формировании целостной художественной структуры. Здесь для нас актуальны взгляды теоретиков, отделяющих описываемую действительность от реального мира, а также о своеобразии восприятия читателем бытия, изображаемого в текстах. В этом смысле форма определяется как результат взаимодействия эстетического замысла автора и неэстетических закономерностей, проявляющихся в сознании и действиях героя. Из этого подхода возникает идея «трехмерной художественной структуры», предполагающей внутреннюю динамику и многомерность литературного произведения [1, с. 366].

Понятие жанровых признаков в научной литературе трактуется по-разному. Так, Б.В. Томашевский выделяет «композицию» как один из основных компонентов жанра, Л.В. Чернец отмечает, что у каждого жанра есть свои устойчивые особенности, которые можно назвать «указателями», Н.Л. Лейдерман рассматривает «жанровую структуру как инвариант». В контексте нашего исследования основное внимание будет уделено понятиям «признаки жанра» и «жанровая структура как инвариант», поскольку именно они позволяют проследить, как традиционные формы проявляются и развиваются в литературе.

В.А. Пронин описывает жанр как эквивалент литературного вида. Несмотря на то, что в традиции принято различать роды и виды литературы, он отмечает, что чаще всего используется именно термин «жанр», определяющий структуру и объем произведения. В.А. Пронин обращается к аристотелевской концепции *mimesis*, акцентируя значение подражания как основы жанрообразования. Он утверждает, что жанры не исчезают окончательно: каждый из них может быть возрождён в современной литературе через обращение автора к классическим моделям. При этом жанровые новации происходят за счет смешения и взаимодействия различных родов и жанров. Ученый отмечает, что в современной литературе особенно заметно размывание жанровых границ и рост значимости лирики, выходящей за рамки жанров [56, с. 8].

В коллективной монографии «Теория литературных жанров» под редакцией Н.Д. Тамарченко жанр определяется как категория с двойственной

природой: с одной стороны, он предстает как исторически сложившаяся форма, с другой – как логическая модель, инвариант, выявляемый путем сопоставления конкретных произведений. Авторы исследования, опираясь на концепцию «памяти жанра» М.М. Бахтина, рассматривают жанр в контексте его исторической эволюции – от фольклорных форм до литературных.

Инвариант жанра понимается как внутренняя организационная модель произведения – механизм, обеспечивающий направленность и целостность изменений внутри текста. Такой инвариант выявляется через сравнительный анализ жанровых особенностей: сюжетной структуры, стилистических характеристик, композиции и степени художественной завершённости. Существенным структурным элементом жанра, согласно авторам монографии, является расхождение между образом героя (как носителя внутренней позиции) и его функцией в сюжете и судьбе. Это несоответствие особенно проявляется при смещении акцента с изображаемого на того, кто изображает, что влечет за собой множественность возможных точек зрения. В неканонических жанрах такое напряжение между внутренним миром героя и его сюжетной ролью выступает как важнейшая черта.

Итак, ученые делят жанры на два типа: канонические жанры опираются на устойчивые образцы и следуют определённым художественным моделям; неканонические жанры строятся на авторской оригинальности, отходе от традиций и экспериментальном взаимодействии различных структурных элементов. Обобщая эти подходы, жанр можно определить как устойчивую структурную модель художественного текста, реализующуюся либо через жанровый канон, либо посредством индивидуальной авторской логики и внутренней меры произведения.

Н.Л. Лейдерман предлагает теоретическую модель жанра, которая, по его мнению, наиболее полно отражает жанровую специфику. Эта модель может быть использована как практический инструмент для анализа, позволяющий наглядно увидеть, как жанр взаимодействует с внешней реальностью, с методами и стилем, и какие возможности или ограничения у него есть. Модель жанра, предложенная Н.Л. Лейдерманом, включает три взаимосвязанных уровня: содержательный**,** структурный**,** уровень восприятия**.** Эти уровни образуют иерархию, в рамках которой содержание выступает как определяющий фактор по отношению к структуре, а структура, в свою очередь, влияет на особенности восприятия произведения.

Н.Л. Лейдерман рассматривает жанр как форму освоения действительности, ограниченную определёнными типовыми рамками человеческого бытия и способами художественного мышления. Эти способы определяются спецификой взаимодействия между субъектом и объектом внутри произведения. Отсюда вытекает идея о своеобразии образов, языка и стиля повествования, эмоционального фона произведения, эстетики текста.

Опираясь на аристотелевскую традицию, Н.Л. Лейдерман выделяет три формы подражания**,** или три способа художественного мышления, отражающие различные типы взаимодействия субъекта и объекта: тип

дистанции – характеризуется противопоставлением внешнего и внутреннего; тип выраженности – устанавливает соотношение между личностным и безличным началом; тип сообщения – охватывает различные формы передачи содержания, такие как повествование, размышление (медитация) и действие.

Таким образом, жанр, по Н.Л. Лейдерману, представляет собой многоуровневую модель, в которой определяющее значение принадлежит содержанию, опосредующую роль играют способы мышления, а форма и восприятие выстраиваются на основе этих внутренних связей» [6, с. 116].

Жанр, по Н.Л. Лейдерману, представляет собой особую интонационно-речевую структуру, включающую в себя такие элементы, как стиль, интонация, ритм и другие выразительные средства. В восприятии произведения важную роль играют жанровые установки, которые ориентируют читателя на восприятие текста как целостного художественного мира, своеобразной «сокращённой Вселенной». Эти установки могут быть заданы как напрямую – через указание на жанр (например, роман, поэма, эссе), – так и опосредованно, через композиционные элементы: присказки, зачины, эпиграфы, прологи и т.п. [36, с. 138].

Сходные идеи встречаются и в трудах А.Н. Андреева, который предлагает анализировать литературное произведение с позиции «целостного эстетического подхода», предполагающего рассмотрение текста как единого художественного организма, в котором форма и содержание неразрывно связаны [57, с. 51].

С нашей точки зрения, теоретические подходы Н.Л. Лейдермана и А.Н. Андреева представляют значительный научный интерес и обладают высокой перспективностью. Основываясь на модели Н.Л. Лейдермана, жанр можно определить как совокупность произведений, объединённых общими структурными признаками, как своеобразный инвариант, отражающий устойчивые способы художественного освоения действительности.

Следующий важный аспект, который необходимо рассмотреть при анализе формы текста, – это типология жанров. Современные исследователи, занимающиеся изучением жанровой системы литературы, выделяют десятки критериев, по которым возможно классифицировать тексты. Так, философ и искусствовед М.С. Каган предлагает сразу несколько ключевых оснований для жанрового деления, среди критериев жанровой типологии исследователь выделяет тему произведения, его объём, эмоциональную тональность (достаточно вспомнить жанры, такие как ода, элегия, эпиграмма), а также степень выраженности авторской фантазии – от строго документальных хроник до произведений фантастического характера. Важным признаком также являются особенности образного языка.

Г.Н. Поспелов акцентирует внимание на таких параметрах, как тематика, форма изложения и объём повествования, независимо от того, представлено ли произведение в прозаической или стихотворной форме. М.Я. Поляков пишет о том, что жанры необходимо рассматривать, исходя из следующих компонентов: эстетического, композиционного, тематического и стилевого

[24; 55; 58].

Жанровая система литературы в ходе поступательного развития постоянно меняется, подстраиваясь под вкусы эпохи, культурные контексты и развитие самого искусства, это не есть нечто раз и навсегда застывшее. Одни жанры со временем «устаревают», становятся маргинальными, другие, наоборот, выходят на первый план.

Некоторые жанры могут даже превратиться в «жанры-сюзерены», то есть занять доминирующее положение в литературе, как это описывал академик Д.С. Лихачев [59, с. 43].

Между жанром и методом существует прочная связь. Метод – это способ, которым автор постигает и интерпретирует действительность. Жанр же помогает выстроить текст как целостное художественное произведение. По сути, каждый литературный метод порождает новые жанровые формы или переосмысливает старые. Чтобы классифицировать жанры, исследователи используют множество разных признаков. Это и литературный род (эпос, лирика, драма), и так называемая «эстетическая тональность» (комическое, трагическое, сатирическое и т. д.), и объем повествования (например, роман против повести), и тематическое наполнение, и композиционные особенности, и даже тип рассказчика, который отличается, например, в жанрах дневников, путевых заметок или газетных вырезок. Также важны свойства образного языка текста, на чём настаивал В.В. Кожинов [37, с. 51].

Признаки жанра отражают как форму, так и содержание литературного произведения. В научной традиции жанр рассматривается как исторически сложившаяся структура, которая воспроизводит определённое представление о мире. Однако это не значит, что жанровая система является неизменной. Так, в русской литературе XVIII века одновременно развивались сразу несколько направлений – классицизм, сентиментализм и предромантизм. Это привело к своеобразному «жанровому смешению», которое западноевропейская литература того времени себе не позволяла. Иначе говоря, в России жанровая система была более гибкой и синкретичной, то есть сочетала в себе черты разных жанров.

Особенно заметные изменения произошли в начале XIX века. Это время называют эпохой кардинальной перестройки литературного мышления. Жанры начали активно смешиваться, «размываться» и даже разрушаться – в положительном смысле этого слова. Происходил процесс их романизации (по определению М.М. Бахтина), то есть превращения в более гибкие, повествовательные формы. Литература всё больше ориентировалась на индивидуальность автора и его уникальный стиль, а это, в свою очередь, требовало пересмотра привычных жанровых рамок. Такой поворот ставил перед учеными серьезный выбор: либо отказаться от понятия жанра как такового, либо разработать новые подходы к его пониманию. Ситуация повторилась и на рубеже XIX-XX веков (с появлением авангарда и импрессионизма), и в переходе к XXI веку, где господствующим направлением стал постмодернизм.

Некоторые ученые, такие как В.Д. Сквозников, И.П. Смирнов и В.П. Григорьев, считают, что сегодня жанры переживают «энтропию» – состояние рассеивания и ослабления структурных связей. По их мнению, в современном мире говорить о чёткой жанровой системе уже не приходится: границы между жанрами стираются, а новые формы часто ускользают от традиционных определений [61; 62; 63].

Сегодня всё реже в литературоведческих работах можно встретить термин «жанровая система», и это не случайно. Современные исследователи объясняют такую тенденцию влиянием постмодернизма – философии, которая радикально переосмысливает традиционные культурные и литературные категории. В рамках постмодернизма ключевыми считаются три стадии «деконструкции»: смерть Бога, смерть автора и, наконец, смерть читателя. Эти идеи подрывают само понятие жанров как устойчивых структур. Вместо классических жанров, таких как роман, эпопея или трагедия, всё чаще появляются более размытые формы. Их называют внежанровыми или метажанровыми образованиями. Кроме того, в научном и критическом обиходе закрепились термины: «наджанры», «мультижанры», «виртуальные жанры», «нежанровая проза», «постлирические стихи», «стихопроза» [64; 65].

Современная литература не столько отказывается от жанров, сколько переосмысляет их границы. Жанры становятся более гибкими, открытыми, но при этом сохраняют своё главное назначение – помогать видеть и описывать мир. Однако утверждать, что жанр в литературе исчез – значит сделать поспешный вывод. Жанры не умирают, а трансформируются. Даже в условиях постмодернистской свободы и отказа от иерархий жанр сохраняет свою функцию – он остаётся универсальной категорией, позволяющей читателю и автору структурировать художественную реальность.

Другими словами, жанр – это не просто форма, это способ видения и осмысления мира. С этой точки зрения особенно важно понятие «ядро жанра». Несмотря на внешние изменения, внутреннее «ядро жанра» сохраняется, связано с тем, какую картину мира транслирует текст, как строится художественная модель действительности. На это указывал М.М. Бахтин, он ввел в научный оборот понятие мирообраза – целостного представления о мире, лежащего в основе любого жанра. По мнению ученого, эпопея, например, должна передавать ценности того ли иного народа, менталитет и историю; а роман внутренние и внешние обстоятельства жизни личности.

Ю.Н. Тынянов говорил об «ощущении жанра», которое позволяет распознать жанровую принадлежность текста, даже если его форма нарушает привычные каноны. С его точки зрения, если в произведении сохраняется определённый способ художественного мышления – можно говорить о сохранности жанра.

Ю.Н. Тынянов писал о необходимость выявления основополагающего принципа каждой жанровой формы, который порождает новое «ощущение жанра». Он настаивал на том, что жанр нельзя рассматривать как нечто статичное, поскольку, по его мнению, процесс его развития не представляет

собой линейного и целенаправленного движения литературы вперёд, а скорее напоминает «ломаную линию», «скачок», то есть происходит не как поступательное развитие, а как смещение. Узнаваемость конструктивного принципа, проявляющегося в соотношении между формой и содержанием, позволяет сохранить идентичность нового жанра в синхронном срезе, несмотря на внешнее разнообразие. В диахронной перспективе устойчивость внешних признаков жанра сама по себе не является показательным критерием, так как каждый из этих признаков даёт широкий спектр вариативности. Однако именно в рамках исторического единства форм становятся заметны вторичные характеристики, такие как, например, «величина» [52, с. 123].

Жанр – это не просто форма, которую «наполняют» содержанием. Это живая структура с ядром, формой, памятью и возможностями трансформации.

Понимание внутренней меры жанра позволяет по-новому взглянуть на литературу: не как на набор шаблонов, а как на сложную, многослойную систему, взаимодействующую с культурой, эпохой и читателем. Каждое новое произведение – это не просто текст, а резонанс с жанровой памятью, опыт преображения инварианта в актуальную форму. Когда мы говорим о жанре в литературе, часто имеем в виду лишь внешние признаки: детектив – значит, будет преступление и расследование; роман – значит, история длиной в жизнь. Но за привычными формами скрывается более глубокая структура, то, что Н.Д. Тамарченко называет внутренней мерой жанра. Это понятие – не просто синоним «жанрового ядра», но более широкая категория, включающая в себя как устойчивые элементы, так и возможности их трансформации во времени [3].

Ядро жанра есть его конструктивная основа**,** смысловая сердцевина, которая остается неизменной даже при изменении формы. Именно оно, по мнению Н.Д. Тамарченко, определяет будущую композицию, структуру и даже ритмику произведения. Жанровое ядро не статично: оно может адаптироваться под новые культурные реалии, но его суть сохраняется. В этой связи, актуален термин «инвариант жанра» – это неизменяемая часть, включающая ядро и зависимые от него компоненты. Каждый конкретный текст – это вариант жанра, а не его полная модель. Жанры, как уже отмечалось, обладают памятью**,** и это не просто отсылка к традиции, а активная составляющая восприятия: читатель ждет от детектива интриги, от трагедии – катарсиса, от сказки – морали. Память жанра задаёт горизонт ожидания**,** который влияет на то, как мы воспринимаем текст и насколько он для нас «работает». Жанры развиваются или замирают в зависимости от того, насколько их ядро совместимо с новой эстетикой времени.

Исследователи сходятся во мнении, что содержательная сторона жанра первична. Она рождает форму, которая затем может канонизироваться, то есть стать образцовой. Однако со временем форма может начать доминировать**,** отрываясь от ядра – и тогда жанр теряет свою живую сущность. Жанровая форма складывается из нескольких уровней: 1) концептуальный уровень, включает тематику, проблематику, конфликт, пафос; 2) внутренняя форма, как

организация пространства и времени, персонажная система; 3) внешняя форма, состоящая из языка, стиля, ритма, композиции; 4) хронотоп, определяющий то, как время и пространство создают жанр [52; 1; 6; 61].

Одним из ключевых компонентов формы является хронотоп, описывающий неразделимую связь времени и пространства в литературе. Хронотоп также напрямую связан с другим важным элементом жанра – субъектной организацией**.** Каждый жанр задаёт свой тип взаимоотношений между автором, героем и читателем. Например: лирический герой создает интимное, исповедальное пространство; герой-рассказчик даёт «взгляд со стороны»; безличное повествование стремится к объективности, как в реалистическом романе. В разные эпохи субъектная организация выполняла разные задачи. В классической литературе важна была дидактика – учить, воспитывать, формировать мировоззрение. Главный герой часто был типичным: защитник в эпопее, бунтарь в романтизме, философ в элегии.

С развитием интереса к внутреннему миру личности**,** литература стала стремиться к большей субъективности – отсюда романизация большинства жанров и постепенное изменение ролей повествователя.

Литература нашего времени переживает важные изменения. Современный автор всё чаще выходит за рамки монолога и стремится к живому диалогу с читателем. Это выражается не только в содержании, но и в формах – например, в создании гипертекстов, которые допускают множество интерпретаций и позволяют читателю стать соавтором смысла. Происходит смещение акцентов: если раньше главным считался автор, то теперь внимание всё чаще обращено к тому, как именно читатель воспринимает и интерпретирует текст.

Такое взаимодействие влияет и на структуру произведения. Автор может «прятаться» за маской персонажа или использовать особую интонацию, сближающую его с героем. Это делает тексты эмоционально насыщенными и гибкими. Особенно заметно это в условиях так называемого жанрового синтеза – смешения и переосмысления литературных форм, в таких экспериментах всё большую роль играет не только автор, но и читательское жанровое сознание. Это проявляется как способность узнавать черты знакомых жанров, например, мемуаров даже в новых и нестандартных формах. Именно благодаря памяти о жанре, накопленной культурой, читатель может распознать авторский замысел.

Изменения в литературе затрагивают и язык. Если в XVIII веке, как писал М.В. Ломоносов, каждому жанру соответствовал свой стиль, то сегодня таких границ больше нет. В современной прозе соседствуют разные языковые регистры, речевые стили и типы повествования. Это приводит к «размыванию» границ жанра, но даже при всей внешней свободе, ядро жанра, его связанное с мироощущением основание, сохраняется.

Как отмечалось, современная литература – это пространство свободы и эксперимента. В нем жанры не исчезают, а трансформируются, смешиваются, сокращаются или, наоборот, воскрешаются. Эта игра не формальная,

напротив, она позволяет глубже понять, как меняется наше восприятие мира. И в этом процессе читатель – не пассивный наблюдатель, а активный участник. В этом отношении жанровые формы следуют за содержательными доминантами произведения, предоставляя возможность показать актуальные темы в обновленном формате текста.

Мы живём в эпоху, когда большие формы, такие как роман, переживают кризис. Всё труднее доверять «всеведущему» рассказчику, а громоздкие структуры кажутся излишне тяжелыми. На первый план выходят малые формы: рассказ, эссе, заметка, очерк. Это не просто сокращённые тексты, они передают смысл через сжатие, концентрацию. В рассказе важен не масштаб, а точность детали**,** которая символизирует целый мир. В последние десятилетия литература активно работает с документами и фактами. Так рождаются жанры на стыке художественного и документального – нон-фикшн. Например, С. Алексиевич создала уникальный жанр «романа голосов», где звучат реальные свидетельства. Л. Улицкая тоже соединяет вымысел и документ, стирая границы между ними.

Литература как искусство словесного творчества всё чаще вступает во взаимодействие с другими видами искусства, особенно, с кино и музыкой. В литературных произведениях появляются приёмы монтажа и коллажа, визуальные элементы и даже структура, напоминающая видеоклип. Это можно заметить, например, в текстах М. Палей и Е. Попова, где повествование разворачивается словно сценарий или кинолента. Подобный подход называют интермедиальной поэтикой, когда литература заимствует выразительные средства из других форм искусства. Художественные произведения «маскируются» под научные исследования, письма, мемуары, сценарии. При этом, они могут напрямую сообщать читателю какой жанр подразумевают, например, «филологическая повесть», «литературно-эмигрантский роман».

В последние десятилетия исследователи всё чаще предлагают рассматривать литературу не столько с точки зрения содержания, сколько через призму формальных особенностей – структур, направлений, жанров. Такой подход позволяет по-новому взглянуть на литературный процесс конца XX – начала XXI века. Так, М.П. Абашева и М.Ю. Звягина обращают внимание на появление и развитие так называемой метапрозы и авторской прозы. В их работах звучит ключевая мысль: жанр больше не выполняет роль жесткого канона, становится подвижной, гибкой формой, допускающей смешение элементов, заимствованных из других жанров. Это означает, что современные произведения могут совмещать, казалось бы, несовместимое, например, черты романа, эссе, дневника и хроники [68; 69].

М.П. Абашева исследует жанровые формы, в которых сочетаются документальность и личное письмо, создавая новое пространство метапрозы. Такой текст сложно назвать просто мемуарами или романом, он включает в себя воспоминания, биографические детали, размышления о литературе. Поэтому исследователь предлагает объединить эти формы в одну широкую жанровую категорию [68].

М.Ю. Звягина видит в сегодняшней литературной ситуации нечто схожее с античностью, когда каждое произведение, по сути, становилось уникальным жанровым явлением. Возникает понятие «авторский жанр» – форма, полностью подчинённая замыслу автора. Отсюда – новые гибридные жанры: «романы-притчи», «повести-сказки», «романы-хроники», «романы-эссе» и даже «романы-пьесы» [69].

Жанровые поиски особенно заметны в мемуарной литературе. Анализируя книги серии «Жизнь замечательных людей» (ЖЗЛ), ученые отмечают, что авторы придумывают собственные жанровые определения: «биография-детектив», «экзистенциальная биография», «биография-прощание», «интеллектуальная биография», «фантастическая биография». Всё это показывает попытки выйти за пределы традиционной биографии и приблизиться к более сложному, подчас философскому или художественному исследованию личности.

Интересен и феномен «писатель пишет о писателе». Так, произведения А. Варламова, П. Басинского, Д. Быкова и других всё чаще называют литературоведческими романами. Эти книги, с одной стороны, исследуют творчество и судьбу писателя, а с другой – стремятся к психологической или культурной реконструкции его внутреннего мира. В этом смысле они ближе к «роману-дешифровке», чем к традиционной научной биографии.

Всё это указывает на важный процесс: жанр романа, один из самых устойчивых в истории литературы, переживает трансформацию. В прошлом он служил зеркалом общества и выражал гуманистические идеи, подчеркивая ценность личности. Однако, в XX-XXI вв., в эпоху социальных потрясений писатели сами указывают на форму произведения, например, филологический роман, роман-исповедь, пьеса-дневник и так далее. Такие определения есть не декоративная приставка, а важная часть авторской стратегии: они формируют ожидания читателя и определяют рамки восприятия текста. Таким образом, современная литература всё больше стремится к жанровой свободе, эксперименту и индивидуализации. Жанры становятся не ограничением, а возможностью, способом выразить уникальное авторское видение мира.

1.2 Художественно-публицистические жанры: определение и типология

Жанр как категория в литературе отражает свойство избирательности искусства, его прагматическую, утилитарную сторону приспособления к обстоятельствам жизни. Эволюция категории жанра осуществляется посредством деканонизации жанровых форм, образования «переходных» жанров, изменения стилистики традиционных жанров, формирования класса литературно-публицистических жанров, совмещающих в себе черты художественности и публицистичности. Сегодня на наших глазах формируются новые принципы динамичной коммуникации, образуются

современные способы бытования текстов, например, на интерактивных платформах сети Интернет.

Жанровая принадлежность помогает читателю понять, чего ждать от произведения: будет ли это глубокая рефлексия, стремительное действие или живой диалог. Однако жанры, как отмечалось, вовсе не догма. Многие современные писатели комбинируют элементы разных жанров, создавая новые формы и разрушая привычные границы. Именно поэтому жанровая система остаётся живой, гибкой и постоянно развивающейся структурой. Для того, чтобы понять многообразие литературных произведений, необходимо обратиться к самой общей жанровой классификации. Ещё со времён Аристотеля тексты делятся на три основных рода: эпос**,** лирику и драму**.** Это не просто условные категории, каждый из родов обладает своими формами, стилем и задачами.

Эпос – это повествование о мире и человеке в нем. Эпические произведения передают объективную картину действительности: быт, природу, события, характеры людей. В таких текстах автор остаётся вовне, описывает происходящее со стороны, не высказывая напрямую своего отношения. Как отмечал Аристотель, эпос отличает беспристрастность и объективность. Самая компактная форма эпоса – рассказ. В нём, как правило, один главный герой и одна сюжетная линия, это позволяет сосредоточиться на чёткой и лаконичной истории. Например, в рассказе А. Солженицына «Матренин двор» или в произведениях М. Ауэзова «Серый Лютый», Б. Канапьянова «За хлебом» – короткий текст передаёт глубокий смысл. Более развернутый жанр **–** повесть, она охватывает больший отрезок времени (от нескольких месяцев до лет), даёт больше пространства для развития героев и событий. Примером может служить «Шинель» Н. Гоголя или «Горький запах полыни» С. Муратбекова. Роман – наиболее сложная и масштабная форма эпического рода. Здесь часто несколько сюжетных линий, множество персонажей и большой временной охват. Если роман описывает судьбу целого народа или важное историческое событие, он превращается в эпопею – как, например, «Война и мир» Л. Толстого или «Путь Абая» М. Ауэзова.

Лирика – это голос внутреннего мира, это прежде всего выражение чувств, настроений, эмоций. Такие тексты чаще всего пишутся в стихах, а в центре – не события, а внутренний мир автора или героя. Лирика таких поэтов, как например, А. Пушкина, С. Есенина, М. Макатаева, О. Сулейменова и других являются подлинными образцами лирических текстов, образных и выразительных. Среди традиционных лирических жанров можно выделить: оду – торжественное стихотворение, прославляющее человека или событие; элегию – размышление о жизни, любви, утрате; эпиграмму – короткое остроумное произведение, высмеивающее пороки; послание – стихотворное письмо к конкретному адресату; романс – лирическое стихотворение, вызывающее особенный эмоциональный отклик. К лирическим формам также относят поэму и балладу – более крупные произведения с элементами повествования. Однако их нельзя строго отнести только к лирике. В

зависимости от сюжета и стиля изложения, они попадают в разряд лиро-эпических жанров, находящихся на стыке лирики и эпоса.

Драма: жизнь в действии, драматические жанры создаются для театральной постановки. Главное отличие здесь – форма: текст состоит в основном из реплик персонажей, а описание событий и действий ограничено короткими ремарками. Основные жанры драмы: драма (в узком смысле) – показывает конфликт без трагической развязки, герой сталкивается с трудностями, но не обязательно погибает. Например: «Чайка» А. Чехова, «Шернияз» Ж. Аймауытова; трагедия – герой оказывается перед непреодолимыми обстоятельствами и, как правило, гибнет. Классические примеры таких произведений: «Гамлет» У. Шекспира, «Гроза» А. Островского, «Енлик-Кебек» М. Ауэзова; комедия – в центре внимания комические ситуации и сатирические образы, сюжет высмеивает пороки общества, а финал чаще всего лёгкий и весёлый. Например: «Ревизор» Н. Гоголя, «Айман-Шолпан» М. Ауэзова; трагикомедия – жанр на стыке трагедии и комедии, весёлое и грустное в нём переплетены, как, например, в пьесах «Буря» У. Шекспира или «Три сестры» А. Чехова; мелодрама – жанр, в котором акцент сделан на сильные эмоции и чувства, этот жанр переживает новое рождение в наши дни, особенно в кино и на телевидении.

Литературные жанры – это способ классифицировать произведения по определённым признакам. Как объясняет исследователь Т.Г. Игнатьева, жанр указывает на типовые параметры текста, то есть на особенности, которые объединяют его с другими похожими произведениями. Жанр, как форма, в которую «вливается» содержание книги. Так, детектив, роман, трагедия или комедия предстают как жанры со своими чертами, законами и ожиданиями. Известно, что впервые о жанрах начали говорить ещё в Древней Греции. Аристотель в своём знаменитом труде «Поэтика» предложил первую классификацию. Он разделил все литературные произведения на три группы: повествовательные, лирические и драматические. Причём эта система считалась единственно верной, и от авторов требовалось строго придерживаться выбранного жанра [71].

Однако литература – живая и постоянно меняющаяся форма искусства. В XVIII-XX веках отношение к жанрам начало меняться. Некоторые жанры устарели и ушли в прошлое, но появились новые, соответствующие духу времени. Этот процесс продолжается и сегодня, современные авторы свободны экспериментировать с формой, создавать гибриды жанров и даже придумывать совершенно новые направления. Как подчёркивает исследователь Е.Е. Баринова, именно из-за такой подвижности жанров невозможно создать единую и окончательную классификацию. Литература не стоит на месте – и жанры развиваются вместе с ней [72].

Таким образом, традиционные жанры в литературе занимают закрепленное место, имеют отличительные черты, определяющие специфику каждого. Но наряду с жанрами подобного рода в литературном процессе в результате эволюции сложились, так называемые, «пограничные» жанры,

имеющие статус переходных, синтезирующие признаки различных жанров, стилей, типов произведений. По своему содержанию, форме, воздействующей функции по отношению к читателю ближе всего к художественной литературе находится публицистика. Отметим, что проблема жанра является одной из актуальных не только в литературоведении, но и в стилистике. Согласно устоявшейся традиции, каждый из жанров имеет стилистические особенности на уровне лексики, морфологии, синтаксиса. Взаимодействие жанров с точки зрения литературоведения и стилистики становится все более явным, оказывает существенное влияние на форму художественного текста, определяя содержательные, композиционные, внутри текстовые особенности произведений.

Так, в последние десятилетия наблюдается эволюция публицистической литературы, в которой преобладают фактические материалы. Ученые пишут, что публицистика переходит границы художественной литературы, в рамках которой обретают новую жизнь так называемые «несюжетные, «периферийные» жанры, такие как биографические новеллы, репортажи, лирические эссе, воспоминания. Постепенно они становятся важной, в отдельных случаях незаменимой частью художественного текста [73].

Понимание жанра есть ключ к глубокому восприятию текста. Это инструмент, который помогает нам не только различать тексты по форме, но и по содержанию, по стилю, по цели. Без жанровой классификации литературный и публицистический мир был бы хаотичным и трудным для анализа. А значит, чтобы читать осмысленно – важно видеть не только что написано, но и как это сделано. Именно жанровая форма помогает «упаковать» содержание: придать ему структуру, задать тональность, определить способ подачи информации. Жанр – это не просто «метка» или название. Это своего рода каркас, на который нанизываются факты, события, оценки и выводы. Когда мы читаем статью, эссе или репортаж, интуитивно чувствуем разницу между этими формами, у каждой из которых свои признаки. В одних важна скорость подачи информации, как в заметке или новостном сообщении. В других – глубокое размышление и анализ, как в публицистической статье или рецензии. Такой подход позволяет не только структурировать текст, но и лучше понять, зачем он написан и как влияет на читателя. Важно и то, в какой стилистике построен текст. Язык, синтаксис, интонации, логика изложения – всё это элементы речевой структуры, через которую реализуется жанровая форма.

В публицистике принято делить жанры на информационные и аналитические. Информационные представляют собой короткие, чёткие тексты, без напрямую выраженной авторской позиции. Они рассказывают о чём-то конкретном: событии, факте, новинке. Например, презентация новой книги как повод для информационного сообщения. Аналитические жанры, такие как эссе, интервью, рецензия или статья, требуют от автора большего: не просто сообщить, но и проанализировать, сопоставить, оценить. Здесь важны личное мнение, обобщения, попытка показать тенденции и выстроить

концепцию.

Разделение жанров происходит и по способу подачи. Некоторые тексты обращаются к читателю в открытом форме, словно ведут с ним беседу – это диалогические жанры (например, интервью, беседа). В них возможен вопрос-ответ, эмоциональная реакция, элемент живого общения. Другие, наоборот, выстроены как монолог: автор говорит, читатель слушает. Такими являются эссе, статья, очерк, фельетон и другие. При этом и в диалоге, и в монологе важно, насколько ярко проявляется авторское «я» – личность, отношение к теме, индивидуальность подачи, особенно это заметно в художественно-публицистических жанрах.

Одним из самых сильных инструментов влияния на читателя становится художественная документалистика – тексты, основанные на реальных событиях, но созданные художественными средствами. Эмоциональное восприятие, доверие к фактам, ощущение подлинности – всё это делает такие произведения особенно привлекательными. Как отмечает С. Алексиевич, сегодня человек «заражен» страстью к подлинному, реальному, тому, что действительно происходило [74].

Особое место имеет мемуарная литература, здесь всегда присутствует авторское «я», а события подаются в ретроспективе, сквозь призму прожитого опыта. Главное отличие мемуаров от художественного вымысла – отсутствие фантазии: обобщения рождаются из реальных фактов, а не придумываются. Интересно, что в последние десятилетия появился новый тип жанра – так называемый мемуарный роман. Это произведения, которые сохраняют документальную основу, но оформляются как художественное повествование. Например, «Мой маленький Париж» В. Лихоносова, «Разбилось лишь сердце моё…» Л. Гинзбург, «Роман-воспоминание» А. Рыбакова. В этот список следует отнести и роман И.П. Щеголихина «Не жалею, не зову, не плачу», в котором автор воспоминания о прожитой жизни воплощает в форме художественного текста. Писатели нередко сами подчёркивают двойственную природу своих книг: это и воспоминания, и художественные произведения. Такой подход отвечает запросам современной читательской аудитории. Когда информация доступна мгновенно, ценится не столько факт, сколько его личностная интерпретация.

Мемуары становятся способом показать уникальный взгляд на эпоху – через судьбу одного человека; это не просто записи о прошлом, но живой и подвижный жанр, который постоянно развивается. Одно из главных его качеств – гибкость. Благодаря ей мемуары способны впитывать в себя новые формы, идеи и способы повествования, оставаясь актуальными и интересными для читателя. Сегодня автор мемуаров – не только очевидец событий или хроникёр. Он становится полноценным творцом, создателем особого художественного мира, в котором документальная реальность и её личностная, творческая интерпретация сосуществуют на равных.

Современные читатели не ищут в мемуарах исключительно факты, поскольку доступ к архивам и документам теперь открыт как никогда раньше.

Гораздо важнее стало то, как рассказана история. Ценность мемуаров в наши дни заключается в уникальности авторского взгляда. Важен не только сам факт события, но и то, как его пережил и понял человек, его описывающий. Именно личностный подход, авторская интонация, способность передать атмосферу времени и эмоциональный отклик делают мемуары подлинными и захватывающими. Это не документ в чистом виде, а внутренняя правда – живая, субъективная, но от этого не менее важная, так как индивидуальное восприятие играет ключевую роль. Благодаря этому жанр остаётся живым, меняется вместе с эпохой и продолжает находить отклик в сердцах читателей.

Ряд текстов, выстраиваемых по признаку сходства и генетической связи, в значительной степени определяется личной начитанностью авторов и их умением замечать различные формы подобия. Однако смысловые связи произведения с предшествующей литературой, заложенные в его структуре и потому обладающие объективной, исторически значимой природой, в таких случаях часто остаются вне внимания. Стремление авторов и исследователей «растворять» своеобразие текста произведения в «интертекстуальности», безусловно, факт, требующий осмысления. По мнению М.М. Бахтина и В.И. Тюпы, сопоставление произведений с текстами, имевшими в литературе похожие формы, предоставляет возможность понять структурное и содержательное своеобразие произведений. Иными словами, жанр становится носителем новых креативных возможностей [1; 13].

Разделяя точку зрения М.М. Бахтина и В.И. Тюпы, отметим важность предложенных учеными определений в случае, когда речь идет о жанрах, находящихся на стыке между литературой и публицистикой. Речь идет о тех явлениях, когда традиционные соотношения внутри и между литературными жанрами нарушаются, что приводит к появлению жанровых вариантов и инвариантов, «пограничных» текстов, которые нельзя в полной мере отнести ни к одному из общеизвестных классических жанров, так как в них сочетаются разные стилистические признаки.

Современная литература в определенной степени перестала быть строго разделённой на застывшие формы, напротив, получили распространение новые структуры на пересечении личной исповеди, художественного текста и публицистики. В последние десятилетия интерес к ним заметно возрос, эти жанры стали активно развиваться, приобретая новые формы и функции.

Изначально дневник как жанр не был литературной формой, появился как способ зафиксировать текущие события и личные переживания, чаще всего – для себя**,** без намерения публиковать. Именно эта личная направленность, непосредственность и подлинность пережитого придают дневнику особую достоверность и доверительность. Он создавался вне литературного поля, но постепенно стал в него проникать – сначала как источник биографических сведений о писателях, а затем как самостоятельная форма художественного высказывания. С течением времени дневник начал усложняться. Он перестал быть просто набором дат и событий. В него включаются размышления о жизни, литературе, обществе**,** впечатления от

прочитанных книг, фрагменты писем, газетные вырезки, разговоры, случайные наблюдения. Писательский дневник может быть как сугубо личным, так и глубоко социальным, отражающим эпоху. Поэтому он часто сближается с публицистическими жанрами – очерком, эссе, памфлетом.

Дневник писателя – это разговор автора с самим собой, форма саморефлексии. Ведя дневник, писатель размышляет, анализирует, документирует в надежде понять самого себя или зафиксировать путь собственного духовного развития. Этот внутренний монолог постепенно становится интересным и другим – читателю, исследователю, современнику или потомку. Важно, что в писательском дневнике всегда присутствует авторская позиция. Даже если это неявно, дневник структурируется вокруг идеи, замысла, иногда полемического отношения к действительности. Поэтому в отличие от бытового дневника, он не столько рассказывает о себе, сколько создает картину времени, отбирая из реальности детали, которые представляют художественный или исторический интерес.

Разнообразие жанровых форм дневника писателя усложняет создание его типологии. Попытки классифицировать дневниковые тексты предпринимались многократно, однако до сих пор не выработано единой классификации, поскольку это пограничный жанр, и в зависимости от контекста он может выступать как художественный текст, исторический документ или личное свидетельство. Каждый из этих типов может существовать как самостоятельное произведение, и может быть частью более сложной литературной структуры.

Ученые выделяют несколько основных типов дневников, каждый из которых имеет свои особенности и цели. Так, существуют личные и интимные дневники, где авторы фиксируют переживания и мысли, не рассчитывая на внешний отклик. Есть дневники, ориентированные на самопознание и самоанализ – они становятся своего рода инструментом внутренней работы над собой. Отдельную группу составляют историко-публицистические дневники, в которых авторы отражают события своей эпохи и оценивают общественно-политическую ситуацию. В литературно-художественных дневниках форма используется как художественный приём – такие тексты приближаются к литературе. Наконец, мемуарные и автобиографические дневники сосредоточены на воспоминаниях и стремлении осмыслить прошлое.

Истоки дневникового жанра восходят к ранним формам письменности – летописям, «хождениям», путевым заметкам. Например, знаменитые записки Андрея Курбского можно считать предтечей будущего литературного дневника. Уже в XIX веке в России появляются такие произведения, как дорожные заметки П. Вяземского или «Лицейский дневник» В.К. Кюхельбекера. Важнейший этап эволюции жанра дневника ознаменовался его внедрением в художественную ткань произведения, например, «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя, где форма дневника используется для изображения разрыва между реальностью и сознанием персонажа.

Возникновение дневника как литературной формы связано с изменением взглядов на личность и ее внутренний мир. В определенный момент развития литературы авторов перестало устраивать лишь описание внешних событий. Их внимание все чаще сосредотачивалось на внутренней жизни человека – его переживаниях, размышлениях, реакциях на события. При этом важно было сохранить достоверность и ощущение документальности. Так, на стыке жизни и литературы появилась форма, которую сегодня мы называем писательским дневником. Одним из первых шагов в этом направлении стало использование формы бытового дневника, то есть личных записей, которые человек ведёт для себя. Примером такого художественного переосмысления является сборник «Записки юного врача» М. Булгакова. Несмотря на то, что тексты написаны как художественные рассказы, их структура имитирует дневник: каждый текст представляет собой отдельную запись, в которой герой, молодой врач делится опытом, наблюдениями и переживаниями.

Со временем писательский дневник оформился как особый тип литературного текста, включающий подневные записи, ведущиеся в течение определённого периода. Такие тексты сохраняют черты документального повествования: здесь можно встретить реальные письма, выдержки из переписки, факты биографии. Однако, в отличие от настоящего личного дневника, писатель выбирает не всё подряд, а только наиболее значимые события, здесь не только хронология, а отбор материала ради создания художественной идеи. Нередко основой писательского дневника становятся реальные записи: заметки, блокноты, черновики. Но в процессе литературной обработки они приобретают новую форму и смысл.

Так, например, «Дневник моего современника» В. Короленко – это не столько записи о повседневной жизни, сколько осмысленный рассказ о времени и людях, с которыми сталкивался автор. Писательский дневник пересекается с публицистикой, в нём могут обсуждаться социальные и политические события, использоваться факты, ссылки на документы. В этом плане он близок к жанрам очерка или памфлета. Но в отличие от публицистики, в писательском дневнике всегда присутствует личная, авторская оценка. Кроме того, события в нём не всегда подчинены строгой хронологии, важнее идея, взгляд автора, чем отдельные эпизоды.

Таким образом, писательский дневник формируется как особый жанр, находящийся на стыке личного и общественного, факта и художественного вымысла. Это не просто частные записи, но и важный культурный документ. Через такой дневник читатель может лучше понять эпоху, в которой жил автор, а также заглянуть в его внутренний мир – проследить, как из мыслей, сомнений и наблюдений постепенно рождается литературное произведение. В этой связи, дневники необходимо рассматривать в контексте творчества писателя, поскольку в них находит отражение творческая индивидуальность автора. Например, ранние литературные дневники Л.Н. Толстого, по мнению Л.Я. Гинзбург, были своеобразными писательскими упражнениями, пробой

пера; более поздние были связаны с идеями самовоспитания; некоторые дневники представляли собой записи, отмечающие течение повседневной жизни [76].

Если взглянуть на литературу сквозь призму ее функций и адресатов, становится очевидным различие между художественной и нехудожественной литературой, между дневником как бытовым жанром и дневником писателя как элементом литературного процесса. Нехудожественная литература, включая повседневные дневниковые записи, обычно основывается на реальных событиях. Её характерная черта – стремление к достоверности. В таких текстах отсутствует вымысел, а авторская задача сводится к фиксации фактического материала: описанию событий, размышлений, наблюдений. Часто адресатами подобного дневника становятся конкретные люди – друзья, родственники, коллеги. Иногда же автор обращается сам к себе, и дневник превращается в форму внутреннего диалога.

Художественная литература, напротив, невозможна без творческого воображения. Вымысел здесь – не просто допустим, а необходим. Именно благодаря художественному преобразованию реальности возникают романы, повести, рассказы, стихи и литературные дневники. И адресат у такого текста иной, не конкретный знакомый, а обобщённый читатель: мыслящий, чувствующий, способный воспринять образный язык и понять авторские намерения. Этот читатель – фигура во многом воображаемая, но именно для него писатель и создаёт произведение. Таким образом, главное различие между нехудожественной и художественной литературой заключается в степени вымысла и в типе коммуникации между автором и читателем. Обыденный дневник документален и интимен, литературный – художественен и открыт внешнему восприятию.

Сегодня интерес к дневниковой форме не угасает. Это связано с общей тенденцией к персонализации, субъективности, аутентичности в культуре. Читатель хочет видеть живого человека за текстом – не вымышленного героя, а настоящего автора. Дневник даёт такую возможность: он делает литературу ближе, понятнее, человечнее. Кроме того, дневник часто становится историческим источником, документом эпохи. Он хранит не только мысли и чувства отдельного человека, но и образы времени, в котором он жил. Именно поэтому исследователи всё чаще рассматривают писательские дневники как важный элемент художественно-документальной литературы**,** достойный пристального внимания филологов, культурологов, историков.

С точки зрения синергетики и современных текстологических теорий дневник представляет собой самоорганизующуюся форму – он рождается из внутренней потребности автора фиксировать мысли и чувства. При этом в таком дневнике существует двойник автора – внутреннее «я», который наблюдает за собой со стороны. Это порождает особую сложность: текст одновременно предельно личный и дистанцированный. Некоторые исследователи сравнивают дневник с формами исповеди и мемуаров**,** подчеркивая его автокоммуникативную природу – автор пишет для себя, но

при этом часто осознаёт возможного читателя. Отсюда – особый стиль: разговорный, экспрессивный, обрывочный. В тексте встречаются сокращения, эллипсы, неполные предложения – всё это придаёт дневнику живость и подлинность.

Споры о природе дневника продолжаются. Это non-fiction, то есть текст, скорее обращённый к жизни, чем к литературной фантазии. Но одновременно дневник может быть и литературным произведением, где реальность подвергается художественной трансформации. Он становится своего рода «пред-литературой» – ещё не художественным текстом в полном смысле, но уже не просто речевым актом. По мнению исследователей, дневник – это «почти текст», промежуточная форма между бытом и литературой, между жизнью и искусством.

По мнению М.В. Ромашкиной, дневник – это жанр, обладающий уникальными формообразующими чертами, благодаря которым его можно сравнивать с различными литературными формами. Так, например, искренность самовыражения и то, что дневники зачастую предназначены для ограниченного круга читателей (а нередко – только для самого автора), сближает их с жанром исповеди. Важную роль играет и хронологическая структура: записи обычно строго датированы и напрямую связаны с моментом их создания. Такая «гиперактуальность» роднит дневник с хрониками, путевыми заметками и жанрами путешествий. Кроме того, ограниченный адресат делает возможным сопоставление дневника с письмами: нередко идеи, впервые высказанные в дневниковых записях, получают дальнейшее развитие в личной переписке. Таким образом, дневник оказывается на пересечении сразу нескольких жанров, сочетая в себе элементы и автобиографии, и документального повествования [92].

А.А. Зализняк подчеркивает, что дневники отражают прежде всего личный опыт автора, что делает их близкими к автобиографическому жанру. В дневниках фиксируются события, мысли, переживания, происходящие в реальном времени, и именно эта прямая связь с жизнью автора придаёт жанру особую достоверность и эмоциональную насыщенность. В отличие от классической автобиографии, где прошлое осмысливается с дистанции времени, дневниковые записи возникают «здесь и сейчас», что делает их особенно ценными для понимания внутреннего мира человека и исторического контекста эпохи [29].

Выделим ряд ключевых вопросов. Какие черты дневника являются жанрообразующими, определяющими его специфику? Какие признаки следует отнести к второстепенным, дополнительным? Какова мера художественности и публицистичности в произведениях дневниковой формы? Какова типология литературных дневников с точки зрения единства содержания и формы? Какие варианты и инварианты дневниковой формы повествования наблюдаются в художественной литературе? В чем заключается своеобразие дневника писателя в контексте его творчества?

Инвариантная структура дневника писателя рассматривается нами через

систему оппозиций, путем выявления интегральных признаков, общих для всех образцов жанра, и дифференциальных особенностей, позволяющих отграничить литературный дневник от смежных явлений. Это позволяет в определенной мере проследить судьбу жанра в истории литературы, определить диапазон его видоизменений, выявить логику трансформаций, изучить его варианты и инварианты.

Дневник как жанр может включать различные формы коммуникации, как и другие виды литературного произведения. Как и в автобиографической прозе, здесь доминирует повествование от первого лица, что позволяет читателю буквально «слышать» голос автора. Дневниковое письмо состоит из речевых актов, отдельных реплик, диалогов, которые придают тексту живость и приближают его к реальной разговорной речи. Эти элементы играют важную роль в формировании языкового портрета личности: по тому, как человек пишет, какие слова выбирает, как строит фразы, предложения и высказывает эмоции, можно многое понять о его характере, взглядах и культурной среде. Именно поэтому дневники представляют собой не только литературную, но и лингвистическую ценность – они становятся ключом к воссозданию речевой индивидуальности автора.

В дневниковом жанре особенно интересны те лингвистические средства, к которым прибегает автор-повествователь: это и речевые конструкции, и их эмоциональные или смысловые оттенки. Речевые ситуации в дневнике могут быть самыми разными – от покаяния до гневных выпадов, – и каждая из них требует определённого набора языковых средств. Автор интуитивно или осознанно подбирает лексику и синтаксис в зависимости от цели высказывания и своего внутреннего состояния.

Такая вариативность позволяет исследователям не только проследить речевые модели поведения внутри текста, но и попытаться выстроить четкую проекцию – от повествователя к реальному автору, выявляя его языковые особенности и индивидуальный стиль общения. Дневник, таким образом, становится ценным источником для изучения речевой личности.

Дневник писателя сопоставим также с жанрами мемуарной литературы, такими как автобиография, исповедь, записки, эскизы. Каково терминологическое значение этих понятий и где точки соприкосновения? Рассмотрим, толкование терминов, исходя из сведений справочной литературы и определений, данных исследователями этого жанра.

Толковый словарь Т.Ф. Ефремовой определяет дневник как записи личного характера, ведущиеся изо дня в день во время работы, путешествия. Исследователи определяют дневник как записки, составленные определенным лицом о событиях своей внешней и внутренней жизни; само наименование «дневник» от слова «день» указывает на отличительную формальную особенность этих записей: они ведутся в хронологическом порядке. В ряде работ дневник характеризуется в качестве записей личного, научного, общественного характера; отмечается, что дневник как литературная форма открывает возможности для изображения внутреннего мира [94; 95; 96].

Мемуары – это жанр, название которого происходит от французского слова, означающего «воспоминания». Их содержание основано на личном участии автора в описываемых событиях либо на рассказах очевидцев. Основная особенность мемуаров – их документальность и стремление к достоверному изложению фактов. Автобиография, как и дневник, входит в обширную область мемуарной литературы. Оба жанра объединяет стремление к «историчности» – к воспроизведению событий, реально происходивших в жизни автора. Однако, именно эта черта одновременно сближает и различает их. В дневнике события фиксируются по мере их наступления, часто почти в реальном времени. Такой способ изложения передаёт непосредственность восприятия, эмоциональную насыщенность момента, а также длительность самого творческого процесса. Автор дневника реагирует на происходящее здесь и сейчас, делясь своими мыслями, чувствами и вдохновением.

Автобиография же, напротив, создаётся задним числом, уже после того, как основные события жизни завершились или обрели в сознании автора завершённый облик. Это своего рода подведение окончательных итогов, попытка упорядочить прошлое и осмыслить его с позиции настоящего. Кроме того, автобиография более явно ориентирована на читателя: она предполагает, что будет прочитана и воспринята как завершённый рассказ о жизни. С литературными дневниками ситуация сложнее: они не всегда изначально предназначаются для публики. Их потенциальная читательская направленность может быть размытой или вовсе отсутствовать. Это делает дневник более интимным, а порой – даже откровенным документом личной жизни.

Интересно, что автобиография нередко сопоставляется с исповедью. Однако если автобиография сосредоточена преимущественно на внешних событиях, то исповедь обращена к внутреннему миру автора – к его переживаниям, сомнениям, нравственным поискам.

При этом исповедь, в отличие от дневника, всегда предполагает адресата – будь то Бог, читатель или воображаемый собеседник. Таким образом, все три жанра – дневник, автобиография и исповедь – формируют сложную систему пересечений, различаясь, прежде всего, степенью откровенности, временной дистанцией и направленностью на читателя. Автобиография – это документ, который пишется от первого лица; в нем указывается подробная информация о человеке, написанная им собственноручно; это своеобразный рассказ о себе, позволяющий узнать фактические данные о человеке. Одна из отличительных черт дневника заключается в способе организации текста, в том числе датировка событий, еще не успевших стать прошлым для автора. Эта особенность позволяет соотнести дневник с хрониками. Этимологическая характеристика термина «хронос» ясна и связана со стремлением показать события в хронологической последовательности. Если в хрониках ключевым фактором является время, то в дневнике – личная судьба писателя, произведения, написанные в форме дневника, сами авторы нередко называют заметками или эскизами.

Заметки – небольшие тексты, в которых предметом отображения являются отдельные важные для автора события; повествование обычно ведется от первого лица. Эскиз трактуется в источниках в качестве термина изобразительного искусства, оидея картины, выраженная графическими или живописными средствами; или вспомогательный материал при работе художника над картиной. Вызывает интерес еще одно определение: композиционный эскиз – простая, обычно чёрно-белая схема, структура пятен, ритмов, направлений, предварительный набросок будущей картины. На наш взгляд, последняя характеристика позволяет провести определенные аналогии между жанрами эскиза и литературного дневника. Считаем, что произведения в форме эскизов можно рассматривать как прообраз, вариант или инвариант художественного текста. Произведения в жанре литературного дневника авторы выстраивают и в форме эссе, усиливая эмоциональное воздействие.

Вариант – с латинского языка (varians, variantis) – изменяющийся, одна из возможных модификаций инварианта. Согласно справочникам: 1) видоизменение, разновидность, одна из возможных комбинаций; 2) одна из нескольких имеющихся реализаций, например, редакций какого-либо произведения или его части. Инвариант – термин изначально математический (от лат. invarians - неизменяющийся), свойство некоторого класса, множества математических объектов, остающееся неизменным при преобразованиях определённого типа. Инвариант или инвариантность обозначает нечто неизменяемое, конкретное значение термина зависит от той области, где он используется [94].

В гуманитарных науках данные термины используется в следующих значениях: вариант – разночтение в тексте какого-нибудь литературного произведения, отрезок литературного произведения, отличающийся по тексту от принятого за основной; инвариант – величина, остающаяся неизменяемой при тех или иных преобразованиях; в языкознании – единица, заключающая в себе все основные признаки своих конкретных реализаций, например, семантический инвариант [17].

Может ли литературный дневник иметь варианты и инварианты? Безусловно, может. Исследователи выделяют различные дневниковые формы, классифицируя произведения по структуре, содержанию, назначению.

Общеизвестна типология дневников, в которой рассматриваются три вида: 1) собственно дневник, например, дневник Тани Савичевой, в котором воспроизведена хронология реальных событий блокадного Ленинграда; 2) дневник писателя, имеющий культурно-историческую ценность, например, дневник Льва Толстого; 3) дневник героя литературного произведения как способ характеристики персонажа, например, «Журнал Печорина» в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова.

На наш взгляд, наряду с названными разновидностями дневниковой формы повествования, совершенно очевидно существование в литературе художественно-публицистических произведений, сочетающих признаки объективной документальности и художественной выразительности.

Писатели обращаются к такой форме дневника с целью оперативной фиксации своих мыслей и чувств, которые впоследствии становятся частью литературных текстов.

Такого рода литературный дневник представляет собой инвариант дневника, поскольку сохраняет основные его черты, как в плане содержания, так и в плане формы. Здесь писатель опирается на такую существенную черту дневника, как демократичность: автор не скован смысловыми и композиционными рамками, повествование осуществляется в более упрощенной форме в сравнении с другими повествовательными жанрами. При этом основной содержательной доминантой литературного дневника остается авторское сознание, выраженное предельно искренне, оценочно, эмоционально. Образ автора текста, бесспорно, главный, усиливает художественную ценность записей, что работает в пользу такого текста как инварианта литературного дневника. Ключевым понятием здесь для нас является понятие «внутренней меры» применительно к неканоническим жанровым структурам.

Итак, сформулируем наше определение: литературный дневник – это инвариантный художественно-публицистический жанр, «внутренней мерой» которого является авторское сознание, выраженное в тексте средствами публицистики и художественными приемами. Основные признаки литературного дневника, определяющие его своеобразие: хронологичность, интертекстуальность, авторефлексия.

К числу инвариантных переходных форм в литературе можно отнести эссеистику – жанр, который устойчиво сохраняет свои основные черты, даже переходя из одной литературной среды в другую. Эссеистика занимает особое место между художественным и публицистическим началом, сочетая в себе субъективность взгляда автора, размышления на актуальные темы и элементы художественной выразительности. Эссеистика в литературе и публицистике распространенный жанр и является объектом достаточного числа критических работ, посвященных отдельным эссеистам, но оказывается обойденным вниманием критиков с точки зрения теории жанра.

Целостной, единой концепции жанра эссе не существует по сей день, воззрения на природу и специфику эссе крайне противоречивы. В этой связи считаем, что исследование концепции этого жанра, выявление его специфики, в том числе особенностей языка и стиля повествования является актуальной филологической проблемой.

Жанр эссе имеет глубокие исторические корни и интересную эволюцию, отражающую изменения в литературной и культурной жизни Европы. Принято считать, что как самостоятельный жанр эссе сформировалось в XVI веке в знаменитых «Опытах» Мишеля де Монтеня. Однако истоки эссеистского стиля можно обнаружить еще раньше – в диалогах Платона, где философское размышление сочеталось с элементами художественного изложения и личной интонации.

В XVII веке, на фоне господства классицизма с его жесткой системой

жанровых норм, эссе оказалось на периферии литературного процесса. Тем не менее уже в XVIII веке оно возвращает себе популярность, становясь одним из ведущих жанров английской и французской литературы. В этот период эссе приобретает форму свободной беседы с читателем на самые разнообразные темы – от политики и науки до литературы и общественной жизни.

В XIX веке жанр продолжает развиваться и адаптироваться к новым условиям. В англоязычном мире эссе активно используется в периодике как инструмент общественно-политического воздействия – особенно в рамках предвыборных кампаний. Во Франции в это время эссе становится важным форматом литературной критики: к нему обращаются такие авторы, как Тэофиль Готье и Виктор Гюго. На рубеже XIX и XX веков эссе достигает нового расцвета. В англоязычной литературе в этом жанре успешно работают Джордж Бернард Шоу и Герберт Уэллс. В XX веке эссе окончательно закрепляется как форма философского и культурного самовыражения. Одним из признанных классиков философского эссе становится испанский мыслитель Хосе Ортега-и-Гассет. Французские экзистенциалисты, в частности Альбер Камю, также активно развивают этот жанр, используя его как способ исследования человеческого бытия и социальных реалий. Таким образом, эссе как литературная форма представляет собой живой, постоянно меняющийся жанр, чутко реагирующий на интеллектуальные и культурные запросы своего времени.

В классической русской литературе XIX века эссе не получило такого широкого распространения, как в западноевропейской традиции. Тем не менее, отдельные элементы эссеистского стиля можно обнаружить в произведениях таких авторов, как Александр Герцен и Фёдор Достоевский. Их публицистические и философские тексты зачастую приближались по тону и структуре к эссе, совмещая личные размышления с анализом общественных явлений.

На рубеже XIX-XX веков интерес к эссе в русской культуре возрастает. К этому жанру обращаются философы и мыслители – Василий Розанов и Лев Шестов. Их тексты строились на парадоксах, личных интуициях и свободной логике, что было характерно для эссеистского письма.

В советскую эпоху, несмотря на ограниченность жанровых форм и идеологический контроль, эссе продолжает существовать как способ выражения личного взгляда в условиях официальной цензуры. Борис Пастернак, Марина Цветаева, Юрий Олеша, Константин Паустовский и Юрий Бондарев активно использовали элементы эссеистики в своей прозе, стремясь к доверительному тону, философской рефлексии и эмоциональной искренности.

Одной из ключевых фигур в истории современного русского эссе стал Михаил Эпштейн. В конце 1970-х годов он создал эссеистский клуб, организовал публикации эссе в периодике, выпустил ряд книг в этом жанре и посвятил ему значимые теоретические работы. По его мнению, эссе – это не просто литературный жанр, а способ мышления, отражающий

индивидуальный опыт, мировоззрение и внутренний диалог личности с культурой.

В 1990-е годы эссе становится одним из ведущих жанров в русской литературе. Наряду с мемуарами, дневниками и автобиографическими заметками, оно отражает сдвиг фокуса с внешнего на внутреннее – от описания событий к переживанию, от объективного к личному. В условиях культурного перелома, когда происходила переоценка ценностей, читатель особенно остро ощущал потребность в искреннем, живом голосе, в тексте, основанном на подлинном переживании.

Эссе, ориентированное на передачу «личного опыта» и создание уникального авторского мифа, становится ключевым жанром литературы нон-фикшн. Более того, как утверждает Михаил Эпштейн, эссеизм перестаёт быть только формой письма – он превращается в способ мышления, задающий определённые черты всей современной культуры: субъективность, открытость, свободу формы и поиск смысла в личном.

Эссеизм – это не просто литературный жанр, а своеобразное качество всей современной культуры. Он проявляется в стремлении к неомифологической цельности, желанию объединить образ и понятие не только внутри самой культуры, но и связать её с бытием за её пределами. Это качество выражает глубокую страсть к смыслу, соединяющую художественное и философское мышление в одном целостном опыте. Таким образом, эссеизм продолжает играть важную роль в формировании культурного сознания и отражении сложных процессов современности.

Ярким свидетельством универсальности эссеизма стало его широкое применение в различных гуманитарных сферах: философии, культурологии, психологии, литературе. В России к этому жанру обращались такие значимые фигуры, как Александр Солженицын, Иосиф Бродский, Сергей Аверинцев и этот список далеко не исчерпывающий. Особое место занимает эссе Владимира Безродного «Конец цитаты», признанное одним из самых заметных культурных явлений 1990-х годов. В духе свободного и образного эссеистического размышления были построены и историко-литературные исследования таких авторов, как Александр Жолковский, Александр Генис и Пётр Вайль.

Их работы, публиковавшиеся в журналах, показывают, что эссе в России отчасти сохраняет свои корни как жанр публицистики – свободного, гибкого и открытого к диалогу. Одним из наиболее ярких представителей «позднесоветской» эпохи в эссеистике стал Андрей Битов, чье творчество также отражает дух времени и эстетику эссе как способа осмысления мира. Проза и эссе данного автора тесно переплетены, граница между ними часто размыта. Его эссе – это не публицистика в прямом смысле, а скорее размышление, поиск формы и игра с языком и мышлением.

Основные темы эссеистики А.Г. Битова охватывают широкий круг вопросов: природа творчества, роль писателя, сущность языка, советское прошлое, политическая цензура, внутренняя эмиграция. Писатель оказался

своеобразным мостом между советской и постсоветской литературой. Он разработал уникальный тип эссе: метафизическое, личностное, культурологическое, его эссеистику можно сравнить с философией в литературной форме: это способ мышления, выраженный художественно. Назовем знаковые эссе А.Г. Битова.

«Уроки Армении» – сборник, где ярко проявляется автобиографическая эссеистика: язык, культура, память, национальное и личное. «Советская антология» – ироническое эссе о советском времени, стереотипах, внутреннем устройстве литературной среды. «Человек в пейзаже» – размышление о человеческом существовании как ландшафте памяти и культуры.

В этих и других произведениях выделяются особенности стиля А.Г. Битова: фрагментарность и нелинейность, писатель избегает прямого, логически выстроенного повествования, предпочитая ассоциативность, «мысленный поток», парадокс, афористичность; метафизичность и философичность, произведения превращаются в философские трактаты о бытии, времени, слове; ирония и саморефлексия – автор иронизирует над собой, над писателем как фигурой, над самим процессом письма, при этом ирония не разрушает, а углубляет мысль; языковая игра – писатель воспринимает язык как самостоятельную сущность, через которую можно познавать мир, но которая одновременно препятствует этому познанию; интертекстуальность – автор ведёт бесконечный диалог с мировой литературой: Толстой, Чехов, Пруст, Кафка, Джойс, это размышления о чужих текстах, но при этом размышления о себе в них, в его эссе присутствует фигура «я» – как повествователя, героя, писателя.

В.С. Маканин – эссеист известен не только как прозаик, но и как глубокий мыслитель, размышляющий о месте литературы, творчества и человека в советском и постсоветском мире. Его эссеистика занимает «пограничное» положение между художественной прозой и философским осмыслением действительности. Эссеистика В.С. Маканина характеризуется рефлексией о литературе и обществе, автор размышляет о судьбе писателя, ответственности художника, кризисе жанра. Например, в эссе «Почему я не романист» В.С. Маканин размышляет о судьбе писателя в условиях советской и постсоветской реальности, заявляя, что роман – это не столько форма, сколько путь к истине, поднимает вопрос: нужен ли писатель в современном обществе, которое всё меньше читает?

Эссе «Реализм как амплуа» иллюстрирует отношение писателя к реализму как методу, через который можно передать сложность человеческого существования. Для В.С. Маканина проза – это не только рассказ, но и способ познания мира. Он пишет, что литература способна схватывать суть времени лучше, чем философия или социология. В его эссеистике возникает образ «человека на грани» – между властью и свободой, между эпохами, между собой настоящим и собой возможным.

В этом смысле можно сказать, что В.С. Маканин отчасти продолжает традиции Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского в поисках нравственного

компаса. Стилистика эссе В.С. Маканина определяется углом зрения автора на положение вещей, этот взгляд рассудочный, но личностный – он не скрывает себя, но избегает исповедальности; интеллектуальный и философский – в его текстах чувствуется влияние экзистенциализма в духе Камю; форма рассуждений свободная, но не без структуры, построена как внутренний диалог.

Главной особенностью эссе как жанра является его частный, личностный характер темы и субъективный подход к её раскрытию. Автор создаёт уникальный, индивидуальный миф вокруг выбранного предмета или явления, становящегося объектом его размышлений. Каждый раз эссеист вырабатывает особую методологию описания, органично связанную именно с этим предметом.

В эссе внимание сосредоточено на предмете в его конкретной данности для отдельного человека, на его феноменологии, то есть на том, как этот объект проявляется в жизни и опыте автора. Даже самые научные и абстрактные темы рассматриваются через призму их бытийной сущности и значимости для человека в частной жизни. При этом эссе может касаться и глобальных, универсальных вопросов, но они неизменно обретают характер личной и частной истории на фоне всеобъемлющего «я» автора. Эссе строится на синтезе различных способов и подходов к изображению действительности, что делает его многогранным и гибким жанром.

Таким образом, в современном эссе сочетаются бытийная достоверность, мыслительная обобщённость, образная конкретность и пластичность формы. Такое сочетание интеллектуальной игры и наглядно-конкретного описания позволяет определить ключевую структурную единицу эссе как «мыслеобраз» – своеобразный сплав мысли и образа, который сближает эссе с мифом. Однако, в отличие от мифа, в эссе понятие воплощено через индивидуальный, конкретный опыт автора, это и есть принципиальная установка жанра. Популярность жанра эссе объясняется его «жанровой неопределённостью», которая соответствует современным тенденциям художественной прозы. Ученые отмечают, что эссеистика становится отражением «нового типа мышления», способного преодолеть любые интеллектуальные и профессиональные границы, а также стереть разделения между научным, художественным и повседневным восприятием мира [99; 100; 101].

М.М. Эпштейн ввёл термин «эссема» для обозначения именно такого сплава образа и мысли, подчеркивая уникальность эссе как формы мышления и выражения. Ученый выделяет среди ключевых структурных признаков жанра эссе не только самоопределение авторского «я», но и понятие «интегральной словесности». По его мнению, эссе живёт и существует благодаря динамическому чередованию и неожиданному сочетанию разных способов постижения мира. Это могут быть как образные, так и логические, повествовательные или аналитические, нравоописательные и исповедальные подходы.

Если какой-либо из этих методов начинает явно доминировать, жанр теряет свою целостность и превращается в одну из своих составляющих: художественный рассказ, философское размышление, личный дневник или исторический очерк.

В своей статье, посвящённой теории жанра эссе, М.М. Эпштейн опирается на классический материал – «Опыты» Монтеня. Он отмечает, что именно в этой книге наиболее прозрачно проявлен «генетический код» эссеистического жанра. По сути, эссе может быть посвящено самым разным темам, от предметных, конкретного характера, к абстрактным, философским. Форма эссе преобразует изображаемое, приближая к читателю сложный объемный формат рассуждений через авторский посыл. В результате, универсальное становится индивидуальным, а философское – жизненным [20].

В справочной литературе встречаются различные трактовки термина «эссе», например: «Эссе (франц. «essey» – опыт, набросок) – жанр философской, литературно-критической, историко-биографической, публицистической прозы, сочетающий подчеркнуто индивидуальную позицию автора с непринужденным, часто парадоксальным изложением, ориентированным на разговорную речь [97; с.1565].

«Это прозаическое сочинение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета» [98, с. 516].

В.Е. Хализев рассматривает эссеистику как «предварительное знание», «область первоначального поиска» и «форму служения будущей науке». При этом он подчеркивает, что, несмотря на её привлекательность и значимость, эссеистика не может претендовать на ведущую роль или доминирующее положение [102, с. 89].

В противоположность ему, В. Кубилюс утверждает, что эссе, напротив, стремится занять центральное место среди литературных жанров, обгоняя по популярности роман, поэзию и драму, поскольку ему удаётся размывать границы между действительностью и художественным вымыслом и сконцентрировать творческие возможности интеллекта в науке и искусстве [103, с. 239].

Исследователи подчеркивают, что эссе, являясь по своей природе свободной формой, с трудом поддается четкому жанровому определению. Поэтому произведения в жанре эссе, как правило, рассматриваются преимущественно через призму содержания, в контексте общественных и эстетических взглядов конкретного автора. Вместе с тем сами писатели и поэты неоднократно обращались к определению эссеизма, подчеркивая его мировоззренческое значение: «Примерно так же, как эссе чередою своих разделов берет предмет со многих сторон, не охватывая его полностью, – ибо предмет, охваченный полностью, теряет вдруг свой объем и убывает в понятие, примерно так же следовало походить к миру и к собственной жизни

[104, с. 115].

В филологических источниках указывается, что жанр как понятие обозначает литературный род, а литературное произведение – жанровый вид. При этом споры о природе жанра, классификации и типологических чертах, особенностях формы произведения ведутся по сей день. Проблема жанра сегодня рассматривается сквозь призму требований современности, взаимосвязи эволюции жанра с «состоянием мира» и познанием эпохи. В этой связи, трансформационные процессы, связанные с жанром эссе, представляются закономерными и объяснимыми.

Эссе – бесспорно пограничный инвариантный жанр, находящийся на пересечении литературы, публицистики, науки. Для написания текста в жанре эссе необходима ясная и оригинальная авторская точка зрения. По нашему мнению, это является одним из ключевых признаков, формирующих жанр. Немаловажное значение при этом имеет и личность автора, который выступает как центральная фигура эссе.

Автор-эссеист может выступать в нескольких ролях: реальный автор, человек социальный, частное лицо. Образ автора играет ключевую роль в построении эссе: от того, каким он предстанет, зависят структура текста, его форма, композиционные особенности, лексика и используемые выразительные средства.

В научном стиле эссе может охватывать проблемы, общие для смежных гуманитарных дисциплин, в том числе, вопросы эстетики, философии, социологии; имеет выраженный исследовательский характер. Однако в художественной литературе эссе отличается от научного анализа тем, что в нем центральное значение приобретает личность автора. Именно автор определяет способ рассмотрения темы, становясь важнейшим структурообразующим элементом текста.

Кроме того, эссе характеризуется особой временной чувствительностью, то есть актуальностью тематики, что сближает его с публицистикой. Также для него типичны выразительность, образность, глубокий и оригинальный взгляд на предмет, а также обобщающая сила, что придает эссе художественную ценность. Поскольку эссе выполняет как эстетические, так и познавательно-практические функции, значимым становится диалог между автором и читателем. Этот диалог важен обеим сторонам и строится автором в индивидуальной манере, в зависимости от его замысла и стиля. Наиболее распространенные методы и приемы: интертекстуальность, диалогичность, метафоричность, повествование от первого лица, риторичность и другие.

Каковы жанрообразующие признаки эссе? Первый и, на наш взгляд, главный жанрообразующий признак эссе – это личность автора, четкая выраженность авторской позиции, авторское сознание, обоснованное посредством разного рода фактов, аргументов, примеров.

Писатель как автор произведения выходит на первый план в структуре эссе, и это является условием, обеспечивающим своеобразие жанра. Писатель-эссеист показывает актуальность проблем культурологии, как бы со стороны,

обеспечивая тем самым, объективность своего мнения. Диалогичность – второй важнейший признак в структуре эссе. Независимо от формы повествования, автор всегда обращается к реальному или подразумеваемому читателю.

Исследователи отмечают, что писатели- эссеисты, например, А. Битов, избирают для своих эссе определение: «правда – как жанр», в котором писатель, герой произведения и читатель двигаются в одном направлении [105; 106].

Третьей характерной чертой жанра эссе является размытость концепции, которая редко формулируется чётко и однозначно. Вместо этого произведение строится вокруг подвижного, внутренне изменяющегося образа, насыщенного сетью ассоциативных связей. Парадоксальность становится важным инструментом взаимодействия с читателем – своеобразной игрой. Логика развития текста может быть хронологической или интуитивной: в первом случае акцент делается на эмоциональном воздействии, стремлении автора «захватить» читателя своими чувствами; во втором – структура ближе к научной статье, где выстраивается цепочка от гипотезы через аргументы к выводу.

Четвёртым жанрообразующим элементом эссе является его уникальный стиль. Эссе отличается индивидуальной стилистикой, в которой ключевыми признаками выступают образность и афористичность. В тексте может использоваться широкий спектр лексики – от возвышенной до разговорной. Широко применяются выразительные средства: метафоры, символы, аллегории, притчи, сравнения и другие. Для выражения личного взгляда на мир автор эссе активно прибегает к аналогиям, примерам, параллелям, ассоциациям. Структура эссе может включать чередование различных форм высказывания – полемику, вопросы, размышления, зарисовки, воспоминания. Значимым элементом эссе также становится мифотворчество: автор создает собственные теоретические конструкции, формируя уникальный «авторский миф», основанный на выразительных образах [107].

Следующее свойство эссе – особая актуализированность, соотнесенность с настоящим моментом. Эссеист размышляет о событиях прошлого, настоящего и будущего так, словно все это происходит здесь и сейчас, что позволяет ему выстраивать прямой диалог с читателем. Образность, экспрессивность является выражением его художественности и публицистичности.

Какова типология эссе? Существует множество разновидностей произведений, выполненных в жанре эссе. В настоящее время популярными являются литературные и философские эссе.

Стиль изложения, мнение автора произведения во многом определяют своеобразие такого рода текстов. В центре внимания не столько заданная тема, сколько личное мнение писателя, его трактовка событий, а также оценка, которая носит субъективный характер. К этому ряду, на наш взгляд, можно отнести, например, произведение казахского поэта-просветителя Абая

Кунанбаева «Слова назидания», которое по содержательным, стилистическим признакам полностью соответствует жанровой природе эссе. Философские размышления автора о сути бытия наполнены глубоким смыслом и напрямую адресованы своему народу.

Еще один распространенный тип эссеистической прозы – биография писателя, изложенная в форме эссе. В основе текста лежит собственная биография автора, которая становится главным сюжетным стержнем произведения.

Эссеистика казахских писателей, берущая начало со слов назиданий Абая Кунанбаева, сформировалась как своеобразная традиционная школа. Первоисточниками произведений эссеистического направления в казахской национальной литературе считается «Тридцать восьмое слово» Абая, «Дневники Иссык-кулького путешествия» Чокана Валиханова, «Записки забытого» Шакарима Кудайбердыұлы. Жанр эссе существовал также под названием «мемуары» и «очерки». Например, «Тар жол тайғақ кешу» Сакена Сейфуллина, «Өмір мектебі» Сабита Муканова, «Өмір белестері» Габидена Мустафина и т.д. Эти произведения по своей природе ближе к эссе, и именно они стали предтечей формирования жанра автобиографического романа-эссе в современной казахской литературе.

Получили известность произведения казахстанских писателей в жанре эссе, в которых есть черты мемуаров, романного повествования и эссеистики, например, романы-эссе «Ел мен жер» Оралхана Бокей, «Хаттар сөйлегенде» Абдилды Тажибаева, «Елтінжал» Гафу Кайырбекова, «Мен және менің замандастарым» Азилхана Нуршайыхова, «Бір таба нан» Сафуана Шаймерденова, «Сәкен Сейфуллин» Турсынбека Какишева, «Көңіл күнделігінен» Музафара Алимбайұлы, «Таңғажайып дүние» Кабдеша Жумадилова, «Мен» Мухтара Магауина, «Келмес күндер елесі» Калихана Искакова, «Бесігіңді түзе» Турсына Журтбай, «Менің Әуезовім» Зейноллы Кабдолова, четырехтомный роман-эссе «Алтын тамыр», «Көмбе», «Қазақтың қилы тарихы», «Қазақтар» Койшығара Салғара.

Таким образом, эссе представляет собой универсальный инвариантный жанр переходного типа, в котором ключевой является точка зрения автора произведения. Через воспоминания, дневниковые записи и личные переживания автор выражает своё отношение к различным событиям и явлениям, а также раскрывает собственную систему ценностей. Примерами автобиографических эссе являются изучаемые в данной диссертационной работе произведения казахстанских авторов: «Выхожу один я на дорогу...» И.П. Щеголихина; «Казахское слово», «Созвучие», «Исповедь поэтов», «Отзвуки», «Вблизи чингисских гор», «Казахские арабески» Г.К. Бельгера; «Лик Времени – Движение Луча», «Беркут – птица счастья» Б.Г. Каирбекова.

1.3 Эволюция жанров в контексте развития литературы Казахстана

В течение последних десятилетий наметилась тенденция, согласно которой ученые стали рассматривать литературный процесс во взаимосвязи с процессами, происходящими в глобальном мире, поскольку проблема глобализации является одной из важнейших в современном обществе. Данная проблема интересует не только политологов и историков, но стала немаловажной и с точки зрения филологии. Литературоведы пишут о том, какое воздействие оказывают на мир литературы процессы и вызовы современной действительности, насколько они важны для мировосприятия писателей.

Отечественный исследователь А.Б. Темирбулат в контексте глобальных процессов выявляет особенности литературы современного Казахстана. По мнению, А.Б. Темирбулат «Глобализация обусловливает тенденции и закономерности развития историко-культурного и художественного процессов. Ее влияние совершенно очевидно проявляется в современной литературе Казахстана. В условиях глобализации, интеграции общества, стремительного развития науки и техники, экономических, социально-политических отношений между государствами идет активный процесс сближения народов, населяющих нашу планету, следствием которого стало тесное взаимодействие различных национальных традиций [40, с. 3].

Отечественная культура сегодня – это уникальное пространство, где встречаются и взаимодействуют различные философские традиции, мировоззрения и культурные пласты. Такая многослойность объясняется как многонациональным составом страны, так и глобальными процессами, затрагивающими всё человечество – интеграцией, цифровизацией, усилением межкультурных связей, в качестве примеров культурного и философского синтеза можно назвать произведения таких авторов, как М. Пак, А. Кан, А. Алимжанов, Д. Амантай, Д. Снегин, Г. Бельгер, Р. Сейсенбаев, О. Сулейменов, А. Жаксылыков и других писателей, чьи имена хорошо известны читателю. В творчестве данных авторов прослеживаются разнообразные тенденции, ценности восточного и европейского миров.

Казахстанская литература – это пространство философского поиска и художественного эксперимента, интертекстуальность придаёт произведениям национальную самобытность и одновременно – универсальность. Влияние глобализации особенно заметно в философско-эстетических взглядах авторов. Современный казахстанский писатель воспринимает человека как «гражданина мира», как существо, включённое в общую ткань бытия. Это не отказ от национального – напротив, национальная культура становится прочной опорой для выхода к более широким горизонтам. Отсюда, интерес к идее всеединства, взаимосвязанности всего живого.

Так, например, в романе А. Жаксылыкова «Поющие камни» исследуется тема общечеловеческого единства. Главный герой Жан живёт не только в своём личном времени и пространстве – он становится частью времён и судеб

других людей. Его сны – это не только его личные переживания, а видения, будто бы заимствованные у других. Он чувствует кармическую связь с окружающими, а его «я» постепенно растворяется в «мы», превращаясь в символ коллективного опыта.

Современные писатели Казахстана обращаются не только к философии, но и к исторической памяти. В условиях глобализации особенно важно сохранить связь с корнями, понять прошлое, чтобы осмыслить настоящее. В этом контексте звучат такие произведения, как «Отчаяние» Р. Сейсенбаева, «Дом скитальца» Г. Бельгера, «Конец легенды» А. Кекильбаева, дилогия «Саки» Б. Жандарбекова, «Заблуждение цивилизации» М. Шаханова, трилогия «Одинокая юрта» С. Елубаева и другие. Эти тексты не просто напоминают о прошлом, они показывают, насколько история отдельного народа вплетена в судьбу всего человечества. Глобальные изменения заставляют авторов заново переосмысливать духовные ориентиры. В новых условиях обостряются вопросы национальной идентичности, самосознания, места языка и традиций в жизни человека. Эти темы поднимаются, например, в романе «Туюқ су» Герольда Бельгера и пьесе «Транзитный пассажир» Дулата Исабекова. Писатели рассуждают о значении языка как хранителя культуры, о том, как сберечь нравственные ориентиры в быстро меняющемся мире.

Таким образом, современная казахстанская литература «иллюстрирует» происходящие процессы, становясь активным участником культурного диалога. Через призму художественного слова она помогает осмыслить сложные вопросы времени: кто мы? откуда пришли? куда движемся в эпоху глобальных перемен?

Казахстанская проза соединяет конкретику быта с масштабом бытия, создавая многоликую картину мира, где каждое мгновение повседневности открывает путь к философским откровениям. Писатели обращают внимание не только на повседневную сторону жизни, но и на ее духовное измерение. Художественные произведения становятся своеобразным зеркалом, отражающим материальную, метафизическую, земную и космическую сферы. Герои книг формируются под влиянием мельчайших деталей обыденной жизни: запаха степи, ритма труда, звуков родной речи. Однако, за внешней простотой кроется философская направленность, стремление осознать смысл существования, обрести свое место во Вселенной. Взаимосвязь человека с природой, Землёй и космосом в этих произведениях представлена не как абстрактная идея, а как живое, внутренне переживаемое чувство. Это сочетание земного и космического ярко проявляется в таких произведениях, как роман Р. Сейсенбаева «Трон сатаны» или цикл А. Жаксылыкова «Сны окаянных».

Современная культурная среда, характеризующаяся многоплановостью, противоречивостью и полиязычием, существенно влияет на форму и стиль художественных произведений. В казахстанской литературе наблюдается отход от классических жанровых моделей и активное внедрение новых форм:

роман-эссе, роман-притча, поэтический роман, роман-полилог и другие. Такие жанровые эксперименты отражают смену традиционного жанрового мышления, установленного многовековой литературной традицией. Например, роман Д. Накипова «Круг пепла» представляет собой роман интенций, У. Тажикеновой – роман-пунктир «Ось существования», а произведение Б. Кисикова «Ол» построено как роман-полилог.

Писатели сознательно расширяют границы литературного языка, используя приёмы и образы из разных культурных традиций. В текстах можно встретить элементы различных национальных языков, фрагменты фольклора, а также терминологию, связанную с духовной и философской сферами. Такой синтез создаёт эффект многослойности и культурного диалога, где каждое слово несёт дополнительный смысл. Одной из характерных черт становится активное использование приёма «потока сознания», позволяющего передать сложный внутренний мир персонажей. Нередки также случаи переплетения прозы и поэзии, соединения разговорной речи с книжным стилем.

Всё это придаёт современным произведениям особую динамику и интеллектуальную насыщенность, отражая поиски новой литературной формы. Текстотворчество становится особенно выразительным: писатели активно используют курсив, небанальные тропы, неожиданные выражения, вставки, отступления, изменение шрифта, выдержки из писем и официальных бумаг, дневниковых записей, и это создает необычный формат повествования. Такого рода тексты встречаются, к примеру, у А. Жаксылыкова и Д. Накипова [34, с. 163].

Немаловажным компонентом художественных произведений является интертекстуальный дискурс, внедрение в текст отсылок к классической литературе, цитирование словосочетаний и целых предложений, обращение к книгам по философии, поэтические вставки, реминисценции. Интертексты, безусловно, придают структуре произведений объем и глубину, обоснованность и культурологичность, подтверждают связь между тем, что было и есть. Писателям, таким как А. Нурпеисов, Г. Бельгер, Р. Сейсенбаев, удается путем использования интердискурса подчеркнуть, что описанные в их произведениях темы остаются актуальными и сейчас. Таким небанальным способом воссоздаются эстетические взгляды современных казахстанских авторов.

Литература стремительно меняется также под влиянием технологических процессов, сегодня она не только отражение реальности, но и активный участник её трансформации. Одной из ярких черт современной прозы и поэзии стала полифоничность, многоголосие, сочетающее в себе разные времена, пространства, интонации. В текстах появляется «голосовой хор» – приём, когда авторы объединяют в одном абзаце реплики разных персонажей без указания, кто говорит. Это создаёт ощущение живого разговора, многослойного восприятия действительности. Такие приёмы можно увидеть, например, в романах А. Жаксылыкова «Сны окаянных», Б. Кисикова «Ол».

Литература всё чаще звучит не только голосами героев, но и «звуками» окружающего мира – природы, города, техносферы. Авторы соединяют поэтику городской суеты и камерного быта с философскими размышлениями, играют с формой и стилем, стирая границы между традиционным и экспериментальным. Большую роль в этих изменениях играют информационные технологии. Мобильная связь и Интернет радикально сократили дистанцию между автором и читателем. Сегодня публиковать книгу можно, не выходя из дома, а начать литературную карьеру – с поста в Telegram или Facebook. Такой доступ к аудитории открывает двери в литературу для тех, кто ещё недавно оставался на её обочине.

Сетевые платформы породили новые литературные жанры. Появились тексты в формате «записных книжек», SMS, мини-сюжетов, будто снятых камерой телефона. Эти произведения зачастую намеренно фрагментарны, недосказанны, построены на эффекте случайности, наблюдения, мгновения. Они передают атмосферу конкретного места и времени, фиксируют урбанистические детали, бытовые сцены. Развязка в таких текстах часто абсурдна, как сама реальность.

Поэзия А. Тажи, Н. Карповой, И. Аргентума являются примерами этой новой эстетики. Интернет не только расширил читательскую аудиторию, но и стал полноценной литературной площадкой. Так, книга блогера Е. Рашева «Человек на балконе», написанная в формате дневника «алматинского лузера» и сначала опубликованная в Telegram, позже вышла в бумажном виде и получила широкую известность.

Этот пример демонстрирует то, как цифровая среда влияет на формат, распространение и восприятие художественных текстов. Цифровая эпоха также вдохновила авторов на создание произведений, в которых виртуальный мир – не антураж, а часть внутреннего мира героев. Так, в книгах Д. Сугралинова «Level Up» и «Дисгардиум. Угроза А-класса» сюжет развивается в игровом или параллельном цифровом пространстве, где пересекаются реальность и фантазия.

Глобализация и технологические изменения повлияли и на жанровую структуру литературы. В Казахстане получает развитие так называемая миддл-литература – жанр, находящийся на стыке между элитарной прозой и массовой развлекательной литературой. Она сочетает серьёзную проблематику с доступной формой изложения и увлекательным сюжетом. Примерами могут быть «Перигей» М. Земскова, «Предсказание» О. Марк, «Зуб мамонта (летопись мёртвого города) Н. Веревочкина, «Исчезнувший кодекс» Г. Кия [29, с. 36].

Проза последних лет кардинально отличается от литературы советского периода. Она уже не опирается на устаревшие штампы и клише, которые долгое время формировали официальное восприятие истории и культуры. Вместо этого происходит глубокий пересмотр и переоценка исторических фактов и событий различных эпох. Раньше литературные произведения часто искусственно отстранялись от реальной национальной жизни, следуя

заданным идеологическим шаблонам. Сегодня же проза и поэзия насыщены ярким национальным культурно-историческим колоритом.

В творчестве современных писателей и поэтов заметно возвращение к корням, к своим этническим и культурным истокам. Каждому из них присуща своя уникальная метафизика национального духа, через которую они стараются выразить свое понимание самобытности народа. Казахские литераторы стремятся раскрыть глубины ментальности своего народа, демонстрируя разнообразие и сложность национального сознания. Особое внимание уделяется ревизии односторонних и упрощенных интерпретаций исторического прошлого, которые зачастую доминировали в предыдущие десятилетия.

Историческая тематика занимает центральное место в творчестве многих казахских писателей. Уже в советский период эта тема стала основой для значимых произведений, например, в романах М. Ауэзова, С. Муканова, Г. Мусрепова, И. Есенберлина, А. Кекильбаева, А. Алимжанова и других классиков. Сегодня же внимание к истории обретает новую силу, она служит не только источником сюжетов, но и площадкой для переосмысления национальной идентичности, культурных ценностей и исторической памяти.

Это позволяет создавать литературу, которая не просто отражает прошлое, но и способствует формированию современного национального сознания. Таким образом, есть основания полагать, что литература Казахстана сегодня – это пространство эксперимента, свободы и диалога. Писатели осваивают новые форматы, создают тексты на стыке эпох, жанров и технологий. Они по-новому смотрят на человека, его место в мире – и в реальности, и в цифровой среде. И это делает современную казахстанскую литературу не просто частью мировой, а её активным участником и соавтором [108].

Исследования А. Арцишевского, посвящённые трилогии С. Елубая – «Одинокая юрта», «Молитва» и «Бренный мир», – подчёркивают многоголосие этих произведений. Герои трилогии, по словам исследователя, словно «встревоженный пчелиный рой», отражают состояние души людей в переломную эпоху, когда происходят глубокие социальные и культурные изменения. Особое внимание Арцишевский уделяет роману «Молитва», вписывая его в контекст современного литературного процесса и отмечая связь с предшествующими произведениями, такими как «В круге первом» Александра Солженицына и «Факультет ненужных вещей» Юрия Мамлеева. Таким образом, «Молитва» становится частью более широкой традиции, исследующей внутренние и общественные кризисы [109].

В современной казахстанской литературе, особенно в прозе и поэзии, написанных на русском языке, наблюдается значительное разнообразие. При этом сами авторы по-разному позиционируют свою идентичность: кто-то считает себя казахским писателем, кто-то – русским, корейским или немецким. Такое многообразие отражает сложность культурного пространства Казахстана и активный поиск новых форм самовыражения.

Русскоязычная проза Казахстана отличается жанровым разнообразием и экспериментами. Здесь существуют разные виды рассказа: классический рассказ (представленный такими авторами, как С. Назарова, А. Арцишевский, К. Гайворонский, М. Земсков), автобиографический рассказ (Н. Чернова, Г. Доронин, А. Рогожникова), короткий рассказ (Е. Терских, У. Тажикенова), рассказ-притча (У. Тажикенова, Г. Бельгер), лирическая миниатюра (И. Одегов, Н. Чернова), новелла (О. Марк, О. Гордеев), а также более экспериментальные формы – рассказ-идиллия и рассказ-триллер. Эти жанровые модификации отражаются в разнообразии сюжетных линий, глубине психологизма, динамичности повествования, фрагментарности и метафизической насыщенности текстов.

Казахстанские исследователи в последние годы уделяют внимание темам, которые ранее были табуированы. Они применяют нестандартные методы анализа, обращая внимание на социально-бытовые проблемы, которые находят своё выражение в литературе. Например, Л.В. Сафронова в своих работах рассматривает мифологическую основу мышления писателя Б. Джилкибаева и предлагает неожиданный взгляд на его роман «Казахский эротический роман». В этом произведении исследователь выделяет архетипический символ социальной мощи – половую потенцию – которая, однако, в контексте культурной традиции восточного этноса приобретает сложный и многозначный метафорический смысл, связанный не только с физическим аспектом, но и с творческой энергией и креативностью. Таким образом, современная казахстанская литература и её исследование отражают сложный процесс переосмысления национальной идентичности, социальной реальности и культурных традиций, открывая новые горизонты для понимания внутреннего мира автора и его народа.

Б.У. Джолдасбекова подчёркивает, что казахстанская культура сегодня представляет собой качественно новое явление – уникальное сплетение множества культурных традиций и влияний. Такое поликультурное пространство становится источником возникновения новых жанровых форм, которые отражают многогранность и многообразие современного общества. По мнению учёного, эта сложная культурная мозаика рассматривается открыто и без излишней идеализации, что позволяет увидеть её в подлинном свете.

Особое место, по мнению ученого, в казахстанской русскоязычной литературе занимает роман «Дом скитальца», который часто называют своеобразным художественным музеем депортации. В этом произведении отражена драматическая судьба советских немцев, подвергшихся массовому переселению в 1941 году. Роман служит важным свидетельством исторических событий и помогает осмыслить трагедии прошлого через призму личных судеб, тем самым внося значительный вклад в сохранение исторической памяти и культурного наследия [34].

М.К. Сыдыкназаров отмечает в современных произведениях отсутствие строгого сюжета или драматургии. В то же время, как пишет исследователь,

появляются адаптации, нововведения: синтез с публицистикой, философскими рассуждениями, элементами диалога с читателем, с социокультурным контекстом Казахстана. Рассматривая тему на материале творчества И.П. Щеголихина, Д.С. Снегина, Г.К. Бельгера, ученый считает, что каждый из трёх авторов имеет свою манеру: например, Г.К. Бельгер может акцентировать философскую глубину и культурно этнические вопросы, И.П. Щеголихин – особенности мышления и мировосприятия, Д.С. Снегин – элементы художественной интерпретации, возможно более поэтический язык, эмоциональность.

Мы разделяем позицию ученого в том, что традиции жанра эссе в Казахстане не являются простым подражанием, а претерпевают трансформацию под воздействием национального самосознания, культурного взаимодействия, исторических изменений в период независимости и социальных преобразований.

Считаем, что точка зрения М.К. Сыдыкназарова, способствует осознанию эссе как самостоятельного литературного жанра в условиях современной казахстанской прозы, в её русскоязычной части; помогает понять, как художественные традиции (русские, европейские, возможно локальные культурные особенности) взаимодействуют с национальной литературной средой [36].

Д.М. Поляк исследует жанрообразующие признаки дневника писателя: датированность, периодичность записей, субъективность, наличие внутреннего адресата, правдивость, документальность, исповедальность. Исследователь предлагает собственную модель типологии, различая дневники по ряду параметров: структуре, функциям, степени художественности, степени публичности. Автор работы обосновывает прямую связь дневника с художественной прозой, показывая, как дневник переходит из «чисто личных, документальных записей» в сферы, где уже ощущается художественная обработка, литературная форма, экспрессивность, стилистическая обработка. Д.М. Поляк выделяет типы дневников, выделяя виды, у которых доминируют разные функции: чисто фиксирующие, экспрессивно-исполнительные и гибридные с эстетической функцией. Мы разделяем позицию исследователя в том, что вариативность форм и функций дневника затрудняет жёсткую классификацию, обусловленную также неоднозначностью границ жанра: дневник пересекается с воспоминаниями, мемуарами, письмами [37].

Особый интерес для нашего исследования представляют работы У.К. Абишевой, посвящённые документальной прозе конца 1980-х – начала 1990-х годов. Учёный объясняет этот феномен тем, что общество заново пережило травму сталинизма и связанный с ней глубокий ценностный кризис на уровне коллективного осознания. В качестве примера историзма и документализма рассматривается повесть В. Михайлова «Хроника великого джута». Значимость этого произведения заключается в том, что в нём впервые были зафиксированы воспоминания поколения, которое непосредственно испытало на себе все тяготы джута. Обе части повести образуют единую идейно-

художественную концепцию, художественно равнозначную и взаимодополняющую друг друга. По мнению исследователя, именно эти особенности сближают «Хронику великого джута» с такими произведениями, как «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына, «Блокадная книга» Д. Гранина и О. Адамовича, «Цинковые мальчики» и «Чернобыльская молитва» С. Алексиевич [29].

Дневник как жанр имеет свое особое место в творчестве казахских писателей и поэтов, несмотря на то, что он не так широко представлен, как в русской или западной литературе. Тем не менее, этот жанр в казахстанской литературе существует и выполняет важные функции: личностного самовыражения, хроники времени, рефлексии о культуре и национальной идентичности. Книга М.О. Ауэзова «Дневники. Уйти, чтобы вернуться» содержит личные записи писателя, сделанные между 1970 и 1978 годами. Следует отметить, что автор вел дневники в напряжённое для него время, когда столкнулся с репрессиями и ограничениями, когда ему запретили преподавать и издавать научные труды.

Объективные обстоятельства обусловили тематику и ключевые мотивы книги: 1) протест против тоталитаризма и духовной несвободы; 2) поиски идентичности и духовного возрождения; 3) идея «уйти, чтобы вернуться». Стиль и художественные особенности книги определяются жанровой свободой, произведение написано в форме фрагментарных, искренних и контемплативных заметок, что соответствует жанру исповеди и духовного самонаблюдения.

Дневники полны философских размышлений о независимости, долге интеллигенции и роли казахской культуры. Книга как внутренний мост между прошлым и будущим воспринимается как откровение писателя и источник самопознания, осмысления времени не только для самого автора, но и его современников. Отметим также лирическую насыщенность и живой язык, создающие эмоциональный фон повествования.

Книга М. Макатаева «Күнделік», написанная в жанре дневника представляет собой самостоятельное литературное произведение, в котором раскрывается внутренний мир поэта, его чувства, размышления и душевные терзания. Творчество М. Макатаева органично сочетает индивидуальные переживания и народную культуру. В дневниках этот синтез особенно ощущается: автор здесь и человек, и лирик, и казах, и поэт одновременно. Эмоциональность и откровенность присущи поэту, в одной из записей он пишет о тяжелых моментах своей жизни, утрате дочери, борьбе с болезнью и общественными предубеждениями. Философская глубина отличает его мысли о смысле жизни, о любви, внутреннем испытании, стремлении к добру и справедливости.

Дневники наполнены также размышлениями о роли поэта и человеческих ценностях, духовной составляющей поэзии. М. Макатаев на страницах дневника часто признаётся в собственной мягкости, доброте и даже слабости. Казахский поэт, цитируя Льва Толстого, ставит под сомнение

привычные установки, задаваясь вопросом, правильно ли он живет. Он жестко оценивает власть и общественные институты, чувствуя отчуждение и недоверие. Последние записи дневника приурочены к 1976 году, незадолго до смерти поэта, что дает основания понимать дневник как хронику внутренней борьбы последнего периода его жизни. Стилистика дневников исповедальная, это открытые, рефлексивные монологи, обращенные, прежде всего, к самому себе. Дневники и поэзия М. Макатаева неразделимы, вместе они создают автобиографический образ поэта, который говорил, что биография не отделима от его стихотворений. Строки дневников и поэзии часто пересекаются и воспринимаются как продолжение друг друга. Поздние стихи с элементами пророческой интонации, словно являются «тенью» его поэзии. Дневниковые записи помогают лучше понять поэтику поздних поэм и мотивацию М. Макатаева – поэта и гражданина.

Следует отметить, что дневники М. Макатаева оказали влияние на казахскую литературу, были восприняты современниками как «новая форма откровенности». После публикации дневников поэта казахская литература начала открыто, без героизации говорить о внутренних конфликтах, страхах, одиночестве человека. М. Макатаев через дневники задал новую интонацию повествования – «писать, как живешь». После него появляются дневниковые или исповедальные фрагменты у поэтов и писателей постсоветского периода.

Художественная ценность жанра дневника писателя в казахстанской литературе определяется тем, что жанр используется как инструмент самопознания и анализа текущих событий; сочетает документальность и художественность; представлен в прямой форме дневника. Писатель и литературовед Мурат Ауэзов в своих мемуарах и публицистических текстах часто прибегает к дневниковой форме записи, сочетая личные воспоминания с философскими рассуждениями о культуре и истории Казахстана.

В косвенной форме дневниковых записей – через эссе, публицистику и поэзию с элементами дневниковых заметок – это проявляется особенно ярко. Так, поэт и общественный деятель О. Сулейменов, хотя и не вел традиционные дневники, в своих произведениях часто использовал личные заметки, фрагменты воспоминаний и размышлений. Особенно заметно это в его публицистике и эссеистике, например, в работе «Язык письма», где сочетание личного и общественного опыта создаёт глубокий и живой образ автора.

Дневник писателя как жанр в отечественной литературе обладает рядом характерных черт. Во-первых, это форма литературной исповеди, в которой автор открыто делится своими мыслями, чувствами и внутренними переживаниями. Во-вторых, дневник отражает не только личные состояния автора, но и служит важным источником информации о состоянии общества и литературной среды в определённый исторический период. Таким образом, этот жанр сочетает в себе глубоко личное и общественное, позволяя читателю лучше понять как внутренний мир писателя, так и контекст его времени.

Жанр эссе в литературе Казахстана – сравнительно новое, но активно развивающееся направление, особенно с конца XX – начала XXI века. Эссе,

как жанр, в литературе нашей страны сложился под влиянием мировой литературы и журналистики, органично вписался в казахскую культурную и литературную почву благодаря богатой устной традиции, философским размышлениям би-шешенов, акынов и просветителей.

Если говорить о литературных истоках, то Абай Кунанбаев и его «Қара сөздер» (Слова назидания) по структуре и содержанию близки к эссе – это философские размышления о жизни, морали, обществе. Произведение Абая достаточно полно изучено исследователями, которые единодушны в мнении о том, что философская глубина и художественная выразительность текстов обусловливают специфику абаевского стиля повествования.

Г. Мусрепов – одна из ключевых фигур в развитии казахской литературы и публицистики. Он не только создавал художественные произведения, но и активно участвовал в формировании публицистического слова на казахском языке. Для Г. Мусрепова публицистика была не просто жанром – это был инструмент проникновения в суть общества, его перемен, внутренних конфликтов и надежд. Его эссеистика сочетала журналистскую остроту с эмоциональным и художественным звучанием: тексты насыщены живыми метафорами, глубокой рефлексией.

Г. Мусрепов был не только публицистом, но и литературоведом, это отличало глубину его аналитических работ. Он исследовал развитие литературы, особенности художественного языка, мастерство писателя. Он также писал книги в жанре публицистической прозы, такие как «Долг художника», «Следы времени».

«Долг художника» – это литературно-критическая и публицистическая проза, включённая в сборник 1970 года. Эта книга объединяет эссе, в которых автор осмысливает роль художника в обществе, его моральные и культурные обязанности. В произведении ощущается духовная и культурная связь с традицией Абая. Г. Мусрепов в своих трудах неизменно обращался к наследию Абая и к классикам мировой литературы, стремясь соединить национальную идентичность с универсальными гуманистическими ценностями. Стилистика книги «Долг художника» характеризуется сочетанием публицистической структуры и образности, стремлением сделать мысли живыми и образными.

Такие писатели и поэты, как М. Шаханов, Ш. Муртаза, Д. Исабеков и другие внесли вклад в эволюцию эссе. Художественно-публицистические произведения М. Шаханова широко известны читателям, имеют ярко выраженные черты. Писатель-эссеист ратует за историческую справедливость, призывает к переосмыслению прошлого. Он открыто пишет о замалчиваемых страницах казахской истории – репрессиях, восстаниях, колониализме, трагедиях. М. Шаханов выступает от имени народа, не боится критиковать власть, защищать справедливость и поднимать острые социальные, нравственные темы. Он был членом комиссии по расследованию событий Желтоксана, выступил против искажения правды, стал одним из немногих, кто открыто осудил декабрьские события и

поддержал молодежь. В его эссеистике история – не набор дат, а уроки для будущего.

Экологическая публицистика М. Шаханова отражена в эссе «Трагедия Арала». Он описывает не экологическую, а духовную трагедию, утверждая, что гибель природы есть следствие нравственного падения общества. Центральная идея эссе «Трагедия Арала»: человек обязан быть совестью природы, иначе он погибнет вместе с ней. М. Шаханов в эссе «Казахский язык и космополитизм», «Нация и нравственность» критикует русификацию, безразличие к родному языку, подмену национальных ценностей внешними стандартами, выступает против космополитизма, который не имеет национальной основы. Его публицистика – это открытый диалог с обществом, где он задаёт вопрос: «Может ли народ существовать без языка»? Защита казахского языка и культуры – эта тема является одной из ключевых в творчестве писателя. Философские размышления М. Шаханова пронизывают всё его творчество, как поэзию, так и публицистику. Его произведения – это глубокие размышления о судьбе человека, народа, языка, экологии души и мира.

Эссеистика Д. Амантая стала явлением в казахской литературе, поскольку писатель в своих произведениях выходит из традиционных рамок и ищет постмодернистские, символические глубины смысла. Он использует жанр эссе для эстетического философского суждения, создания авторского внутреннего диалога, опирается не только на факты, но отражает реальность через внутреннее чувство и культурные символы. Тематика эссе охватывает проблемы жизни и смерти, времени и памяти, любви, культуры, внутренние искания личности.

Поэтичность языка повествования, метафоры и символы придают философским размышлениям художественную стилистику. В произведениях Д. Амантая есть знаки постмодернизма: фрагментарная структура – событие или мысль представляется рассеянно, а не в одной сети; цитаты и аллюзии – автор ссылается на литературные и философские источники; деконструкция – автор часто искажает понятия или выражает их по-новому, например, в эссе «Я скучаю по тебе». Здесь жизнь описывается как экзистенциальное состояние между тоской (возврат к прошлому) и надеждой (вера в будущее). Эссеистика Д. Амантая – это сочетание мысли и чувства; философии и литературы, воспринимается как духовный опыт личности.

Д. Исабеков известен как драматург и писатель, литературно-философский стиль которого отличается тем, что его произведения не эссе в классическом понимании жанра, но, безусловно, пронизаны эссеистической глубиной. Он показывает внутренний мир «маленьких людей», их боль, надежды и трагедии, через детали и внутренний монолог. В своих интервью писатель критически рассуждает о литературном процессе, критикует поверхностность массовой культуры, выражает тревогу за духовное будущее казахской литературы. К произведениям с эссеистическим подтекстом относятся пьесы, повести, рассказы Д. Исабекова: пьеса «Әпке» рассказывает

о старшей сестре Камажай, которая взяла на себя заботу о младших после трагической потери родителей. Тема ответственности, семейного долга и сострадания приобретает глубоко личный и философский характер. Повесть «Гауһартас», автор написал её под впечатлением от песни Бибігүл Төлегеновой. История наполнена образами красоты, ностальгии и эстетического переживания, словно мини-эссе о чувствительности души. Рассказ «Қара шаңырақ», здесь через бытовой эпизод раскрывается философия старости, памяти и простых человеческих чувств.

Ш. Муртаза сочетает публицистику и художественную прозу, размышляя о духовных и национальных вопросах. Мотивы борьбы, исторической справедливости и верности традициям проявляются в его трилогии и повестях, например, в произведении «Қызыл жебе», где историческая правда описана через призму личности Турара Рыскулова.

В эссеистике А. Жаксылыкова литературный стиль преобладает над публицистическим, этнокультурные мотивы выстаивают пространственно-временную структуру текстов. Так, в эссе «Просветление Ахмеда Яссави» культурно-исторический тип хронотопа связан с образом Базара как одного из ключевых концептов мира Востока. Писатель отмечает, что Базар был и остается одной из составных частей восточного традиционного города, не только местом торговли, но и средоточием социальной, политической и культурной жизни – многие важные события происходили именно там.

Следует заметить, что образ Базара описывается не только в эссе «Просветление Ахмеда Яссави», но и в романе А. Жаксылыкова «Поющие камни». В описании этого Базара уже нет никакой духовности, в колоритном описании и размышлениях автора произведения отражаются новые реалии времени, рыночные отношения, где главное – это нажива и конкуренция. В произведениях А. Жаксылыкова Базар предстает не только как образ вселенской гармонии, но и как своеобразный индикатор социально-экономического состояния общества. Базар, который сначала вызывает у главного героя чувство эйфории и воспринимается как символ праздника жизни, меняет своё значение. Он превращается в метафору, отражающую глубокие перемены в обществе и искажение сути самого концепта.

Таким образом, как показал анализ, эссеистика казахстанских писателей при всей многоплановости, характеризуется следующими общими признаками: 1) патриотизм – автор выступает как представитель казахского народа; 2) эмоциональность – используются метафоры, риторические вопросы, призывы; 3) оценочность – обличается власть и бездуховность общества; 4) философичность – размышления о политике, экологии, культуре переплетаются, обусловливая нравственный выбор; 5) поэтический язык – образность, художественность, выразительность стиля.

Выводы по разделу 1

Понятия «жанр» и «литературный жанр» в научной литературе трактуются как типы художественных произведений и как единое целое. Эти понятия носят двойственный характер и могут пониматься в двух основных аспектах. Во-первых, как исторически сложившиеся формы, реально представленные в национальных или мировых литературных традициях.

На этом основании, сформировалась терминология: эпопея, роман, повесть, новелла как эпические жанры; комедия, трагедия, мелодрама – драматургические; ода, элегия, баллада – лирические. Во-вторых, как идеальные модели**,** логически выстроенные на основе анализа и сопоставления конкретных произведений. В этом случае жанр рассматривается как обобщённый инвариант, теоретическая конструкция, отражающая типичные черты ряда текстов.

Значения терминов, о которых идёт речь, чаще всего трактуются в исследовательской литературе, они не возникли непосредственно в рамках художественной практики и не стали её устойчивой традицией. Они также присутствуют в научных дефинициях, связанных с тем или иным литературным жанром, существовавшим в определённую историческую эпоху. Иными словами, речь идёт скорее о теоретическом осмыслении, чем о терминах, укоренившихся в творческой практике. Появление, разработка, изменение жанра дневника происходило постепенно, начиная от фиксации эпизодов личной жизни до формирования такой структуры текста, в которой хронологичность, в стилистическом плане, стала уступать образности и выразительности текста.

Дневник и сейчас остаётся жанром «на стыке», отличающимся жанровой неопределённостью. Форма и содержание такого текста во многом зависят от личности автора и его восприятия окружающего мира. Это всегда субъективный взгляд, отражающий индивидуальный опыт. Подобные записи, как правило, содержат хронологически выстроенные размышления, чувства и события, которые имели важное значение для самого автора. Поэтому такие тексты ценны не только как личные документы, но и как отражение времени через призму внутреннего мира конкретного человека.

В результате исследования теоретических моделей дневника и примеров произведений, созданных в этом жанре, мы сформулировали определение термина. Литературный дневник – это инвариантный художественно-публицистический жанр, «внутренней мерой» которого является авторское сознание. Мысль, выраженная в литературном дневнике, передаётся с помощью публицистических и художественных приёмов, что придаёт тексту особую выразительность и глубину. Этот жанр сочетает в себе документальность и художественность, что делает его уникальным.

Ключевые признаки литературного дневника, определяющие его специфику, это: хронологичность (фиксация событий в последовательности их переживания), интертекстуальность (взаимодействие с другими текстами,

культурными кодами) и авторефлексия (осмысление автором собственного опыта и внутреннего состояния).

Эссе, в свою очередь, представляет собой универсальный, инвариантный жанр, способный адаптироваться к различным темам и формам высказывания. Оно объединяет личностное начало, аналитичность и образность, позволяя автору свободно выражать мысли. Эссеистика занимает междисциплинарное положение, обеспечивает несколько функций, имеет явно выраженные черты переходного типа. В этой связи, на наш взгляд, произведения в виде рассуждений, с размытыми жанровыми признаками могут быть отнесены к форме эссе. Данный жанр, в силу его популярности среди писателей и читателей, представляет собой значимый тип текста. Здесь, безусловно, роль автора произведения является главной и жанрообразующей.

Выделим основные признаки эссе как инвариантного жанра. Первый признак – личностный стиль, в котором отражаются индивидуальное восприятие автором событий и субъективная оценка, что делает жанр близким к философской прозе и публицистике. Второй признак – свободная композиция, в эссе отсутствует строгая структура, мысль развивается свободно, переходя от одного аспекта к другому, часто с элементами внутреннего монолога, риторических вопросов и афористичности. Третий признак – тематическое разнообразие, охватывающее проблемы культуры, языка, истории, экологии, нравственных ценностей. Четвертый признак – синтез в структуре одного текста художественного и публицистического; писатели-эссеисты используют поэтичный язык, метафоры, аллюзии, образы, характерные для художественной литературы, при этом рассуждают на актуальные общественные или личные темы. Перечисленные жанровые особенности дают основания считать подобного рода произведения инвариантной формой эссе.

2 ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДНЕВНИК КАК ИНВАРИАНТНЫЙ ЖАНР

2.1 Поэтика литературных дневников Ивана Щеголихина

Иван Павлович Щеголихин – писатель и общественный деятель, прошел непростой творческий и жизненный путь, полный тревог, испытаний, преодолений. Несмотря на это, он нашел свою дорогу в литературе, достиг целей, о которых мечтал в юности. Он запомнился современникам и поклонникам творчества как писатель, публицист, переводчик. Произведения И.П. Щеголихина отличаются разнообразием не только содержательно, но и с точки зрения жанровой принадлежности.

Особое место занимают книги, стоящие на стыке между публицистикой и художественной литературой. В целом, для творчества писателя свойственны автобиографичность, документальность, публицистичность. В полной мере названные признаки идиостиля проявились в произведениях дневниковой формы. Каковы его отличительные жанровые черты дневника писателя И.П. Щеголихина? Какие признаки, составляющие особенности идиостиля автора, определяют поэтику произведений данного жанра? В данном подразделе нашего исследования ставится цель – обосновать ответы на поставленные вопросы.

Творчество И.П. Щеголихина является объектом исследования в российской и казахстанской филологической науке. В отечественной науке существует ряд работ, посвященных творчеству И.П. Щеголихина. Это труды С.В. Ананьевой, А.О. Азизовой, А.С. Демченко, К.О. Таттимбетовой, Б.У. Шанаева, в них изучаются такие аспекты, как эволюция литературного пути писателя, историческая и философская тематика произведений, проблема автора-героя, концепт «дом» и другие [114-117].

Л. Шашкова рассматривает литературную деятельность И.П. Щеголихина в контексте эпохи, в условиях которой он жил. Она отмечает, что творчество писателя стало известно читателям не благодаря официальной критике, а, скорее, вопреки ей. Постоянные запреты цензуры и конфликты с издательствами были частым явлением, несмотря на то, что повести и романы «В одном институте», «Снега метельные», «Другие зори», написанные, казалось бы, на столь беспроигрышные темы, как студенчество, целина и заводская жизнь простых людей [118, с. 577].

Е. Киселева также пишет о том, что непросто шли к читателям романы о целинниках и рабочих: «Если у других писателей в те времена поднятие целины и производство были проходными темами, то все вещи, которые написал Щеголихин, едва ему не стоили членства в Союзе писателей, в «Казахстанской правде» была даже разгромная статья «Кому светят другие зори?». А читали именно его, «доставали», давали друг другу только на одну ночь. О романах «Должностные лица» и «Дефицит» можно сказать, что они подготовили громкие разоблачительные процессы, с которых и началась перестройка» [119, с. 592].

С. Назарова, вспоминая о личной встрече с писателем, пишет: «Мне выпала честь получить в подарок его двухтомник, и четыре бессонные ночи я провела с карандашом в руках, делая пометки на тех строках, от которых сердце выпрыгивало из груди… Как долго я мечтала о том, чтобы о нашем времени, стремительном и драматичном, написал большой писатель, как когда-то свою летопись Нестор. Документальность и художественность, объективность и предельная честность, мудрая ирония и искрений патриотизм – все в этих двух книгах, где сплетаются судьбы государства и человека» [120, с. 598].

Далее критик отмечает в качестве основного принципа прозы И.П. Щеголихина – принцип простоты, выделяя ряд признаков, характерных перу писателя: отсутствие политического пафоса; приоритетность личности главного героя произведения; историзм и правдивость; философичность и искренность: «Книга истинного философа жизни, а не умника философствующего. О главном для каждого из нас: как принять эту жизнь такой, какая она есть, и общество, которое сложилось сегодня в Казахстане. И научиться жить в нем, не разрушая это общество, не ставя границ меж людьми (ни этнических, ни имущественных), а жить главным делом любого человека. Собирать жизнь, как собирают цветы в поле, и подарить этот неслыханный и простой букет следующему поколению» [120, с. 601].

Литературный обзор показывает, что ученые и критики изучали произведения И.П. Щеголихина, исходя в основном из содержательной стороны текстов, специфика формы, жанровые признаки оставались в тени. Проблема жанра в творчестве писателя остается недостаточно исследованной. На наш взгляд, выявление особенностей жанров его прозы, в частности дневников, существенно дополнило бы наше представление о творчестве этого самобытного автора.

Литературный труд И.П. Щеголихина начался с малых эпических жанров, его первый рассказ «Дочь профессора» был опубликован в 1954 году. В этот период в жизни автора присутствовали две стихии: медицина и писательство. Верный своим юношеским стремлениям, он все-таки окончил в 1956 г. медицинский институт, в который поступил в 1946 г., успешно работал практикующим врачом и во многих художественных произведениях показал особенности этой профессии. Однако, страсть к литературе перевесила, и публикация в Москве в 1960 г. романа «Снега метельные» помогла молодому автору окончательно определиться с призванием. «Дефицит», «Должностные лица», «Хочу вечности», «Не жалею, не зову, не плачу...» и другие были положительно оценены критиками, нашли дорогу к читателю. В романах и повестях отразились факты биографии писателя, в этой связи писатель Л. Скалковский назвал И.П. Щеголихина писателем-летописцем [112].

Особое место в творческом наследии И.П. Щеголихина занимает автобиографическая проза – романы, повести и дневниковые записи, в которых личный жизненный опыт становится основой художественного высказывания. Свою писательскую зрелость он реализует в произведениях,

наполненных размышлениями о судьбе, любви, времени и памяти. Определенное влияние на писателя оказали слова Л.Н. Толстого о том, что в будущем авторы произведений перейдут от сочинения выдуманных историй к описанию собственной жизни. И.П. Щеголихин также цитирует строки из Корана: «Твоя судьба записана в Книге вечности, и Ветер жизни листает ее случайные страницы». Эта метафора судьбы как книги, раскрываемой капризами времени и случая, стала лейтмотивом всей его зрелой прозы – одновременно личной и универсальной, конкретной и метафизической.

Прослеживается также стремление И.П. Щеголихина следовать традициям автобиографической прозы реалистов XIX-XX вв.: Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, В.Г. Короленко, М. Горького, С. Муканова и других. В процессе чтения и анализа произведения И.П. Щеголихина «Не жалею, не зову, не плачу…» неизбежно возникают ассоциации с автобиографическим романом Ивана Бунина «Жизнь Арсеньева». Оба текста – это не просто личные воспоминания, а глубокие попытки автора воссоздать свое восприятие жизни, пережить и осмыслить его заново. Это своего рода «вторичное видение» – взгляд на то, как человек чувствовал и воспринимал мир раньше. Такой подход предопределяет важные черты композиции: повествование ведётся от первого лица, нарушается линейная хронология событий, а привычные деления на этапы жизни – детство, юность и т.д. – отсутствуют.

У И.П. Щеголихина эта структура особенно значима. Его роман, построенный на воспоминаниях о лагерном прошлом, представляет собой чередование событий «здесь и сейчас» и экскурсий в прошлое – в «иную» жизнь, которая противопоставляется настоящей. При этом автор размышляет и о будущем, словно заранее ощущая, как будет воспринято его свидетельство. Он сознательно воссоздаёт реальные детали своего жизненного пути, превращая личную историю в философский рассказ об испытаниях, достоинстве и выборе. Композиционно роман разделён на три части, повествующих о событиях, сопровождаемых внутренними монологами героя, который предлагает свою – отличную от общепринятой – оценку происходящему. Это делает повествование не только эмоционально насыщенным, но и идейно значимым.

В своей книге И.П. Щеголихин объединяет две важные литературные традиции. Первая – это реализм с его вниманием к быту, нравам и деталям повседневной жизни, характерный для русской прозы. Вторая – европейская традиция психологического романа, где главное внимание сосредоточено на внутреннем развитии личности. Однако автор идёт дальше: он смещает акценты от классической художественной прозы к так называемой «литературе факта». Это позволяет говорить о произведении как о *романе-свидетельстве,* в котором на первый план выходит не вымысел, а подлинность. Писатель воспринимает свою задачу как долг – он стремится к правде и берёт на себя ответственность за каждое слово. Герой романа – это сам автор, участник описываемых событий и их аналитик.

Важно отметить и другое измерение произведения – он может

рассматриваться как роман воспитания. Но в отличие от классического варианта, где герой проходит путь становления, Щеголихин показывает человека, уже сформировавшегося к моменту ареста. Его жизненные принципы, система ценностей и этический кодекс сложились заранее – и в лагерных условиях они не раз проверяются на прочность. Несмотря на испытания и периоды пессимизма, герой нередко видит даже в этом отрицательном опыте возможность для нравственного роста.

Таким образом, «Не жалею, не зову, не плачу...» – это не просто автобиография или документ эпохи. Это философский и этический роман, где личная история становится способом рассказать о судьбе поколения, об истине и стойкости, о том, как человек сохраняет внутреннюю свободу даже тогда, когда внешняя свобода у него отнята.

Важнейшим элементом художественной системы произведений И.П. Щеголихина являются реминисценции (от лат. reminiscentia, воспоминание). Писатель, используя реминисценцию как средство выстраивания текста, имеет неограниченное поле для создания новых смыслов. Заглавия многих книг представляют собой цитаты из классических произведений, например, «Не жалею, не зову, не плачу...», «Выхожу один я на дорогу ...». Реминисценции красной нитью «прошивают» тексты в форме аллюзий, цитат, прямых ссылок на авторов-классиков. Тем самым И.П. Щеголихин создает своеобразный литературный контекст, частью которого он считает и себя. Отметим, что реминисценция как компонент художественной системы, в целом характерна для литературной классики. Эта черта заимствована современными авторами, например, в творчестве Б. Акунина можно найти россыпи аллюзий на русскую и зарубежную литературу: это и имя главного героя Фандорина, и психологическая характеристика персонажей, и перипетии повествования, и названия глав и многое другое.

В творчестве И.П. Щеголихина можно найти неожиданные, но глубокие переклички с произведениями Ф.М. Достоевского. Речь идет не только о тематическом сходстве – тюремный опыт, размышления о добре и зле, испытание человеческой личности – но и о схожих художественных приемах. Щеголихина и Достоевского сближают аллюзии, скрытые цитаты, эпиграфы, мотивы текстов-первоисточников, а также система персонажей-двойников, где за внешне разными героями скрываются зеркальные образы, отражающие внутренние конфликты. И.П. Щеголихин, как и Ф.М. Достоевский, не просто пишет художественный текст, но создаёт особую форму документального романа.

Одно из отличий книги Щеголихина – предельная конкретность: он указывает точное место действия, но в центре повествования – не просто фактография, а человек. Зек И.П. Щеголихин, герой и рассказчик, каждый день сталкивается с системой, которая ломает личности, разрушает достоинство и подавляет волю. Повседневность лагерной жизни у него одновременно обыденна и трагична: автор не смакует страдание, но показывает его правдиво – как постоянную внутреннюю борьбу за сохранение себя.

Особую роль в романе играют вставные документальные очерки. Это своего рода бытописательные заметки – зарисовки о жизни в лагере, его негласных законах и обрядах, типичных характерах и ситуациях. Щеголихин здесь выступает как наблюдатель и хроникёр: он создаёт многослойную картину не только лагерного быта, но и состояния общества послевоенных лет.

Композиционно роман напоминает мозаику. В нём присутствуют микро-эссе – короткие размышления, которые вводят в повествование, создавая философский или эмоциональный контекст. Есть и миниатюрные новеллы – своего рода «рассказы в рассказе», в которых типичная структура повторяется: портрет заключённого → его предыстория → жизнь в лагере. Эти новеллы написаны сдержанно, без пафоса, но при этом насыщены внутренней эмоциональностью. Благодаря такой форме Щеголихин достигает удивительного эффекта: он совмещает точность документа и лиризм художественной прозы, создавая цельное и глубокое произведение.

В другом своём произведении – повести «Хочу вечности» – автор ещё шире раскрывает философские горизонты. Здесь важную роль играет историко-философский пласт: писатель вводит ссылки на европейскую философию, религиозную мысль, исторические факты – особенно связанные со Швейцарией, где он побывал. Это делает текст не только автобиографией, но и размышлением о культуре, нравственности и духовном выборе.

Таким образом, творчество И.П. Щеголихина можно рассматривать как продолжение традиции Ф.М. Достоевского в условиях XX века. Это не подражание, а диалог: с классикой, с философией, с собственной памятью. Его произведения – это документы времени, художественные свидетельства и одновременно личные философские исповеди, обращённые ко всем, кто не боится смотреть в лицо правде.

В повести «Хочу вечности» особую функцию выполняет эпизоды, основанные на реальных событиях, например, о посещении Швейцарии. Писатель размышляет о проблемах глобального масштаба, рассматриваемые в произведении темы также разнообразны: европейская свобода и демократия, судьбы российских немцев и т.п. Но более интересен сюжет, написанный на автобиографическом, бытовом, сугубо фактологическом материале: И.П. Щеголихин, очевидец и участник событий, повествует об атмосфере, царившей в издательствах и редакциях журналов, связывая их с личной судьбой. Особенно поучителен художественно-публицистический сюжет, где автор рассуждает о болевых точках общества, судьбе страны. Он объективно и откровенно пишет об идеологических, политических проблемах, о допущенных в переходный период ошибках и системных недостатках. Сложная повествовательная линия произведения объединяется личностью автора, который считает себя патриотом Казахстана: «Патриотизм – это любовь к своему народу без ненависти к чужому, к чужой вере, расе, культуре. А национализм – это ненависть к чужому народу, к его вере, расе, культуре. Различие очевидное, спутать любовь и ненависть невозможно» [113, с. 20].

В повести «Хочу вечности» И.П. Щеголихин обращается не только к

чувствам, но и к разуму читателя. Он подчеркивает: необходимо помнить прошлое, стремиться к его осмыслению и – главное – научиться понимать друг друга. По его убеждению, именно в этом заключается основа мудрости жизни в многонациональном обществе, каким является наша республика.

Анализ последних произведений И.П. Щеголихина позволяет увидеть общую тенденцию: в центре повествования – воспоминания о прошлом, охватывающие более 75 лет личной и национальной истории. Эти воспоминания проходят через призму авторского восприятия, насыщенного личным опытом, что придает текстам особую глубину и достоверность. По совокупности признаков произведения И.П. Щеголихина классифицируются как тексты переходного типа, в которых документалистика и художественная выразительность составляют содержательную и композиционную суть текста.

Однако, отнести такие тексты к жанру классической исторической прозы нельзя. Традиционная историческая проза требует дистанции между автором и описываемыми событиями: писатель выступает как наблюдатель, с позиции внешнего рассказчика. В книгах И.П. Щеголихина наблюдается иной подход. Автор не скрывается за повествовательной завесой, а становится полноправным участником изображаемых событий. Он не просто свидетель, но и герой, его взгляд субъективен, эмоционален, но именно это придаёт текстам живость и достоверность. Вместо исторической хроники перед читателем разворачивается личная история, где память и переживание сливаются в единое художественное пространство, объединяющее автора и его героев. Это своеобразная попытка зафиксировать живую ткань времени, показать историю не как набор фактов, а как пережитый человеческий опыт. Такое авторское присутствие делает произведения не просто рассказами о прошлом, а личным свидетельством эпохи.

К примеру, в повести «Девяносто пятый...» он, общественный деятель, сенатор Парламента, понимающий смысл деятельности высших сфер власти, с высоты своего времени и прожитых трудных лет, рассказывает о роспуске Верховного Совета и создании действующего Парламента. Здесь нет вымышленных персонажей, все действующие лица названы настоящими именами и фамилиями, это известные в Казахстане люди. В то же время И.П Щеголихин – писатель в форме увлекательного сюжета показал драматичные для страны и для непосредственных участников события изнутри. Поэтому это произведение также можно с полным правом отнести к мемуарным жанрам, чье функциональное назначение – служить прямым проводником памяти, её непосредственным выражением.

Произведение И.П. Щеголихина «Выхожу один я на дорогу» – это больше, чем просто автобиографический роман. Это книга, в которой пересекаются личная судьба автора и история целого поколения. Здесь сразу два композиционных центра – образ самого автора и портрет времени, в которое он жил и писал. Щеголихин создаёт не только хронику событий, но и глубокое размышление о жизни – своей и всей страны.

Истории, рассказанные в книге, – это не только биографии известных

людей. Через судьбы героев – как заметных фигур политической и культурной жизни, так и «простых» людей – автор исследует, как менялось массовое сознание казахстанского общества. Интерес к «непубличным» персонажам говорит о желании автора понять суть времени не только по «героям хроники», но и по тем, кто был рядом, чьи голоса обычно остаются за кадром. Каждый эпизод – будь то бытовая сцена, фрагмент разговора или воспоминание о прошлом – это нечто большее, чем просто факт. За ними стоит ощущение скрытого, более глубокого смысла. Автор показывает: даже в повседневном – отражение эпохи. А сам текст – это не просто рассказ о жизни, а форма её переосмысления.

И.П. Щеголихин пишет книгу на стыке художественной прозы и публицистики. Местом действия становится не один город: Алма-Ата, Астана, Санкт-Петербург, Париж, Москва – все они появляются на страницах книги как этапы большого жизненного пути. Автор – не просто наблюдатель, но участник событий, свидетелем которых он стал в переломные моменты истории. Интересен и подход к описанию времени: современность, как правило, обозначена кратко, ёмко, несколькими фразами, тогда как исторические параллели в прошлом раскрываются подробно. Так работает приём художественно-публицистической аналогии: сопоставление «здесь и сейчас» с «тогда», чтобы лучше понять оба времени. Автор активно использует цитаты и отсылки к другим текстам, включая библейские мотивы. Этот диалог с литературной и культурной традицией придаёт произведению многослойность: за реальными событиями разворачивается ещё и философская дискуссия – о вере, судьбе, правде.

Свой последний дневниковый роман – «Мир вам, тревоги прошлых лет. Дневник писателя» (2009) – Щеголихин пишет уже как итог. Здесь он возвращается к корням своей трагедии и одновременно стремится собрать всё написанное ранее в единое целое. Жанровое своеобразие книги проявляется в соединении документального, художественного и философского начал. Так дневник превращается не просто в запись жизни, а в способ её осмысления, реконструкции, а порой – и в попытку переосмыслить самого себя.

Этот дневниковый подход прослеживается и в «Выхожу один я на дорогу». Уже само название и выбранный эпиграф из Пушкина («Сохраню ль к судьбе презренье…») настраивают читателя на тон размышления, на личный, откровенный разговор. Центральным мотивом становится память. Через неё строится структура произведения, развивается его сюжет. Хотя дневник по жанру обычно ограничивается описанием настоящего, у Щеголихина это всегда текст, насыщенный воспоминаниями, рефлексией и прогнозами. Мы видим, как писатель – человек, переживший слом эпох, – реагирует на события эмоционально, живо, как формирует свои выводы на ходу. Книга построена на реальных записях, черновиках, набросках, заметках, что придаёт ей живость и достоверность. На первый взгляд, книга может показаться набором фрагментов. Однако при внимательном чтении становится ясно: все они стремятся к центру – к личному и общественному «я». Это не

механический монтаж, а сложный сплав личной биографии, публицистики и художественного письма. Щеголихин сам признаётся: «Я перестал сочинять романы и повести, и стал писать только о том, что вижу и слышу» [114, с. 6].

«Выхожу один я на дорогу» – это свидетельство времени и внутренней правды. Это дневник не просто писателя, но гражданина, наблюдателя, собеседника. Через личный опыт Щеголихин говорит о целой эпохе, стремясь передать её голос, честно, прямо, без прикрас. Классическая форма дневника предполагает регулярные записи о текущих событиях, что придаёт этому жанру черты эссеистики. Автор дневника, как правило, фиксирует то, что кажется ему наиболее важным и запоминающимся – события, мысли, переживания, оставившие след в памяти.

Однако в творчестве И.П. Щеголихина дневник приобретает иное звучание: акцент смещается на его вторую часть – «дневник писателя». Это означает, что Щеголихин не ограничивается личными воспоминаниями, но стремится охватить более широкую картину времени. Писатель внимательно воссоздаёт окружающую его реальность – общественную среду, в которой живут и действуют его современники. Через отношения между людьми, повседневные нравы и атмосферу эпохи он передаёт не только субъективный опыт, но и коллективный облик времени. Эта среда выстраивается с помощью кратких замечаний, наблюдений, набросков, а также выразительных портретов людей, оказавшихся в поле его зрения.

Следует учитывать жанровую особенность дневника: он по определению фрагментарен. Автор не стремится дать исчерпывающий анализ или полную хронику событий. Тем не менее, даже в этих разрозненных записях Щеголихину удаётся достоверно и объёмно передать дух эпохи, образ страны и её жителей, а также самого себя – писателя и участника описываемых событий. Такая форма художественно-документального высказывания позволяет говорить о дневниках Щеголихина как о важной части его литературного наследия, в которой личное и общественное тесно переплетены.

Книга «Мир Вам, тревоги прошлых лет. Дневник писателя», включающий даты 1953-2007 гг. отражает события всей сознательной жизни автора: советский период, война, первая любовь, сибирский лагерь, освобождение, студенчество, семья, литературный труд, работа в комиссиях в ранге депутата: «Автобиографическая проза была всегда у поэтов «серебряного века», у Пастернака в частности, но не мемуары. Не надо путать эти два жанра. Мемуары – просто воспоминания, садись и пиши. Сделать книгу – ремесло, а сделать ее так, чтобы читали, – искусство. Мои книги – о себе, но в них обязательно есть композиция, я выстраиваю ее, есть интрига, язык, выводы, неожиданный переход от события к событию» [121, с. 594].

Промежуток в 54 года, охватывающий зрелый период жизни писателя, время его активной литературной и общественной деятельности, представляет собой насыщенный и многоплановый отрезок биографии. Для более ясного представления о событиях этого времени и для структурной упорядоченности

анализа, целесообразно разделить его на три этапа, каждый из которых отражает важные вехи в творческом и личностном развитии автора:

- 1 период – 1954-1970 годы;
- 2 период – 1971-1991 годы;
- период – 1992-2002 годы.

1954-1970 годы были временем становления И.П. Щеголихина как личности, временем утверждения как писателя, временем преодоления жизненных невзгод, исправления ошибок, поиска своего пути в литературе и в жизни в целом. Дневниковые записи этого периода строго хронологичны, четко структурированы, наполнены эмоциональностью молодого человека. Автор откровенно пишет о тяжелых годах, проведенных в Сибири в исправительно-трудовом лагере в качестве заключенного: «1953 – Январь-февраль. Сибирь, Красноярский край, Хакассия. Рудник Сора, молибденовый. ИТЛ – исправительно-трудовой лагерь. Я заключенный, две фамилии, два имени, три статьи, срок 8 лет. Отсидел уже 2 года и 8 месяцев. А за что – не всё сразу. Работал сначала на общих, покатал тачку и на каменном карьере (машина «Осо» – два руля одно колесо), потом обстоятельства помогли мне попасть в санчасть на должность фельдшера, а потом и врача. Если быть точным, таких должностей для зека не было, были те или иные обязанности, как повезет. Официальными были только три признака – твой четкий ответ на три громких вопроса: «Фамилия?! Статья?! Срок?!» [121, с. 3].

И.П. Щеголихин в своём творчестве не ограничивается простым перечислением биографических фактов. Каждое событие своей жизни он осмысливает глубоко и вдумчиво, стремясь понять не только внешний ход событий, но и их внутреннюю логику и смысл. При этом его размышления лишены уныния или сожалений. Напротив, в них чувствуется зрелая жизненная позиция и стремление к пониманию.

Характерно, что Щеголихин рассматривает даже трудные жизненные периоды как опыт, достойный осмысления, а не как поводы для жалоб: «Придет время, я вспомню все и опишу» и «по Есенину», разобраться в том, что произошло с ним, с окружающими, со страной. И – что особенно важно – постараться простить, в том числе и те обиды, за которые ответственность лежит как на других, так и на нас самих [121, с. 14].

Постепенно на страницах дневника мрачные воспоминания сменяются светлыми красками, возвращение в родные края, встреча с близкими людьми вносят жизнеутверждающие нотки: «Снова зеленые улицы, я люблю Алма-Ату (стр. 16). Одно из важнейших событий этого периода – восстановление в статусе студента и учеба в медицинском институте. Благодаря упорству и целеустремленности, ему удается воплотить в реальность мечту стать дипломированным врачом: «Сентябрь-декабрь. Я – студент 4 курса Казахского Государственного Медицинского института. Сбылись мои сны в сибирские ночи. Терпел там практику, а здесь вытерплю как-нибудь теорию» [121, с. 20].

Автор много пишет об однокурсниках, настоящих друзьях, не

отвернувшихся от него и протянувших руку помощи в тяжелые периоды жизни: «Получил последнюю передачу с запиской: «Все разъехались на практику. Собрали три тысячи, и адвокат поехал в Ташкент. Вета продала свои «лодочки», Равиль часы «Победа», я вложил пенсию. До скорого свидания. Мусин Максум» [121, с. 24].

Тема настоящей дружбы, взаимовыручки, преданности пронизывает воспоминания о годах студенчества, потеря друзей воспринимается как невосполнимая утрата, так, автор пишет о старосте студенческой группы Максе Мусине: «На фронте ему перебило бедро осколком, лежал, снегом уже стало заносить, санитарная собака разрыла его и спасла. Я не помню его в одиночестве, в общежитии, в институте, на улице – обязательно он был с кем-то вместе, будто знал, нельзя оставаться одному. Он ценил дружбу, и всегда шел на выручку. Мы его избрали профоргом, а это значит – помогать студентам материально. Никогда теперь я не увижу Макса Мусина, прощай друг, вечная тебе память» [121, с. 25].

Последующие страницы дневника очень динамичны, переполнены событиями литературной жизни: встречи с писателями, первая публикация, сотрудничество с маститыми литераторами. Это было время пробы пера, литературных набросков, первых публикаций, поиска журналов и издательств: «1955 – Март-июнь. Отчетно-выборное собрание русской секции в конференц-зале. Председательствовал Дмитрий Снегин. С докладом Леонид Кривощеков. Были Зверев, Анов, Мартьянов, Макеев, Моргун и поголовье неизвестных». «Короткие зимние каникулы. Ездил во Фрунзе, зашел в редакцию журнала «Алатоо», бывший альманах «Киргизстан». Предложил им «Той» и, как ни странно, приняли. Заведует отделом прозы поэт Кайсын Кулиев, из ссыльных балкарцев, доброжелательный и толковый, просидели с ним полдня над шлифовкой рассказа, и сдали сразу секретарю редакции Сергею Фиксину. Приняли меня здесь ласково, иначе не скажешь, расспросили о литературной жизни в Алма-Ате, пожелали успехов в творчестве и учебе. Хорошо у них! [121, с. 37].

Автор с трепетом и душевным удовлетворением пишет о том, как постепенно исполняются его заветные мечты, сокровенные сны: «1956 – Январь. МОСКВА. Вот она, улица Воровского и вот, он, дом 52 с вывеской «Правление Союза писателей СССР». – Июль. Август. Декабрь. МОСКВА. Переделкино, городок писателей, дача Тренёва. Наконец судьба забросила меня сюда, в знаменитое Переделкино!» [121, с. 45, 49].

«1958 – Май, июнь. ЯЛТА, море. Здесь жил Чехов, здесь гуляла его Дама с собачкой, здесь наслаждался цвет российского общества. Главным днем здесь стал день 25 мая, когда библиотекарша, юная и симпатичная Шура, подала мне 5-й номер журнала «Октябрь». Я открыл первую страницу, самую первую, и увидел: «Иван Щеголихин «Снега метельные» Роман». Журнал в руках – дождался! Первый роман! Ничего в мире нет для меня, и не может быть выше этого счастья!» [121, с. 71].

В записях, датированных 1970-ым годом писатель подводит

промежуточный итог жизни, заметим, что в последующем в конце каждого года автор подводит итоги, что становится характерной, сквозной композиционной особенностью произведения: «1970 – Двадцать лет назад я прибыл в Чимкентскую пересыльную тюрьму в столыпинском вагонзаке. Высадили ночью, где-то на краю перрона. Прошло 20 лет. Многого ли я добился за эти 20 лет? Смотря как посмотреть, с чьей точки зрения. С моей – не много» [121, с. 114].

Второй период, представленный в дневнике писателя: 1971-1991 годы, это время расцвета таланта И.П. Щеголихина, время активной литературной деятельности, когда он получает всеобщее признание как писатель и общественный деятель. За строками записной книжки формируется образ неординарной личности, глубоко осознающей как преодоления, выпавшие на его долю, так и светлые, радостные дни, время удовлетворения, достижения поставленных целей. Интонация дневниковых записей становится мягче, в ней проявляются нотки задушевности, сострадания:

«1971 – АЛМА-АТА. Мальчик-первоклассник едет в троллейбусе с мамой и всхлипывает. В портфеле у него тетрадь девочки, с ней он сидит за партой. Он нечаянно сменил тетрадку ее на свою, теперь обнаружил это и плачет: «Она домой придет, возьмет, а тетрадка чужая, ей учительница двойку поставит...» Молодая мать смущенно успокаивает, другие слышат: «Завтра ты придешь в школу и все объяснишь». – «Нет, нет, пойдем сейчас к учительнице!» – «Она уже ушла домой» – «А мы адрес узнаем, поедем к ней домой и предупреди... В руке у него надкусанный пирожок, есть он не может, всхлипывает. Человеком будет! Боже, но как ему будет трудно!» [121, с. 118].

Открытая публицистичность уступает место глубокой философичности и художественности, на первом плане образность мышления и выразительность слога. Повествование о событиях, связанных с неприятием некоторых произведений, бесстрастны, в них нет негодования, конфронтации с общественным мнением: «1971 – 17 апреля роман затребовал Ниязбеков – Председатель президиума Верховного Совета Каз. ССР. 19 апреля роман затребовал Ашимов, председатель Совета Министров республики. Его помощник нашему ответсекретарю: «Что там Щеголихин написал, все руководство всполошилось?» [121, с. 120].

«26 мая съезд писателей Казахстана. Прибыли москвичи – Роберт Рождественский, Чаковский, Кайсын Кулиев, Домбровский, Кедрина, Голосовская. В докладе Алимжанова о романе ни слова. Дополнил Анвара Шухов, зачитал покаяние перед «Казахстанской правдой» за плохой роман Щеголихина. За меня выступали Адий Шарипов и очень убедительно Сайдиль Талжанов, он напомнил Шухову, что в 30-е годы его за роман хотели посадить, а потом признали. Шумели Юрий Ильяшенко, Хизмет, Куандык, Скалковский, Валентин Смирнов [121, с. 122].

Размышления писателя становятся все более уравновешенными, приобретают глубину. Если в первый период автор в основном фиксировал события, реагируя на них остро и безапелляционно, то во второй период он не

столько фиксирует, но анализирует эпизоды свой жизни, дает оценку без излишних сожалений и сомнений: «1971 – Хвалят писателя или ругают, в чести он или в бесславии – писателю должно быть все это безразлично, если он не создал Книгу. А когда он создал, то опять же ему безразлично хвалят или ругают, в чести он или в бесславии. [121, с.123]. «И снова итоговые мысли в конце очередного года: «Прошел еще один год – 1971-й. Я написал «Крест» и «Пятый угол». Напечатал «Другие зори». Выдержал мощный террор со стороны рабочего класса и технической интеллигенции. Хороший был год!» [121, с. 133].

Автор дневника все более углубляется в себя, в свой внутренний мир, его мысли наполнены философскими выводами: «Читаю «Нравственную философию» Владимира Соловьева и нахожу в себе три главных элемента нравственности – стыд, жалость к другим и благоговение перед высшим. Огромное чувство удовлетворения» [121, с. 142].

И.П. Щеголихин берет на себя смелость давать и неординарные оценки: «Дневники» Л. Толстого. Монотонно, утомляет. Говорит то и дело о любви к неприятным ему людям, и тут же кается: и того оборвал, и тому нагрубил, и даже обругал корягу, о которую споткнулся на прогулке в лесу. Отрицает славу, но ищет свое имя в газетах. Человек то и дело прорывается в нем, хотя и глушится моралистом» [121, с. 134].

«4 января в «Вечерке» – о смерти Малика Габдуллина. 31-го я позвонил ему домой, поздравил с Новым годом, он отвечал живо, бодро: «Гвардейский привет!» А 2-го умер, на 58 году жизни. Не сладко жилось ему. Прославленный фронтовик, первый казах Герой Советского Союза, доктор педагогических наук, академик Всесоюзной педагогической академии, – и заведовал отделом фольклора. Травили его, как у нас умеют травить личность незаурядную. Под некрологом – вся элита» [121, с. 151].

Утрата соратников, братьев по перу усиливает интонации одиночества и неприкаянности: «22 апреля похороны Сабита Муканова. Он относился ко мне заботливо, ценил мою работу, всячески помогал. Над книгой Сабита о Китае я сидел еще в ту пору, когда жили на Карла Маркса, и я работал врачом. Прошел мимо гроба, скорбная толпа. Сел в театральном кафе, пил вино, смотрел на природу. Моросит. Уныло. Одиноко» [121, с. 153].

И вновь итоги в конце очередного года: «1972 – 31 декабря, последний день високосного года. Изменения у меня немалые – продал машину, предмет страстного своего увлечения, ушел с работы, которой отдал 15 лет жизни, а главное – ХОРОШО поработал всю осень» [121, с. 150].

«1975 – 31 декабря. Пролетел, пронесся еще один сумбурный, суматошный год. Единственная отрада – сделал, наконец, повесть «Шальная неделя». Пришло мое время уходить со службы и сидеть только за своим столом и на своем стуле. На одном, а не на двух сразу. И никого не винить!» [121, с. 169].

«Год 1976-й сложный – високосный. Пестрый, поперечно-полостной. Год возрастания возможностей – Галя закончила, Андрей начал. Я закончил в

«Просторе», свободный художник» [121, с. 178].

Третий период, представленный в дневнике писателя: 1991-2007 годы, это время было нелегким для И.П. Щеголихина. Казалось бы, общепризнанный писатель, автор десятков литературных произведений, почтенный аксакал, занимающий почетное место собраниях самого высокого ранга. Но общая тональность дневниковых записей становится все более минорной, автор видит, как стремительно идут годы и безвозвратно уходит его время. Писатель не скрывает печали от потери друзей, которые один за другим уходят из жизни; сожалеет о том, что так и не успел сделать. Фиксируя события последних лет своей жизни, он вдруг осознает, что не знает, как дальше жить, как относиться к кардинальным изменениям в обществе, происходящим на его глазах на рубеже XX-XX1 веков.

В начале 90-х годов И.П. Щеголихин принимал участие в разработке государственной символике, чему придавал особое значение. Дневниковые записи этих лет проникнуты искренней заинтересованностью гражданина своей страны: «1992 – Комиссия по символике – герб, гимн, флаг. Я предложил за основу флага взять в центре шанырак, и от него – скрещение двух диагоналей, как путей земных и космических, можно понять и как скрещение народных судеб. Буду настаивать на шанираке – образ мира и покоя под круглым солнцем на круглой земле. Знак домашнего очага. Свет далекой звезды глазами ребенка в колыбели. И древнее пожелание благополучия – пусть будет высоким твой шанырак» [121, с. 318].

Писатель думает о судьбе как коренных казахстанцев, так и кандасов, которых дороги жизни занесли на другие берега: «Курултай. Не надо забывать и о тех казахах, которые не смогут возвратиться на родную землю по разным причинам. Они остаются казахами, нельзя их осуждать, отвергать. Они вросли в жизнь других стран, они несут особенность своего народа, дух предков, душевный склад, миролюбие и доброжелательность. Аруах остался с ними. (Ruah – древнееврейское слово «дух» и слово Адам, первый человек, вошли в арабский язык, а затем и в тюркский. «Адам» по-казахски «человек») [121, с. 334].

И традиционные итоговые записи: «Заканчивается 1992-й, високосный. Много болел, но много писал, выступал, заседал на самом высоком уровне, стал членом Консультативного совета, получил звание. Дима пошел в школу, Галя обрела себя в преподавании танцев, Андрей хорошо работал. Творчески – «Лазарь» и две рецензии в Москве. Хороший был год. И добрая память наперекор всему злому» [121, с. 342].

«1997 – Интересный был год. Для меня – легкий, увлекательный, я с удовольствием отправлялся на работу в Сенат. Персональная машина облегчала жизнь. Пережил свой юбилей, издал «Избранное», напечатал «Любовь к дальнему», сдал в «Простор» новую повесть. Много событий было в Доме парламента – для меня интересных!» [121, с. 408].

Дневниковые начала 2000-х гг. имеют совершенно другую окраску, в них сквозит накопившаяся за долгие годы усталость пожилого человека,

ощущение одиночества, неприкаянности: «2002 – Одиночество. Свобода. И постоянная усталость – нет, не от старости, совсем нет, у меня здесь все есть, я практически здоров, давление в норме, не кашляю, не чихаю, почка не беспокоит. Утрата смысла, цели, утрата Бога – всеми, при фарисейской религиозности» [121, с. 472].

«2004 – Кончился Год обезьяны, 2004-й. Ничего не сделал, не написал, не придумал. Только один результат – решил все книги, начиная с «Не жалею...», объединить в одну – последнюю. Получится около 1000 страниц. Попрошу Президента издать последнюю книгу последнего русского. К своему 80-летию» [с. 121, 503]. «Нечего делать. Мне нечего делать в этой жизни! Такого состояния – предельно, беспредельно! – угнетенного у меня еще не было. Живу только ради Веты, ей без меня будет тяжело. Надо-надо-надо закончить книгу!» [121, с. 556].

«Заканчиваю 2007-й, и вместо вздоха облегчения знакомая уже тоска, – а что дальше? И что значит заканчиваю, чем? Просто датой 31-го декабря – скучно, не художественно. Надо что-то придумать. А вернее, дождаться. Когда жизнь сама мне подбросит концовку (как всегда)» [121, с. 569].

Резюмируя текстуальный анализ книги «Мир Вам, тревоги прошлых лет. Дневник писателя», перечислим основные признаки, определяющие жанровую специфику. Во-первых, объективность, то есть доскональное знание того, о чем автор пишет. Автобиографический характер записей, детализированность, автор сознательно делает акцент на подробностях, известных только ему, в том числе безрадостных эпизодах. Нет наигранного оптимизма, фальшивой бодрости, приукрашивания событий.

Во-вторых, реализм и документальность, проявляющиеся в описании исторических событий и воссоздании образов реально существовавших людей. Дневник писателя можно рассматривать как своеобразный портрет эпохи, исторический срез, в котором зафиксированы наиболее важные, судьбоносные не только для него, но и для всех людей того времени. На страницах дневника оживают имена и фамилии русских и казахских писателей, политиков и общественных деятелей: «В воскресенье – День поэта. Встали они за прилавки, читают стихи и продают свои книги. Николай Титов, Леонид Кривощеков, Леонид Скалковский, Владимир Гордиенко, Федор Моргун. Публики было битком, отрадно» [121, с. 43]. «В «Просторе» побывал и Андрей Вознесенский – в роскошном малиновом чапане с орнаментом. Прост, сдержан, лицо не слишком выразительное, смягченное легким хмелем, водянистые серые глаза» [121, с. 112].

В-третьих, хронологичность и публицистичность, автор указывает точные даты, основные эпизоды датированы. При этом писателю интересна история не сама по себе, а с точки зрения героя произведения – самого автора. Угол зрения писателя бескопромиссен, объективен, предельно ясен. Хронологичность определяет специфику композиции произведения, в основе которой периодичность смены жизненных эпизодов. В датах указывается не только год, но и месяц, число, время: «Ежедневно я бываю в разных уголках

города. Осваиваю казахский язык, со мной дезинфектор Айгуль, помогает» [121, с. 34].

В-четвертых, аналитичность и глубина погружения в тему. Писатель предстает за строкой дневника в нескольких ролях: главный герой, автор-повествователь, аналитик и свидетель описываемых событий, критик, дающий бескомпромиссную гражданскую оценку всему тому, что пришлось пережить его поколению: «Люблю Москву, ее камни, соборы, церкви, выставки, метро, статные трамваи со скошенным передом и модным сверху выступом-козырьком. Но не люблю москвичей – раздражительных и привычно, умело злых» [121, с. 97]. «1970 – Июнь. АЛМА-АТА. Прочитал «Белый пароход» Ч. Айтматова. Открыл для себя большого писателя. Взял вроде бы узко, камерно, а проблема, тема – в масштабах человечества» [121, с. 113].

В-пятых, интертектуальность дневника, что является характерной чертой в целом творчества писателя. Один из наиболее известных романов, как было отмечено в предыдущих параграфах нашего исследования, назван есенинскими строками «Не жалею, не зову, не плачу». Многие произведения словно «прошиты» реминисценциями, афоризмами, высказываниями философов, писателей, поэтов. И.П. Щеголихин нарочито показывает себя, своего героя в окружении кумиров, учителей в литературе, предшественников и современников, чьи мысли и жизненные установки совпадают с его собственными. Такое «окружение» помогает жить, преодолевать препятствия, сохранять веру и надежду. Дневник начинается цитатой из произведений М. Пришвина о том, что условность повествования препятствует диалогу астора и читателя. Далее писатель отмечает, что об этом времени лучше вспоминать словами Сергея Есенина: «Разберемся во всем, что видели, что случилось, что сталось в стране, и простим, где нас горько обидели по чужой и по нашей вине». У Даля: «Високосный год тяжелый, на людей и на скотину». Тенесси Уильямс: Только в работе может художник обрести реальность и удовлетворение, ибо подлинный мир не имеет над ним такой власти, как мир его вымысла [121, с. 3, 38, 99, 243].

В-шестых, стилистическая свобода, мозаичность с точки зрения языка и стиля повествования. Авторский слог включает эмоциональные публицистические, объективные научные, достоверные официально-деловые заметки, которые сменяются образностью художественного и выразительностью разговорного стилей. Особенно колоритно воспринимаются записи, отражающие годы заключения: «Три Новых года я встречал в Сибири, в далекой Хакассии. Чудная планета из частушки: «Колыма ты, Колыма, чудная планета, двенадцать месяцев зима, остальное лето». Надо сказать, и в тюрьме, и в лагере любили песни и стихи. И не только блатные, воровские, уголовные. Обожали Есенина. Из поколения в поколение передавались песни белогвардейские и начала 20-х годов. Из лагеря песня попадала сначала в ресторан, а потом и на эстраду. «Гимназистки румяные, от мороза чуть пьяные, грациозно сбивают рыхлый снег с каблучка». И знаменитая «Поручик Голицын» тоже прошла тройную дорогу» [121, с. 27].

В-седьмых, художественность и выразительность. На страницах дневника И.П. Щеголихин предстает не только как человек с трудной судьбой, но и как личность неординарная, творческая, пропускающая через свое сердце как радостные, так и неприятные эпизоды. При этом писатель, исходя из тональности его произведений, не был человеком сухим, постным и бескрасочным. Ему, как прозаику, свойственны и открытая эмоциональность, и пронзительная нежность, и элегическая задушевность, и щемящие ностальгические ноты. Это особенно заметно, если сопоставить записи, относящиеся к трем периодам жизни.

Первый период наполнен яркими эмоциями юности. В начале дневника мы вместе с автором переживаем динамичные, яркие чувства, свойственные молодому человеку: «Утром она приехала в аэропорт, провожать. В светлом плаще. Солнечно, прохладно, хорошо. Бродили в безлюдном сквере. Зеленеет трава» [121, с. 53].

Второй период, 1971 – 1991 гг., окрашен в иные тона: здесь эмоции более уравновешенны, в них передается уверенность зрелого возраста, крепко стоящего на ногах авторитетного мэтра: «А летом 1992 года меня привезли в президентском самолете, вручили пышный букет белых цветов, Президент предложил всем выпить за мое здоровье, угощали, чем только твоя душа пожелает, и спать уложили в «люксе» на двух кроватях и в трех комнатах. Я заслужил и того, что было в 50-м, и того, что стало в 92-м» [121, с. 330].

Третий период, 1992-2002 гг., проникнут щемящими ностальгическими нотками, эмоции предельно обнажены, автор не скрывает некоторого пессимизма и обреченности, что понятно с учетом его преклонного возраста. Он пишет: «Один. Нет мне места на земле. Нигде не мило. Нет свободы. Хотя еду, куда хочу, и когда хочу. Не такая нужна свобода» [121, с. 191].

В дневниковых записях ощущается внутренняя борьба автора на пути к осознанию «Сверх-Я». И.П. Щеголихин часто судит себя жестче, чем общество. Он – свой главный критик. Ощущение неприкаянности, заброшенности усиливается, но Смерть ожидается без страха, почти как освобождение, уход к другим берегам: «Важно умереть вовремя – до того, как превратишься в развалину. Отойти в мир иной с достоинством. С наименьшим маразмом, без висения на нервах родных и близких. Без претензий и к этому свету, и к тому» [121, с. 222].

Анализ произведения И.П. Щеголихина «Мир вам, тревоги прошлых лет. Дневник писателя» с точки зрения его содержания, композиции и жанровых особенностей позволяет сделать обобщающий вывод. Это произведение представляет собой яркий пример художественно-публицистического текста, основанного на дневниковой форме, но выходящего далеко за рамки личных записей. Перед нами – инвариант дневника писателя, то есть жанровая модель, в которой сочетаются индивидуальные черты автора с устойчивыми признаками, характерными для данного типа текстов.

Среди них можно выделить следующие ключевые особенности: 1)

объективность**,** проявляющаяся в стремлении к честному, непредвзятому взгляду на события и людей; 2) документальность**,** благодаря которой текст сохраняет ценность как свидетельство времени; 3) структурированность – чёткое композиционное построение, придающее записям внутреннюю логику и связность; 4) периодичность**,** обусловленная самой природой дневниковой формы; 5) публицистичность**,** выражающаяся в остроте социальной и нравственной проблематики; 6) художественность**,** делающая повествование живым, выразительным, насыщенным образами; 7) интертекстуальность**,** то есть активное взаимодействие с другими текстами и культурными контекстами, включая прямые цитаты, аллюзии и литературные параллели.

Автобиографические произведения И.П. Щеголихина последних лет, включая «Мир Вам, тревоги прошлых лет. Дневник писателя», можно отнести к разновидностям так называемого «экстравертивного» дневника – жанра, в котором личные переживания автора тесно переплетены с внешними событиями и общественной реальностью.

Автобиографичность при этом становится устойчивой чертой его литературного стиля. И.П. Щеголихин выступает не просто как писатель, но и как внимательный наблюдатель: он фиксирует происходящее, размышляет над ним и раскрывает повороты собственной судьбы на фоне исторических и социальных процессов. Таким образом, «Мир Вам, тревоги прошлых лет. Дневник писателя» И.П. Щеголихина – это не просто хроника личной жизни, а многослойное произведение, в котором личное и общественное, документальное и художественное тесно переплетаются, создавая объемный и многогранный образ эпохи.

2.2 Повествовательная структура дневников Герольда Бельгера

Биография Герольда Карловича Бельгера – писателя, публициста, переводчика, замечательного человека, оставившего неизгладимый след в культурном наследии Казахстана, начинается в Поволжье, в семье российских немцев. Судьба его поколения оказалась трагически связана с событиями начала 1940-х годов. Творческий путь Г.К. Бельгера был непростым, своеобразным, это был путь преодолений и веры в себя. Особый статус спецпереселенца способствовал формированию его публицистической деятельности, пытливый ум сформировал исследовательские навыки, знание казахского языка стало основанием для переводческого труда, писательский талант сделал его автором рассказов, повестей и романов.

Знание языков, любовь к литературе и природная пытливость помогли ему стать не просто учителем русского языка, но и человеком, глубоко проникшимся культурой и духом казахского народа. После окончания института Г.К. Бельгер некоторое время преподавал, затем работал в литературном журнале. Благодаря его переводам с немецкого на русский и казахский языки читатели открывали для себя новые имена и смыслы, а сам

он стал своеобразным мостом между культурами. За глубокое понимание казахской литературы и вклад в её развитие Г.К. Бельгер заслуженно снискал уважение как критиков, так и широкого круга читателей.

Произведения казахского немца Г.К. Бельгера являются объектом исследования в работах отечественных ученых. Обратимся к некоторым из них. Исследовательская книга «Творчество Герольда Бельгера в контексте современного литературного процесса» под редакцией Б.Б. Мамраева содержит всесторонний анализ творчества писателя, его эволюции с учетом основных тенденций историко-литературной эпохи. Она дает наиболее полное представление о многогранной литературно-художественной деятельности Г.К. Бельгера, вклад которого в современный литературный процесс огромен и значим. В своем творчестве писатель удивительным образом представляет такие разнообразные аспекты писательского труда, как художественный перевод, публицистика и романистика. Авторы монографии считают главными факторами формирования творческой концепции писателя активную гражданскую позицию и общественную деятельность Г.К. Бельгера, а ее составляющими – чувство национальных корней, стремление «просветить» историю немецкого этноса и определить его место в настоящем и будущем [123].

Казахстанские учёные считают принадлежность произведений Г.К. Бельгера к биографическому жанру одной из основных черт его идиостиля. Это свидетельствует о наличии личных предпочтений автора в процессе создания художественного образа мира, основанного на реальных событиях. Исследователи отмечают, что для произведений с биографическими элементами характерна структура образа героя, в которой преобладают элементы «внутреннего» плана, а также элементы «внешнего», обусловленные влиянием идеологических факторов [124, 125].

Автобиография, использование жизненного опыта писателя как основы сюжета произведения, не теряет своей значимости и в литературе современности в условиях XXI века. Именно это определяет актуальность данного направления нашего исследования. Что мы имеем в виду, применяя данный термин? Автобиография – это использование собственной биографии в художественном творчестве, анализ и оценка событий из жизни автора, а также определённое сходство героя произведения с его создателем.

Совпадение образов автора и персонажа представляется важным компонентом автобиографического текста, доказывающем объективность и реализм описываемых событий. Писатель говорит, что эпизоды не случайны, они часть биографии, что наглядно подтверждается в характерах прототипов героев, топонимических наименованиях, сведениях, взятых из географических карт. Такого рода совпадения принято называть автореференциальными связями художественного текста и иных источников информации. В то же время структурные элементы текста могут строиться по принципу замещения: нередко за авторским обликом скрывается обобщенный тип персонажа. Публицисты и филологи едины в мнении о том, что автобиографизм

становится родовым свойством произведений, образованных на пересечении художественной прозы и журналистики. Речь идет о текстах, в которых автобиографизм выступает стержневым понятием, влияющим на структуру и стилистику.

Идейно-эстетический опыт европейской литературы способствовал осознанию самоценности человеческой личности и её индивидуальных прав. Большинство масштабных произведений эпического рода, в первую очередь, романы были написаны с использованием данных из биографии писателей. Так, авторы стремились обойти влияние привычных традиционных черт повествовательных текстов и показать условные способы изображения героя. [126].

«Autobiography, as evidenced by the history of its development in literature, was one of the forms of historical memory of civilizations, the basis of the spiritual connection of generations, an indicator of the level of self-awareness. Many works of fiction are imbued with autobiography, and the personality of the author is often the prototype of the main character. Autobiography as an artistic technique has been used by the authors of literary texts to varying degrees. Some writers included a lot of real life in their works, while others included only small details of a domestic nature. To a certain extent, this is due to historical realities that required a different level of assessment of what was happening than before. This new feature of literary creativity was noted by researchers. The documentary prose of the future is an emotionally colored, soul– and blood-stained memoir document, where everything is a document and at the same time represents emotional prose...» [127].

В работах литературоведов постепенно сформировалось понятие «новый автобиографизм», этот термин предложен М.Н. Липовецким: «Назовем это «новым автобиографизмом», «неосентиментализмом», «новой искренностью», «эссеизмом актуализмом или «неотрадиционализмом» [128, 129].

В автологии автобиография трактуется как одна из форм образно-вербальной игры автора. В буквальном, этимологическом смысле слово «автобиография» означает «описание собственной жизни» (от греческих слов *autos* – «сам», *bios* – «жизнь», *grapho* – «пишу»).

Каким образом отличать реальную биографию человека и элементы биографии, взятые за основу произведения? Здеь, в качестве главного принципа целесообразно выделить конкретные эпизоды, полностью совпадающие с событиями жизни писателя. При этом, реалии объективного бытия, бесспорно, могут подвергаться переосмыслениям, изменениям в зависимости от эмоциональной составляющей авторского взгляда на описываемое [30; 130; 131].

По мнению французского теоретика Филиппа Лежена, автобиография – это особый литературный жанр, в котором человек обращается к собственной жизни, стремясь осмыслить её в ретроспективе. Лежен подчёркивает, что главной целью автобиографического повествования является не просто перечисление фактов биографии, а попытка проследить путь личностного

становления, показать, как из пережитого опыта формируется внутренний мир автора. Здесь автобиография предстает не только как документ времени, но и как акт самопознания. Автор вступает в своеобразный «договор» с читателем, обещая искренность и достоверность рассказа о себе. Этот подход Лежена оказал значительное влияние на современное литературоведение, позволив рассматривать автобиографию не только как жанр повествования, но и как способ философского и психологического самовыражения личности [132].

Для того, чтобы теоретически квалифицировать подобные случаи, возникает потребность обратиться к понятию «автобиографизма». Весьма продуктивной тут представляется концепция, сформулированная в работе М. Медарич. Ученый полагает, что автобиографизм – это литературный приём, который отсылает к жанру автобиографии, но используется в произведениях, формально к нему не относящихся. Иными словами, элементы автобиографизма могут проявляться в романе, рассказе или эссе, где читатель улавливает отголоски реальной жизни автора, его личного опыта, мыслей и чувств, хотя сам текст не заявлен как автобиографический. Такой приём позволяет писателю соединить вымысел и реальность, создавая пространство, в котором границы между художественным образом и авторской личностью становятся размытыми [133].

Современный или «новый» автобиографизм выходит за рамки простого рассказа о себе. Это способ художественного самовыражения, где личное становится универсальным, а индивидуальный опыт – средством осмысления более широких культурных и социальных процессов. Через автобиографические мотивы автор не столько повествует о собственной жизни, сколько исследует человека в его взаимоотношениях с миром, временем и самим собой.

Ж. Старобински выдвигает свое понимание термина, он пишет: «необходимо избегать говорить об автобиографическом «стиле», или даже об автобиографической «форме», по той причине, что, произведенных автобиографией стилей или форм, не существует».

«Autobiography as a refraction of biographical material in artistic creation is a reflection in a literary work of events from the writer's life, proximity in any respect to the author of the hero of the work. A special completeness of his presence arises when there is an autobiographical element in the work, a certain substance of autobiography. Autobiography is a crystallization of this substances in the genre. It seems that this provision does not require any special justification. However, one should keep in mind some of the difficulties encountered in the process of theoretical understanding of the concept. According to researchers, autoreferential connections in an autobiographical text are most often manifested in the exact coincidence of the author's «I» and the «I» of the character. But they can also be built as a replacement system. Sometimes the author's «I» is hidden behind the pronouns «You» or «He» or designates himself by a pseudonym» [134].

Сегодня понятие автобиографичности нередко применяют к самым разным произведениям, которые формально нельзя назвать автобиографиями.

Настоящая автобиография обычно требует точного следования реальным событиям жизни автора. Однако автобиографичность может проявляться и иначе – через показ личности автора в вымышленных обстоятельствах, через героя, которому он передаёт черты собственного характера или жизненного опыта. Таким образом, материалы биографического содержания могут встречаться в произведениях разных жанров. Но наиболее явственно это проявляется в художественной автобиографии, когда автор открыто повествует о фактах собственной жизни. Как же реальные события жизни превращаются в художественный образ? Происходит это в первую очередь благодаря выбору и обработке материала самим автором. Он решает, какие эпизоды своей жизни достойны попасть в текст, руководствуясь собственным пониманием биографии, своим мировоззрением, чувствами и эстетическим вкусом.

Главная особенность автобиографии – это её достоверность, но как понять, насколько она действительно правдива? Исследователи, придерживающиеся постструктуралистских взглядов, считают, что критерий достоверности нужно искать не в намерениях автора, насколько он правдив и откровенен, а в реакции читателя. Иными словами, всё зависит от того, готов ли читатель поверить написанному. Поль де Ман, например, утверждал, что автобиография и художественная проза на самом деле совпадают, и они не могут противопоставляется. По его мнению, автобиография – это не жанр и не способ письма, а скорее особый способ чтения и понимания текста. Поэтому, вопрос о достоверности теряет смысл [135].

Художественность автобиографии выражается в том, как автор отбирает и переосмысливает документальные факты, добавляя к ним вымысел, воображение и личную интерпретацию. В большинстве случаев автобиографический текст строится на совпадении автора и героя. Если это совпадение полностью исчезает, текст превращается уже не в автобиографию, а в художественное произведение. Иными словами, даже когда писатель рассказывает о себе, он нередко создаёт собирательный образ современника, через который передаёт дух своего времени и общечеловеческие переживания.

Примером художественного автобиографизма является роман Г.К. Бельгера «Дом скитальца», в котором повествуется о событиях судьбы человека как отражение жизни целого народа. Роман начинается с эпиграфа «Но где мой дом и где рассудок мой?» Фраза, принадлежащая А. Ахматовой, метафорична и наполнена подтекстами. Смысл эпиграфа становится понятным после прочтения всего романа. Реализм произведения проявляется в цитировании подлинных документов, в которых раскрывается социально-политический подтекст романа. Автор рассказывает, как он попадает в Казахстан, как складывается в новых условиях жизнь его семьи, как совершенно незнакомые люди иной национальности поддерживают его как родного и близкого человека, как скиталец находит здесь друзей и соратников, как «чужбина» становится сначала домом вынужденного скитальца, а затем превращается в настоящий дом [136].

Роман Г.К. Бельгера «Дом скитальца» – это пример художественной автобиографии. Этот жанр занимает особое место на границе между документальным и вымышленным, личным и общечеловеческим. Определяя жанровые особенности произведения, мы имеем в виду следующее определение. Автобиография как основа художественного текста представляет собой произведение, в котором эпизоды из жизни писателя становятся основой сюжета, а литературные образы создаются на примере людей, прототипов персонажей.

В романе Г.К. Бельгера эти две составляющие – документальная и художественная – находятся в равновесии. Повествование основывается на универсальной метафоре человеческой судьбы, разорванной между родиной и изгнанием. В качестве признаков художественной автобиографии можно назвать систему персонажей, композицию и хронотоп текста.

Жанровые признаки автобиографического текста ярко проявляются в произведениях Г.К. Бельгера, находящихся на пересечении публицистики и художественной литературы. Публицистика писателя не менее заметное явление, чем художественная проза, поскольку охватывает злободневные вопросы общественной жизни. А.П. Чехов говорил, что литература должна куда-то звать, направлять, заразить человека своей правдой, настроить на свою волну. Эту задачу Г.К. Бельгер стремился решать во многих произведениях, выражая свое мнение открыто, объективно, с известной долей остроты и бескомпромиссности. Писатель отмечал, что дневник не только даёт сведения о важных событиях и личностях, но отражает социальную жизнь Казахстана, передает его духовную ауру.

В 2009 году он подготовил на 40 печатных листах рукопись, в которую вошли произведения различных жанров, в том числе и дневники, представляющие собой не просто личные заметки, а своеобразную хронику эпохи, написанную человеком, для которого слово стало не только профессией, но и способом понять окружающий мир и самого себя. На страницах его записей отразились культурная, общественная и политическая атмосфера страны, размышления о литературе, философские и житейские наблюдения, встречи с известными деятелями.

Г.К. Бельгер много пишет о значимости ана тілі: «Приехал мой младший друг Балхожа из Германии, где лечился полтора месяца, и поделился со мной своим главным впечатлением: «Народ, я понял, един. И объединяет его язык. Я думаю: Балхожа подметил самое главное. Это бесспорно: народ объединяет, цементирует, облагораживает, вдохновляет только язык – Muttersprache – материнский язык – ана тілі. Все остальное – любовь, сочувствие, сердоболие – исходит из этого» [137].

«Я всегда считал, что культура – первичное. Всё остальное – экономика, политика, идеология, нравственный облик общества, благополучие людей, быт и пр. – всецело зависит от состояния и уровня культуры» [137].

Свою дневниковую прозу Герольд Бельгер вёл на двух языках – русском и казахском, что само по себе символично: два языка, две культуры, два

измерения его внутреннего мира. Автобиографизм является чертой идиостиля писателя в произведениях, близких мемуарному жанру. Примером литературного дневника является книга Г.К. Бельгера «Автобиографические эскизы». Текстологический анализ этого произведения проведен в ходе работы над диссертацией и отражен в наших публикациях [138].

По ключевым параметрам книга Г.К. Бельгера соответствует определению художественно-автобиографического произведения, данному нами ранее. В своей книге писатель и публицист не ограничивается простой фиксацией жизненных фактов. Наряду с последовательным изложением биографических событий он активно погружает читателя в общественную и культурную атмосферу своего времени, анализирует происходящее и открыто выражает собственную позицию. Такая открытая авторская оценка, соединение личного и общественного опыта, документальности и размышления, делает текст не только исповедальным, но и публицистическим по своей сути. Авторская позиция четко выражена, в ней сочетаются объективное наблюдение и субъективное осмысление, а взаимодействие литературного и публицистического начал позволяет рассматривать данный текст как художественно-публицистический жанр. Это своеобразная форма саморефлексии писателя, где личный дневник превращается в средство постижения общественных процессов.

Дневниковые записи отличаются полемичностью, стремлением автора вступить в диалог с действительностью, оценить её, выразить собственную позицию. В этом отношении «Автобиографические эскизы» сближаются с традиционными публицистическими жанрами – очерком, памфлетом, эссе, однако имеют специфику. В отличие от очерков, в эскизах Г.К. Бельгера доминирует оценочное начало, автор не только фиксирует, но и осмысливает факты, превращая личное переживание в инструмент познания эпохи. Вызывает интерес хронотоп произведения, время здесь условно, повествование не следует строгой хронологии, а подчинено авторской идее. Для реализации этой идеи Г.К. Бельгер использует разнообразный материал: документальные свидетельства, воспоминания о реальных людях, письма, размышления, фрагменты публицистических рассуждений. Всё это объединяется в цельную систему, где личное становится способом понимания исторического и культурного контекста [138].

Произведение четко структурировано, состоит из 35 эскизов. В отличие от традиционного дневника, записи не имеют календарных дат, однако временная последовательность легко восстанавливается благодаря внутренним указаниям: автор нередко называет конкретные годы и события, позволяющие соотнести личное время повествования с реальными историческими периодами: «Теперь я этого, понятно, не помню, но по свидетельству сохранившейся бирки из роддома, родился я 28 октября 1934 года в 8-05 утра во 2-й Советской больнице г. Энгельса Саратовской области. Тот факт подтверждает и дневник отца, скончавшегося на 94-м году жизни в Ташкенте 1 ноября 2002 года» [137, с. 21].

Правдивость использованного материала составляет характерную черту текста. Г.К. Бельгер строит повествование на прочном документальном основании: он упоминает реальные имена, события и факты, тщательно фиксируя детали, значимые для понимания эпохи и собственной судьбы. Такое внимание к конкретике, именам, цифрам, официальным формулировкам подчеркивает документальность повествования и придает ему черты исторической хроники. Для Г.К. Бельгера достоверность – не просто элемент формы, а способ выразить уважение к реальности и её участникам, сохранить живую память о людях и событиях, составляющих ткань его биографии. В этом проявляется ответственность перед историей и культурой. Показателен эпизод, где Г.К. Бельгер описывает вручение Президентской премии мира и духовного согласия: «За глубокие публицистические произведения, формирующие уважение к культуре и историческим традициям наций и народностей Казахстана» [137, с. 40].

Писатель показывает свою точку зрения через оценки, которые он дает в открытой, понятной форме. Интонация рассказчика звучит искренне и по-домашнему просто: он не пытается скрыть свои предпочтения, прямо говорит о пережитом, не стараясь приукрасить действительность или обойти острые углы. Особенно ценно, что автор не идеализирует ни себя, ни своё прошлое. Он откровенно рассказывает о собственных ошибках, трудностях и сомнениях, через которые ему пришлось пройти. При этом в его словах нет раздражения, упрёков, осуждения, которые часто встречается у мемуаристов. Напротив, интонация Г.К. Бельгера спокойная и вдумчивая. Он не спорит, а размышляет; не обвиняет, а пытается понять. Благодаря этому его искренность воспринимается не как исповедь из горечи, а как проявление внутренней зрелости и духовного равновесия: «Каждый год родители привозили меня в родной Мангейм, и многочисленная родня (почти половина села) охотно возилась со мной, городским мальчишкой с забавным немецким выговором, то и дело сбивающимся на русский язык. Воспоминания мои о немецких селах, конечно, детские, куцые, отрывочные, но теплые и добрые» [137, с. 24].

Образность и своеобразный литературный стиль придают произведению художественную выразительность. Г.К. Бельгер – не просто рассказчик собственной жизни, но прежде всего писатель, прозаик, культуролог, эссеист. Именно поэтому даже в документально выверенных эпизодах он сохраняет поэтичность языка, метафоричность и тонкое чувство художественной формы. Введение в текст элементов казахской народной культуры: пословиц, поговорок, афоризмов, отсылок к классическим произведениям казахской литературы придают повествованию национальный колорит, создают ощущение культурного диалога между автором и его духовной средой.

Особенно часто Г.К. Бельгер обращается к творчеству Абая Кунанбаева, чьи «Слова назидания» становятся для него нравственным и философским ориентиром. Цитируя Абая, писатель подчеркивает, что духовные ценности, сформированные казахской культурой, есть неотъемлемая часть его собственного мировоззрения. Так, обращаясь к 15-му Слову Абая, Г.К.

Бельгер напоминает читателю о важности духовного самосовершенствования: «Желаешь быть в числе умных людей, спрашивай себя раз в день, раз в неделю или хотя бы раз в месяц: как ты живешь? Сделал ли ты что-нибудь полезное для своего образования, для земной или потусторонней жизни. Не придется ли тебе потом испить горечь сожаления? Или ты сам не заметил, не помнишь, как и чем жил?» [137, с. 46].

Такое включение культурных и литературных аллюзий не является случайным художественным приёмом – оно отражает внутреннюю позицию автора, его стремление соединить личную биографию с культурным пространством Казахстана: «И новая волна моих замандасов-сверстников – К. Мырза-Али, С. Жиенбаев, С. Асанов, С. Муратбеков, А. Кекилбаев, К. Искаков, А. Сулейменов, З. Сериккалиев, А. Тарази, Р. Токтаров, Ж. Нажимиденов, Е. Домбаев, Д. Досжанов, О. Сарсенбаев – плеяда молодых и дерзких талантов, самостоятельных, образованных, начитанных людей. Меня они тепло приняли в свой шумный круг» [137, с. 33].

Образность языка, насыщенность культурными отсылками и философская глубина высказываний придают тексту Г.К. Бельгера поэтичность, делают примером синтеза художественного и интеллектуального начала в жанре автобиографической прозы. Г.К. Бельгер был по образованию и призванию учителем, поэтому тема просвещения, науки, учительства была для него важной. Эта тема пронизывает не только отдельные эпизоды, но и весь идейный строй произведения. Для Г.К. Бельгера просвещение – это не просто обучение и передача знаний, а важнейшая духовная миссия, связанная с воспитанием и формированием нравственных ориентиров. Автор с особым уважением говорит о профессии учителя, видя в ней источник света, нравственного авторитета и духовного преемственности. С теплотой и благодарностью он вспоминает своих учителей: «Одним из первых побеседовал со мной профессор-языковед, тюрколог Сарсен Аманжолов. Мне важно, чтобы ты знал казахский и немецкий языки. Учись. После института возьму тебя к себе в аспирантуру» [137, с. 31].

В подобных эпизодах просветительская идея приобретает личностное измерение: Г.К. Бельгер показывает, как Учитель становится не просто источником знаний, но духовным наставником, через воспоминания о своих педагогах, автор раскрывает собственное понимание миссии интеллигенции, призванной служить обществу, развивать язык, сохранять культурное наследие. Просветительские мотивы здесь выходят за пределы частных биографических воспоминаний. Они превращаются в философско-гуманистическую идею – утверждение высокой ценности образования, духовного труда и культурного служения.

Г.К. Бельгер осознаёт свою «тройную принадлежность» как духовное богатство и творческое преимущество. Для него многоязычие – не признак раздвоенности, а форма целостности личности, выросшей на пересечении культур и традиций. Он неоднократно подчеркивает, что именно благодаря этому многообразию сумел глубже понять человеческую природу и смысл

взаимопонимания между народами.

Писатель создает произведение на русском языке, органично вплетая в повествование казахские и немецкие слова, выражения, цитаты, пословицы. Этот языковой синтез не является случайным художественным приёмом – он символизирует внутренний мир автора, сформированный на стыке трёх культур: казахской, русской и немецкой. Г.К. Бельгер нередко вспоминает встречи с простыми казахами, чья доброта и мудрость поддерживали его в трудные периоды жизни: «Испуганный, подавленный, подбитый, я брел как-то, опираясь на трость, возле памятника Чокану – излюбленного места моих прогулок. Встретилась пожилая казашка. Она была в курсе моих дел. Сказала на прощание: «Саспа. Қазақтың аруағы сені алып шығады» (Не волнуйся. Дух казахов тебя спасет)» [137, с. 43].

В отличие от строгих документальных мемуаров, «Автобиографические эскизы» наполнены глубокими личными переживаниями, которые особенно ярко звучат в главах, посвящённых теме депортации. Эти страницы книги проникнуты болью, горечью утраты и протестом против исторической несправедливости. Молодой герой Г.К. Бельгера – воплощение поколения, которому пришлось столкнуться с испытаниями изгнания, лишений и непонимания. Его эмоциональные реакции естественны и искренни: он не может примириться с несправедливостью, навсегда изменившей судьбы тысяч людей: «С помощью отца и обкома партии добившись разрешения на трое суток, я добрался до Караганды, сдал документы в политехнический институт (факультет РУМ – разработка угольных месторождений), успешно сдал вступительные экзамены и тут же был отчислен с 53 другими спецпереселенцами. Некоторые фамилии на черной доске запомнил: Гитнер, Редекоп, Майер, Майснер, Войцеховский, Василис… один чеченец… Ну, и я среди них… Убитый, раздавленный, голодный, завшивленный я вернулся в аул к разбитому корыту» [137, с. 29].

Полилингвизм и исповедальность текста становятся важнейшими признаками стиля Г.К. Бельгера. Первый раскрывает его культурную идентичность, второй – глубину человеческого чувства, где личная история становится отражением судьбы народа и эпохи.

Г.К. Бельгер всегда подчёркивал, что помимо родного немецкого языка, дорог его сердцу казахский язык, ставший для него близким и понятным. Его казахский язык в большинстве случаев лучше, чем у коренных носителей, яркие меткие выражения и обороты речи украшают диалоги его персонажей. При этом, писатель не скрывает своего беспокойства: «Другая неизбывная моя боль – казахский язык, казахская культура, казахская ментальность. Всем казахским я проникся с детства, казахское вошло в мою плоть и кровь. Тут безразличным, равнодушным, безмятежным я быть не могу. Случается, что я даже забываю, что не казах» [137, с. 41].

Глубокая привязанность автора к казахской культуре, её литературе, традициям, этике составляют суть «казахской темы», красной нитью прошивающей текст произведения. Здесь «казахская тема» – это не только

благодарная дань памяти, но и морально-философская основа творчества Г.К. Бельгера.

В ней выражается его убеждение в ценности межнационального взаимопонимания, духовного единства и культурного диалога: «В моей душе казахская струна звучит высоко и чисто. Без этой струны я себя полноценным человеком (по-абаевски «толык адам») не чувствую. Во всех перипетиях моей жизни казахи были неизменно моей надежной опорой. Защитой, моими заступниками и благодетелями. Всю жизнь я живу и работаю на стыке трех культур, выявляю их общие корни. Стараюсь быть связующим звеном, однако, поддержку, внимание, сочувствие нахожу, прежде всего, среди казахов» [137, с. 42].

Обращение Г.К. Бельгера к «пограничному» жанру дневника становится понятным в контексте творчества писателя. Жанровая полифония его книг в полной мере отражает жизненные обстоятельства писателя, искания и нахождение своего предназначения. Через разные формы повествования Г.К. Бельгер исследует одни и те же темы – судьбу человека на перекрёстке культур, ответственность интеллигенции, смысл родины настоящей и малой, ценность родного языка.

Благодаря этому синтезу форм читатель получает возможность заглянуть «за строку» – в пространство размышлений, чувств и идей, которые не всегда выражены напрямую, но ощутимо присутствуют в подтексте. Именно в этом проявляется индивидуальность стиля писателя: в стремлении соединить разные типы художественного высказывания в единое целое, где каждый элемент работает на раскрытие его главной цели – раскрытие человеческой души и обретение духовного смысла жизни.

2.3 Концептуальная основа дневников Бахыта Каирбекова

Имя Бахыта Каирбекова занимает особое место в культурном пространстве Казахстана и за его пределами. Поэт, переводчик, режиссёр, эссеист – каждая из этих ролей лишь оттеняет многогранность его творческой личности. Его деятельность привлекает внимание не только литературоведов, но и исследователей кино, философии культуры, социолингвистики. Путь Б. Каирбекова – пример того, как личная история, национальная идентичность и мировое культурное наследие могут переплетаться в едином художественном движении.

Современники поэта отмечали, что дом акына Ғафу Каирбекова был всегда открыт для друзей-литераторов, здесь впервые зачитывались отрывки из новых произведений. Безусловно влияние отца на становление Бахыта Каирбекова как поэта и переводчика: «Ақынға сенімді интонация мен поэтикалық диалог формасы кездейсоқ емес, болашақ сөз шебері өскен жағдайлар мен жағдайлардың әсерінен келді, өйткені оның әкесі ақын Ғафу Қайырбековтың үйінде әрдайым шығармашылық пен мереке атмосферасы

орнады, жаңадан шығарылған шығармалар оқылды, жаңа музыкалық шығармалар орындалды, үй қонақтарының арасында танымал ақындар, жазушылар, композиторлар болды: Ғабит Мүсірепов, Сырбай Мәуленов, Тұманбай Молдағалиев, Саға Жиенбаев, Шәмші Қалдаяқов, Тайыр Жароков және басқалар» [139, 148 б.].

Вспоминая отчий дом, сам поэт пишет: «Любили наш дом и потому, что здесь читались новоиспеченные стихи, тут же после горячего обсуждения неузнаваемо перелопачивались, их забирали с собой старшие коллеги, работавшие в газете, и завтра же стихи получали всеобщее признание. Все это получалось играючи, легко, с задором и радостью, без обид и зависти, с каким-то заразительным подъемом. Это был настоящий праздник жизни!» [140, с. 3].

Книги, переводы, фильмы Бахыта Каирбекова представляют собой уникальное сочетание поэзии, кинематографа и глубокого философского осмысления мира. Его литературное и переводческое творчество тесно переплетено с режиссёрской деятельностью, образуя цельную художественную систему, где каждое слово и каждый кадр наполнены внутренней музыкой и смыслом. Одним из крупнейших проектов мастера стал документальный фильм «9-я Территория мира». Фильм был высоко оценен кинематографистами за оригинальность постановки, поэтичность речевого фона, красочность пейзажей, этнографическую точность и выразительность.

По мнению Б.Г. Каирбекова, документальные фильмы – это искусство наблюдения и переживания, отражающее мировоззрение человека за камерой, его внутреннее состояние, способность видеть в происходящем живую мысль и красоту. По убеждению автора, в документальном фильме главное – не сюжет, а размышления человека о времени, о себе и о мире. Именно поэтому фильмы Б. Каирбекова отличаются от подобного рода работ кинематографистов, в них слышится ритм стиха, оживают метафоры и образы, рожденные в сердце поэта. Так формировался особый творческий мир Б. Каирбекова, в котором кино и поэзия сливаются в единое повествование. Эта черта идиостиля отмечается в трудах казахстанских и российских ученых [141-150].

Так, В.В. Бадиков в своих трудах, посвященных произведениям Бахыта Каирбекова, отмечает, что в многожанровом творчестве современного поэта ощущается стремление к «лирическому сгустку», уходящему своими корнями к литературному наследию Абая и Басе, Такубоку и Превера [143].

Ж.Х. Салханова утверждает, что в его эссеистике находят свое отражение национальные традиции и ценности, культурные концепты; прослеживается явно выраженный этнокультурный характер образов и мотивов: «Специфика произведений определяется всеохватностью взгляда писателя – современного человека, стремящегося соединить в своем сознании прошлое, настоящее и будущее. Это живое многоголосие – словно казахская юрта, полная самых дорогих гостей, предков, потомков и современников» [125, с. 86].

У.М. Бахтикиреева, Б.Е. Шагимгереева пишут: «Изучая творческие ипостаси, складывая пазлы творческого полотна Б. Каирбекова, мы никак не можем классифицировать его русский язык. Ни «иной» / «чужой», ни «родной», ни «второй родной» – никакие существующие определения не подходят. Русский – это языковое бытие творческой личности Б. Каирбекова, которым выражается его национальное самосознание, интеллектуальный бэкграунд, свободный от ощущений «колониальной ментальности», мимикрирующих моделей и культурных стереотипов» [145, с. 188].

С. К. Серикова в статье «Поэтика адресата в лирике Бахыта Каирбекова» рассматривает образ адресата и фигуру обращения как структурного компонента поэтического языка, а также формы их проявлений в лирике Б. Каирбекова. Всесторонне анализируя виды адресатов, переданные через местоимения «ты» и «вы», как эстетику парности и преобладание диалогизма, а также образное богатство лирики поэта. Нельзя не согласиться с автором статьи в том, что контаминация публицистичности и лирической интонации в стихотворения связана с образом адресата [146].

О.А. Валикова, Б.Е. Шагимгереева, Шекер А. Кулиева поддерживают коллег в статье «Космос в логосе: транслингвальная поэзия Эдуарда Мижита и Бахыта Каирбекова»: «Русскоязычие – доминирующая транслингвальная практика на территории постсоветского пространства. В данном случае предполагается, что текст «звучит, как русский», но транслирует вовне нерусское видение мира. Сама языковая идентичность авторов-билингвов усложнена за счет их одновременного существования в нескольких лингвистических измерениях. Если языковая личность представляет собой единство вербально-семантического, концептуального и прагматического комплексов, то билингвальная языковая личность, следовательно, «удваивается», трансформируясь в интегральное пространство языковых ресурсов, которые неизменно проявлены в продуктах ее речевой деятельности» [147, с. 232].

В этом же направлении работают Л.П. Дианова, В.А. Маслова, которые рассматривают языковую личность Бахыта Каирбекова с точки зрения художественного билингвизма, как автора русскоязычного литературного текста, но представителя иной культурной среды [148; 165].

Ж. Дарибаева в послесловии к книге «Многоточие», отмечает, что поэзия Бахыта Каирбекова вобрала в себя казахское миропонимание, тюркское жизнеутверждение, японское утонченное восприятие и богатый арсенал изобразительных средств русского языка. Ученый, характеризуя личность поэта – бахсы, пишет: «Известно, что без познания прошлого нет настоящего. В сознании казахов шаман – это бахсы, изгоняющий из больного злых духов, насылающих болезни темных сил. Излечивая больного, входя в экстаз, бахсы освобождается от переполняющей его самого энергии, иначе она испепелит его. Также и поэт в своем творческом взлете души, изливая свои неуемные чувства в творчество, помогает исцелиться другим через катарсис» [149, с. 484].

В.Т. Кривощапова, исследуя в своих трудах творчество Бахыта Каирбекова, анализирует в том числе его книгу «Многоточие». Ученый рассматривает полижанровость книги, поэтику стихотворного пэчворка, природу цитат-эпиграфов, отмечая, что перечисленные жанровые и структурно-содержательные доминанты определяют своеобразие авторского идиостиля [150].

Обзор литературы о творчестве Б. Каирбекова показывает, что литературоведы и лингвисты выделяют следующие основные черты идиостиля: многогранность деятельности поэта, разножанровость произведений, тяготение к этнокультурым концептам, своеобразие этнической принадлежности и языка творчества. Отметим, что собственно жанры дневника и эссе как объекты исследования, специально не рассматривались в представленных в литературном обзоре трудах ученых.

Между тем, данные жанры достаточно активно используются поэтом, одна из книг так и называется – «Дневник» (Алматы, 2003). Автор не раз говорил в своих интервью о том, что стихи надо писать как письма к другу с предельной откровенностью и нежностью, без традиционных «здравствуй» и «прощай». Поэтому такие стихи как бы не обязательно заканчивать, да и сами по себе они как будто и не требуют продолжения? Сразу за одной лирической «записью» идет другая, как бы подхватывая ее тему или настроение. Это напоминает личный дневник, который для автора является и творческой лабораторией, и поэтической исповедью. Соединение афоризма, «письма» и дневниковой записи открывает по-новому поэтические ипостаси Б. Каирбекова.

«Путь воды» (2010) – так названа еще одна книга избранных произведений Б. Каирбекова. Автор исходит из того, что вода – один из древних и многозначных символов в человеческой культуре. С первых мифов и до современных научных представлений она воспринимается не только как источник жизни, но и как метафора движения и духовного обновления. С научной точки зрения вода – основа существования всего живого. Без неё невозможны биохимические процессы, она составляет большую часть человеческого тела и всей биосферы планеты. Но в человеческом сознании вода всегда была чем-то большим, чем просто физическим элементом: она олицетворяет жизненную силу, память, переход и трансформацию. В мифологии разных народов вода часто выступает как первоэлемент мироздания, из которого рождается всё сущее. В древних восточных верованиях вода символизирует хаос, из которого возникает порядок [151].

В произведениях данного сборника прослеживается мысль о том, что для кочевых культур Центральной Азии, где вода – редкость, она имеет особое сакральное значение: источник воды приравнивается к источнику жизни, а сохранение чистоты воды – к сохранению самой жизни. Символика воды связывается с человеческой душой, вода олицетворяет очищение, будь то омовение в религиозных обрядах, купание в священных источниках или даже обычный дождь, смывающий пыль с земли. Вода может быть мирной и

созидательной, когда она питает поля и утоляет жажду, но также разрушительной и грозной, когда она выходит из берегов – как напоминание о мощи природных сил и хрупкости человеческого существования. Вода хранит в себе идею вечного круговорота – рождение, течение, исчезновение и возвращение.

Исследователи творчества Б.Г. Каирбекова отмечают его книгу «Мир Кочевья: домусульманские верования и обычаи казахов» (2012). Автор называет произведение «Поэтические воззрения славян на природу», делится своими впечатлениями**:** «Я прочитал её с огромным интересом и подумал: «Почему же у нас, у тюрков, нет такой книги? И решил написать её». Перу поэта и переводчика принадлежат и другие, не менее увлекательные книги, например: «Эликсир бессмертия. Чаелюбие по-казахски» (2015), Кочующие в мирах» (2023), «Далекие и близкие» (2025).

Жанровая природа произведений Б.Г. Каирбекова, в том числе жанр дневника писателя, является недостаточно изученной сферой филологии и вызывает научный интерес. Если в лирике жанры достаточно четко маркированы автором, то в прозаических текстах нет такой определенности. На наш взгляд, ряд произведений имеет признаки инвариантных художественно-публицистических жанров, в частности, дневника и эссе. В данном разделе диссертации рассмотрим специфику дневников Б. Каирбекова.

«Части целого. Избранное в двух томах. Стихи и проза» (1998), так называется сборник, в нем художественные произведения чередуются с дневниковыми записями, в которых раскрываются личные размышления, переживания и наблюдения автора. Несмотря на разнообразие тем и настроений, в этих фрагментах можно увидеть устойчивые жанровые черты литературного дневника. Записи снабжены точными датами – 21.01.82, 17.09.83, 15.01.86, 01.11.86, 09.01.87, 04-09.87 и др. – что создаёт ощущение документальной достоверности и подчёркивает течение времени. Нельзя сказать, что это настоящий ежедневная хронология. Автор пишет в моменты осознания, воспоминания, когда ощущает необходимость зафиксировать мысли и впечатления: «Всё вспоминается. То, что казалось, может, никогда не кончится, тоже стало воспоминанием и, любопытно, что я об этом знал и помнил, и думал о том, что же именно вспомнится потом, а теперь кажется, что я могу вспомнить всё до мельчайших подробностей» [140, с. 141].

Подчеркнем важный признак книги, его ретроспективность, обусловленную саморефлексией и желанием запечатлеть сразу мгновения. В этом проявляется принципиальное отличие от мемуаров, где события выстраиваются задним числом, здесь важна сама процессуальность мысли, момент её зарождения и осмысления. Хронологическая структура записей формирует своеобразный авторский хронотоп – пространство времени, где прошлое, настоящее и будущее сосуществуют в едином смысловом поле. Стилистически записи выдержаны в едином тоне: лаконичность, точность формулировок и искренность позволяют ощутить живое дыхание эпохи и личности. Следуя канонам жанра, автор использует традиционные элементы

дневникового письма – даты, наблюдения, внутренние монологи, размышления о творчестве.

В то же время он активно вводит индивидуальные черты идиостиля, что делает его дневник узнаваемым и отличным от аналогичных произведений других писателей. В центре повествования – человеческое и творческое «я» автора, его внутренние диалоги, воспоминания о значимых встречах и событиях. На страницах появляются реальные люди – друзья и коллеги, благодаря этому дневник приобретает документальную основу: «Родилась идея написать сценарий по «Маленькому принцу» Экзюпери. Пока не знаю, будет ли он мультиком или еще чем-то. Назвать «Когда он был маленьким». Несколько цитат из нее: Я долго жил среди взрослых. Я видел их совсем близко. И от этого, признаться, не стал думать о них лучше…» [140, с. 146].

Таким образом, дневниковые фрагменты в книге «Части целого» не просто дополняют поэтические тексты, а создают цельное художественное пространство, где слово поэта соединяется с голосом человека, осмысливающего прожитое и продолжающего искать в нём смысл.

Б. Каирбеков, словно оглядываясь вокруг, ищет и находит собеседников среди писателей, ученых, коллег, видит в них сподвижников: «Бессмертно человеческое отношение ко всему. Душа – этноним человечества. Платонов «Джан», Тарковский «Сталкер» … Весь Шекспир – мир отношений. Только не равнодушие – источник, питающий фашизм, культ личности, массовый психоз. «Конформист» Моравиа, «Мефистофель» К. Манна, «Змеиное яйцо» Бергмана. Отношение доброе, душевное рождается в общении людей, в общности с природой, с космосом. Тогда человек растет и вырастает из себя, как из семени – вжившегося в почву, в отношения Земли» [140, с. 123].

Б. Каирбеков вступает в мысленный диалог с выдающимися представителями мировой культуры, чьи идеи и образы становятся частью его собственного творческого пространства. Эти «разговоры» – не просто отсылки к известным именам, а форма духовного соучастия, в которой поэт ощущает себя продолжателем общей гуманитарной традиции. Он сам признаётся: «Цитат так много. Переписывая их, как бы становишься сопричастным к ним, т.е. – соавтором, еще точнее – сочувствующим. Так оно и есть в тысячной доле. Уровень их по инерции продолжает поддерживать тебя некоторое пространство текста, уже твоего. Мне кажется, что это незаметно, едва-едва, но медленно делает свое верное дело – оттачивает птичье (еще грубое) перо, которое может стать пером летописца» [140, с. 161].

Во внутренних монологах оживают документы, карты, сценарии, это свидетельствует о том, что автор тщательной подготовительной работе. Поэт ощущает интерес к истории, устному народному творчеству: «Историческая этнография и фольклор – вот чем я занялся бы с удовольствием и посвятил этому жизнь. Этим занимались Пушкин и Чокан, Абай и Мухтар Ауэзов» [139, с. 183].

Б. Каирбеков строго оценивает прежде всего свой труд, критикует, комментирует, анализирует: «Год на исходе. Неужели с каждым годом все

труднее и труднее ловить и чувствовать дыхание поэзии – этого бесшумного, очищающего ветра, несущего собой прохладу юности, свежесть воспоминаний, прозревание души и тела, щедрую всесильную власть над глупостью и равнодушием?» [140, с. 168].

Примечательная особенность книги заключается в том неповторимом лиризме, который создается автором исподволь, когда проза и поэзия, перемежаясь, образуют причудливую картину. Автор, даже в размышлениях в прозе, не перестает ощущать себя лириком: «Поэтом слыть – приятнейшая лесть. / Поэтом быть – обманчивая честь. /Поэтом слыть – почет и уваженье. / Поэтом быть – немое униженье. / Поэтом слыть – дурманящая лесть. / Поэтом быть – хула и честь» [140, с. 143].

Монтажная структура книги, построенная по принципу открытой композиции, позволяет читать её с любой страницы, и при этом каждая часть сохраняет тематическую и эмоциональную целостность. Сборник выстроен как многослойное повествование, где пересекаются поэтическое, философское и автобиографическое начала. Его особенность в полифоничности: здесь звучат голоса не только автора, но и его современников, друзей, коллег, близких. Некоторые из них становятся участниками книги в прямом смысле, через интервью, воспоминания, совместные беседы.

Образ поэтического дома Б. Каирбекова можно сравнить с казахской юртой, полной гостей – духовно близких людей, независимо от их национальности или происхождения. Это пространство открытое, гостеприимное, наполненное живым общением, творческим обменом и чувством единства: «Мы – кочевники в Космосе Мироздания. Мы выходим на планетарное мышление, придя к идее Земли – как общего дома, но мы готовы покинуть ее и пуститься в новый путь. Наша одиссея должна пропуститься в новый путь. Наша одиссея должна продлиться в космосе» [140, с. 24].

Таким образом, дневниковые фрагменты в книге «Части целого» – это не просто автобиографические заметки. Это литературное явление, в котором соединяются документальность, художественность и публицистичность. Жанрово книга Б. Каирбекова сохраняет традиционные черты дневника – хронологичность, искренность, фиксацию текущих событий. Однако он обогащён индивидуальным стилем автора, его философской рефлексией и высокой культурной насмотренностью. В результате мы получаем не просто личный дневник, а уникальную форму литературной хроники эпохи,

Книга «Многоточие: Стихотворный пэчворк» (2018) вышла в свет через 20 лет после произведения «Части целого. бранное в 2-х томах. Стихи и проза» (1998). Несмотря на значительный временной промежуток, обе книги объединяют схожие структурно-содержательные доминанты и жанровые особенности. На наш взгляд, книга «Многоточие: Стихотворный пэчворк» также являет собой пример литературного дневника, написанный в художественно-публицистической стилистике. Книга имеет разножанровую структуру, включает прозу и стихи, дневниковые записи и интервью, реминисценции, афоризмы и цитаты. Сам автор определяет жанр книги как

стихотворный пэчворк, то есть лоскутное одеяло.

Если использовать терминологию технологии пошива настоящего одеяла из лоскутков ткани, можно сказать, что книга Бахыта Каирбекова напоминает крейзи-пэчворк, в котором соединяются самые разные, часто не совместимые элементы, отличающиеся друг от друга размером, формой, цветом. Своеобразие крейзи-пэчворка в сравнении с иными способами создания лоскутного одеяла, например, от квилтинга, традиционного вязаного шитья, заключается в его неординарности. Именно таким лоскутным одеялом, автор называет его на казахском языке – *құрақ көрпе*, получилась книга «Многоточие».

Б. Каирбеков дает свое понимание символического образа, сквозной метафоры, вокруг которой разворачивается повествование: «*Құрақ көрпе* – стихотворный пэчворк, несет в себе ту же миссию, что и любое ковроткачество – печать Карты мира, схему модели мира, Тайну Клада Мира – поиск Единства, которое было в Начале мира до крушения Вавилонской башни – последнего символа единого порыва народонаселения земного шара» [152].

Структурно-семантический каркас книги задается в сильной позиции заглавия «Многоточие», которое априори символизирует неопределенность, открытость и неизведанность, присущие жизни в целом. Этот символ можно трактовать и как недосказанность, намек на бесконечность возможностей, которые могут открыться перед героем. Композиция книги включает несколько частей, каждая из которых освещает разные этапы жизни главного героя, под которым подразумевается сам автор. Бахыт Каирбеков использует литературный стиль, сочетающий элементы философского размышления и повествование от первого лица. Это позволяет читателю глубже понять внутренний мир героя, получить доступ к сокровенным мыслям и чувствам автора. Идейно-тематическое содержание книги группируется вокруг следующих основных проблем.

Во-первых, поиск смысла жизни. Главный герой произведения сталкивается с внутренним кризисом, поиском ответов на вопросы о своем предназначении, о том, что действительно важно в жизни. Это является центральной идеей книги, отражающей столкновение идеалов с реальностью, внутренних желаний с внешними обстоятельствами. Во-вторых, человеческие отношения. Автор пишет о проблемах любви, дружбы, доверия и предательства. Эти отношения могут быть источником как радости, так и страданий, что создает напряженность в жизни героя.

В-третьих, мотивация и амбиции. Герой произведения, как и многие современные люди, сталкивается с желанием достичь успеха, но этот успех порой оказывается иллюзорным. В поисках жизненного успеха он сталкивается с трудностями, ставящими под сомнение саму ценность достижения. В-четвертых, размышления о времени и его течении. Множество метафор, использованных автором, вращаются вокруг феномена Времени и его невозвратимости, что подчеркивает значимость каждого мгновения жизни.

Мотив времени переплетается с размышлениями о цикличности жизненного пути и значимости каждого его отрезка.

В-четвертых, размышления о времени и его течении. Множество метафор, использованных автором, вращаются вокруг феномена Времени и его невозвратимости, что подчеркивает значимость каждого мгновения жизни. Мотив времени переплетается с размышлениями о цикличности жизненного пути, о значимости каждого его отрезка.

Книга создана автором в сложный, переломный момент его судьбы, возможно, поэтому философские размышления о жизни и смерти, прошлом, настоящем и будущем максимально обнажены, красной нитью прошивают стихотворный пэчворк. При этом совершенно нет ощущения одиночества, потерянности или безысходности. Напротив, перелистывая в памяти страницы собственной жизни, автор находит силы в ценностях, которые никогда не покидают его сознание. Среди таких ценностей в качестве одного из концептуальных мотивов произведения прослеживается тема исконных корней, народных традиций, культуры восточного мира. В произведении описываются представления кочевников о мироустройстве, нравственно-этические ориентиры, верования, обычаи, традиции.

На наш взгляд, одним из ключевых концептов книги «Многоточие», важных с точки зрения жанровой специфики, является концепт *мүшел жас*, который становится компонентом дневника как летописи жизни, хронологии событий, периодизации отрезков жизненного пути. Автор, систематизируя цепь событий, избирает в качестве одного из ориентиров пограничный возраст *мүшел жас*. Б. Каирбеков, перелистывая страницы «дневника своей жизни», повествуя о различных эпизодах и жизненных этапах, рассказывает о своеобразном календаре кочевников, состоящем из 12-летних периодов. *Мүшел жас* становится своеобразной точкой отсчета, пограничной чертой, переходным периодом, и каждая дата в нем несет смысловую нагрузку, обусловливает и объясняет цепь событий. Деление жизненного потока каждые 12 лет на этапы, на наш взгляд, представляет собой своеобразное летоисчисление, составная часть дневника [153-156].

Рассмотрим философско-этический и культурологический смысл *мүшел жас*. Словосочетание *мүшел жас* – это казахское выражение, обозначающее циклический возрастной рубеж, кратный 12 годам, активно использующийся в казахской культуре и менталитете, включая литературу и этнопсихологию. Объяснение семантики словосочетания в справочной литературе трактуется как переходный возраст, новый жизненный этап.

В данной работе *мүшел жас* рассматривается нами в контексте традиций тюркских народов как культурно-значимый концепт и ключевая идея книги «Многоточие» Б. Каирбекова. В этом произведении *мүшел жас* выступает в качестве концепта, поскольку используется автором как единица текста, отражающая ценностные этнокультурные ориентиры. Здесь мы опираемся на мнение исследователей, считающих, что в художественной литературе концепт может включать не только понятийный, но и эмоциональный,

символический смыслы [157].

Понятие концепта занимает сегодня одно из центральных мест в гуманитарных науках, поскольку оно объединяет представления о языке, мышлении и культуре человека. В современном научном знании концепт рассматривается как междисциплинарная категория, на пересечении двух направлений – лингвокогнитологии и лингвокультурологии**.** Представители лингвокогнитивного подхода видят в концепте особую единицу сознания, своеобразный «кирпичик» мыслительной деятельности человека. Концепты формируются в процессе осмысления окружающего мира – то есть в ходе концептуализации – и представляют собой своеобразные кванты знаний, в которых отражается человеческий опыт, восприятие и понимание реальности. Через концепты человек не просто называет явления, но и структурирует свои знания о мире, делая их доступными для коммуникации и обмена смыслами [158, 159, 160].

Совсем иной ракурс предлагает лингвокультурология. Её представители подчёркивают, что концепт – это не просто элемент мышления, а ментальное образование, окрашенное культурными и национальными особенностями. Каждый язык хранит в себе следы мировосприятия народа, его традиций, верований, ценностей. Поэтому концепты в лингвокультурологическом понимании несут в себе этносемантическую специфику**,** то есть отражают особый способ видения мира, характерный для конкретной культуры [161-164].

В контексте темы нашего исследования мы разделяем позиции второго лингвокультурологического направления. Методологически значимы для нас взгляды Ю.С. Степанова**,** который предложил рассматривать структуру концепта как многослойную систему. По его мнению, в ней выделяются три основных компонента: 1) актуальный признак – тот, который наиболее ясно осознаётся носителями языка в данный исторический момент; 2) пассивные признаки – они сохраняют следы исторических значений и культурных ассоциаций; 3) внутренняя форма – смысл понятия, прямо неосознаваемый, но закреплённый во внешнем языковом выражении [163, с. 40-43].

Таким образом, в рамках нашего исследования концепт можно определить как единицу коллективного сознания**,** обладающую языковым выражением и культурной спецификой. Он соединяет в себе когнитивное и ценностное измерения человеческого опыта, отражая то, как сообщество мыслит, чувствует и оценивает мир. Изучение концептов особенно важно в контексте взаимоотношений языка и культуры**,** ведь именно через язык проявляется национальная картина мира. Исследователи отмечают, что лингвокультурология строится на основе своеобразной триады – *язык, культура, личность*. Она рассматривает язык как линзу**,** через которую можно рассмотреть духовную и материальную самобытность народа, особенности его мышления и способы выражения ценностей. Именно поэтому анализ концептов позволяет не просто изучать структуру языка, но и глубже понять внутренний мир человека, принадлежащего к определённой культуре, –

увидеть, каким образом слова становятся носителями коллективной памяти и культурных смыслов [165-167].

Концепция *мүшел жас* как важная часть традиционного казахского мировоззрения исследуется в работах философов, этнографов, культурологов. Важно отметить, что изучение *мүшел жас* в большинстве трудов происходит в контексте более широких исследований казахской культуры, а не как отдельная самостоятельная научная дисциплина.

Так, К.Ж. Кожахметова, вслед за Л.Н. Гумилевым, развивая теории филогенетического и онтогенетечиского разделения этногенеза, пишет, что человек не способен идентифицировать себя без своего этноса, религии, образцов поведения. Автор, информируя об обрядах и традициях, национальных играх и песнях, не рассматривает как предмет исследования концепт *мүшел жас* [153].

К.Б. Жарикбаев, А.К. Олжаева, М.К. Ахметова утверждают, что в этническом самосознании наиболее выражены когнитивные и эмоциональные компоненты личности. Когнитивная сторона представлена исторической и культурной памятью; эмоциональным компонентом являются национальные чувства. В круг понятий, входящих в компонент самосознания народа, по мнению ученых, кроме обычаев и национального характера, входят быт и образ жизни [154].

К.Е. Нурмаганбет, С.В. Ананьева, А.С. Демченко подчеркивают взаимосвязь этнокультурных и литературных концептов; отмечают, что особенности социальной организации коллектива номадического типа в модусе художественности отражают мировоззренческие установки этноса, коррелируют с архетипами и аксиологемами; организуя нарративный уровень художественного текста [155, с. 36].

Ф.Т. Саметова, изучая концепт «время», пишет, что циклические представления о времени были присущи номадам. Ученый приводит примеры из разных культур, утверждая, например, что символом древнеиндийского понимания времени является колесо как олицетворение извечного движения космического порядка, постоянно возобновляющегося круговорота рождения и смерти [156, с. 202].

Ч.К. Ламажаа изучает тувинскую культуру, в частности пишет о символическом значении концепта «степное время», специально выделяя такие его признаки, как нелинейность и цикличность [168, с. 11].

Об этом же пишут казахские философы, они говорят о ритмах жизни, связанных с рождением и смертью, что подтверждает идею о циклах и периодах [169].

Как видим, в трудах философов, психологов, филологов представлена информация не собственно о *мүшел жас,* а о «ближайшем его окружении», то

есть предпосылках появления, условиях формирования, взаимосвязях с другими этнокультурными концептами. Более конкретные сведения по теме исследования мы находим в работах этнографов и культурологов.

Ученые-этнографы рассматривают *мүшел жас* в качестве одной из

ментальных составляющих. Б. Бопайұлы описывает значение каждого *мүшел жас* как периода жизненных испытаний, отмечая при этом, что 12-летние циклы сопровождаются изменениями в здоровье и характере. Б. Бопайұлы считает, что *мүшел жас* следует воспринимать не как опасный период, но как возможность перейти на новый жизненный этап [170].

Этнограф С. Ергали предлагает расширенный список этапов *мүшел жас* до 121 года (10-й *мүшел*), указывая на стремление людей к экстремальному долголетию. Он считает возраст 37 лет самым опасным и наиболее важным периодом, так как в это время человек переходит от юности к зрелости и достигает своеобразной «золотой середины» жизненного цикла [171].

Примечательно, что мысли С. Ергали о «прекращение умственного развития» в 37 лет отличаются от мнений других ученых, описывающих этот возраст как период переосмысления. Это расхождение в интерпретации значения 37 лет указывает на то, что, хотя концепция *мүшел жас* является общей, ее конкретные толкования в этнографических источниках могут варьироваться, отражая региональные, национальные и иные особенности.

К. Бегалинова и Б. Кокумбаева считают переходы из одного *мүшел жас* в другой символичными: они мифологически трактуются как «смерть в одном качестве и рождение в новом». Эта концепция «большого» времени легла в основу философии казахов, проповедующей долготерпение, стойкость перед испытаниями и спокойствие духа [172].

А.И. Мухамбетова предоставляет обстоятельную информацию о происхождении, особенностях, генезисе тенгрианского календаря, его значимости в казахской культуре. Ученый пишет: «Все религии имеют свои календари, а все календари принадлежат каким-либо религиям. Исходя из этого аксиоматического положения, известный в науке, а ныне и массовом обиходе, циклический животный календарь, называемый казахами *мүшел жас*, атрибутируется нами как тенгрианский». Структура времени *мүшел жас* анализируется ученым в опоре на методологический постулат О. Шпенглера – время есть морфологические средства, внутренне связующие язык форм всех культурных сфер. Структура времени *мүшел жас* подчиняется космическим законам: Эволюции, Кармы или Космической справедливости, Иерархии, Круговорота, Подобий и т.п. [173, с. 12].

Работы этнографов, культурологов были изучены нами с целью определения степени исследованности концепта *мүшел жас*. Вслед за учеными, считаем, что *мүшел жас* не суеверие, а сложная система знаний, которая веками формировала мировоззрение, этику и социальные роли в казахском обществе, предлагая целостный подход к пониманию человеческого бытия.

Отметим, что числовая символика в культуре тюркских народов и казахов в том числе имеют схожие смыслы и концепты. В основе *мүшел жас* 12-летний зооастрологический цикл, который является частью древнетюркского календаря и тесно связан с восточным (китайским) зодиакальным кругом. Каждый год в этом цикле соответствует определенному

животному, которые на казахском языке имеют следующие названия: Тышқан (Мышь), Сиыр (Бык), Барыс (Барс/Тигр), Қоян (Заяц/Кролик), Ұлу (Дракон), Жылан (Змея), Жылқы (Лошадь), Қой (Овца/Баран), Мешін (Обезьяна), Тауық (Петух), Ит (Собака), Доңыз (Свинья/Кабан).

У казахов *мүшел жас* имеет особое значение и означает наступление года, соответствующего году рождения человека и повторяющегося через каждые 12 лет. Таким образом, человек переживает *мүшел жас* в возрасте 13, 25, 37, 49, 61, 73, 85 и 97 лет. У нашего народа эти годы традиционно считаются переломными, критическими, несущими определенные риски и требующими особого внимания.

Считается, что в годы *мүшел жас* человек становится более уязвимым к болезням, неудачам и подвергается негативному влиянию извне. Поэтому в эти годы рекомендуется ничего не менять в своей жизни, избегать рискованных предприятий, быть особенно осторожным, беречь здоровье. Если же уход человека из жизни совпадает с *мүшел жас*, то это воспринимается философски, как предопределенная свыше неизбежность.

Существуют специальные обряды и обычаи, направленные на преодоление негативного влияния *мүшел жас*. Например, принято ритуально приносить в жертву домашнее животное, собираться за одним дастарханом с родственниками, раздавать близким и нуждающимся свою одежду, давать *садақа* (милостыню), получать *бата* (благословление) от *ақсақала* – старейшего представителя рода. Такова общая концепция 12-летнего цикла и *мүшел жас*, издавна распространенная в казахском обществе.

На наш взгляд, следует отдельно подчеркнуть важный аспект, связанный с отрезками *мүшел жас*, а именно, совпадение с известными в биологии и медицине периодами гормональной перестройки человеческого организма, которые временно выводят организм и психику из состояния равновесия. В работах врачей и ученых, например, И.П. Павлова, дается характеристика физиологических процессов, происходящих на разных этапах жизни [174].

Еще Ибн Сина (Авиценна) в своем знаменитом труде «Канон врачебной науки» детально описал различные стадии человеческой жизни, от зачатия до старости. Он рассматривал каждый этап с точки зрения физиологических и психологических изменений, а также давал рекомендации по питанию, образу жизни и лечению для каждой возрастной группы. Его подход был комплексным и включал в себя как медицинские, так и философские размышления о природе человека [175].

Изучение высшей нервной деятельности и других систем организма способствовало формированию современных представлений о возрастных особенностях человека. К.Г. Юнг, основатель аналитической психологии, ввел в научный оборот понятие «кризис середины жизни», который, по его мнению, наступает примерно в 35-45 лет. Ученый говорил о том, что в этом возрасте происходит переоценка ценностей и переход от внешней реализации к внутренней [176].

Д. Левинсон, американский психолог, разработал теорию стадий развития взрослого человека. По его модели, 37 лет – это возраст, который приходится на переходный период, когда человек начинает пересматривать заложенные в молодости свои цели и мечты [177].

В конце XIX – начале XX века возникла «Теория о трех биоритмах», согласно которой живые существа подвержены трем циклическим изменениям: физическому, эмоциональному и интеллектуальному. Эта теория положила начало изучению циклических процессов в организме, которые сегодня известны как биоритмы [178].

Современные исследователи продолжают развивать данную теорию, например, Н. А. Агаджанян является автором фундаментального труда «Биологические ритмы», в котором рассматривает проблемы хрониобиологии и биоритмологии [179].

Последовательное совпадение *мүшел жас* с критическими биологическими вехами (например, половое созревание, прекращение роста, угасание репродуктивной функции) указывает на то, что традиционная концепция, хотя и имеет культурную рамку, могла возникнуть из эмпирических наблюдений за развитием человека на протяжении поколений. Тот факт, что традиционные знания точно определили конкретные возрасты, которые современная медицина позже подтвердила, указывает на то, что концепция *мүшел жас* не случайна, а, вероятно, выведена из долгосрочных, коллективных наблюдений за жизненными циклами человека.

Немаловажно и то, что помимо физиологических изменений, *мүшел жас* совпадает с периодами психологических кризисов. Так, возраст 37 лет у многих народов ассоциируется с периодом психологических кризисов, который называют «теневой чертой человеческой жизни», «кризисом среднего возраста», то есть вызовы и трансформации, связанные с этим возрастом, представляют собой универсальный человеческий опыт, интерпретируемый и ритуализируемый у казахов в рамках *мүшел жас*. Это усиливает аргумент в пользу эмпирической основы *мүшел жас* и его актуальности за пределами одного культурного контекста.

В процессе исследования был осуществлен сопоставительный анализ культурных традиций других тюркских народов в поисках ответа на вопрос: есть ли у них *мүшел жас* или это исключительно казахский обычай? Исследование показало, что узбеки также отмечают 12-летние циклы (по-узбекски – *muçal ýaş*). Хотя акцент на «опасности» этих лет может быть менее выражен, но сохраняется уважительное отношение к возрасту и определенным периодам жизни. В туркменской культуре также присутствует 12-летний животный цикл (по-туркменски – *muçel ýaş*) Отношение к *мүшел жас* имеет свои особенности, связанные с традиционным укладом жизни этого народа. И у кыргызов существует понятие *мүшел жас* (по-киргизски – *мүчөл жаш*), и годы, соответствующие циклу, считаются важными. Как и казахи, кыргызы к этим годам относятся с осторожностью. Отношение к 12-летним циклам

существует в традициях родственных казахам народов Центральной Азии, однако, научных работ именно о *мүшел жас* пока нет.

В культуре других тюркских народов (например, татар, башкир, якутов, тувинцев) можно обнаружить сведения о 12-летних циклах и особого отношения к определенным возрастам, хотя термин *мүшел жас* может не использоваться или иметь иные нюансы. Возможно, распространение ислама, влияние других религий и культур могло внести коррективы в традиционные верования. Несмотря на некоторые различия, безусловно, у большинства тюркских народов существуют общие черты: связь *мүшел жас* с 12-летним животным циклом, восприятие каждого отрезка в этом цикле как потенциально опасного периода, наличие определенных обрядов, уважительное отношение к цикличности времени и возрасту человека.

Так, в диссертационной работе Ж.М. Юша рассматривается обрядовый фольклор: заклинания, благопожелания, восхваления, обращения. Исследователь, выявляя структуру и вербальный компонент календарных обрядов, отмечает, что обрядовая культура и фольклор сохраняют пласт архаичных элементов, в которых обнаруживаются элементы материнской традиции, а также сходства с обрядовой сферой и культурой других тюркско-монгольских народов.

Ж.М. Юша считает, что полижанровость и многообразие вербального кода связаны прежде всего с функциональностью и разветвленной структурой обрядовой практики китайских тувинцев. Числовая символика рассматривается здесь в контексте семейных и календарных ритуалов применительно к детскому возрастному циклу и празднованию Нового года. Символика 12-летнего цикла остается за пределами данного исследования [180].

Е.В. Айыжы в диссертации «Обряды жизненного цикла у тувинцев России, Монголии и Китая: традиции и новации» изучает проблемы, близкие к теме нашего исследования. Ученый полагает, что обряды жизненного цикла важны для функционирования социума: они регулируют как ритм жизни индивида, так и социума в целом. Разделяя точку зрения Айыжы, отметим, что семейная обрядность описывает среду, условия исполнения обрядов, тогда как пертоды жизненного цикла, относящиеся к обрядам перехода, составляют их сущность, т.е. макросюжет. Айыжы формулирует выводы о том, что в настоящее время сохранение традиционных обрядов того или иного этноса есть не только отражение его самобытности, но и возможность личной идентификации его членов в поликультурном пространстве [181].

Казахские историки и культурологи считают, что символика 12-летнего летоисчисления имеет большую значимость для нашего народа, *обозначает* не только периодизацию жизни: детство – молодость – зрелость – старость, но и отражает ментальные представления, сохранившиеся по сей день в казахском обществе [142; 173; 182; 183].

Обзор трудов казахских ученых был ранее представлен в нашей работе, отметим еще раз значимость трудов А. Мухамбетовой, в которых помимо

исторического, философского, культурологического, затрагивается этический аспект числовой символики. Ученый подчеркивает мысль о том, что человек, проживая 12-летние отрезки своей жизни, должен быть готовым к изменениям, преодолениям, воспринимая неизбежные обновления объективно и сознательно, поскольку все повторяется, возвращается в круговращении циклов *мүшел жас* [173].

Исследователи из разных стран пишут о схожести числовой символики как одном из признаков языковой и ментальной общности тюркских народов. В частности, выделяют цифру «три» как один из важнейших мировоззренческих феноменов, возникший из глубинных пластов религиозно-мифологического сознания и зафиксировавший трехуровневую модель Вселенной [184-191].

Что касается числа 12, исследователи отмечают общие истоки его символического значения в культуре стран Азии. Так, тувинский ученый Б.Б-О. Монгуш рассматривает происхождение 12-летнего и 60-летнего циклического животного календаря, который, по его мнению, использовался предками тувинцев: «Этот календарь назывался «мучел» или «мурчел» (тув. «мөчүл»; хак. «мучел»; казах. «мүшел»; монг. «мөчлөг»)» [190, с. 105].

Автор статьи связывает происхождение праздника «шагаа» с 60-летним циклом, который, в свою очередь, восходит к 12-летнему летоисчислению, а также дает этимологическую справку слова «шагаа», тувинского праздника Нового года, сопоставляя с тюркскими словами «шага», «чаг», «ак» (в переводе с казах. яз. «шақ» – время, «ақ» – белый). Мы солидарны с мнением ученого как носители казахского языка, действительно, лингвистические корреляции слов являются убедительным доказательством представленных в статье выводов.

В.В. Цыбульский, чье мнение перекликается с точкой зрения Б.Б-О. Монгуша, считает, что идея создания юпитерного календаря с небесной символикой 12-летнего животного цикла была воспринята Восточной Азией от кочевников Центральной Азии. Исследователь говорит, что особенности быта, жилища, хозяйствования сыграли здесь немаловажную роль. Например, куполообразная с открытым верхом форма юрты – жилища кочевников способствовала накоплению астрономических знаний, которые передавались из поколения в поколение [192, с. 79].

Итак, выявление числовой символики, характерной для тюркских народов в целом и казахов в частности, подтверждает то, что *мүшел жас* существует в ментальной картине мира казахов и в той или иной степени встречается и у других народов Азии. Число 12 обладает особым символическим значением, есть поверье, что тело человека состоит из 12 главных частей, отсюда смысл старинного казахского пожелания здоровья: *Он екі мүшең түгел болсын* (Пусть все твои 12 органов будут целыми).

Сопоставительный анализ культурных традиций тюркских народов и подтвержденная на этом основании наша точка зрения показывают, что *мүшел жас* отражает универсальные аспекты человеческого развития, такие как

кризисы и переходы, предлагая как объяснение, так и стратегии для навигации через призму уникальной национальной культурной системы. Ее устойчивость свидетельствует о значимости и способности резонировать с опытом людей на протяжении веков, подтверждая ее живой и динамичный характер. Непреходящая актуальность *мүшел жас* в казахском обществе дает основания утверждать, что традиционные этнокультурные рамки могут сохраняться, что указывает на адаптивность культурных верований.

Каким образом трактуется *мүшел жас* Б. Каирбековым? «Концепт *мүшел жас* в номинациях текстов книги «Многоточие» имеет философско-этическое значение. Книга создана автором в сложный, переломный момент его судьбы, возможно, поэтому философские размышления о жизни и смерти, прошлом, настоящем и будущем максимально обнажены, красной нитью прошивают стихотворный пэчворк. При этом совершенно нет ощущения одиночества, потерянности или безысходности. Напротив, перелистывая в памяти страницы собственной жизни, автор находит силы в ценностях, которые никогда не покидают его сознание.

Среди таких ценностей в качестве одного из концептуальных мотивов произведения прослеживается тема исконных корней, народных традиций, в том числе и *мүшел жас*. Концепт *мүшел жас* задается в номинациях многих стихотворений книги «Многоточие», например: «Череда двенадцатилетий», «Мушель. На исходе четвертого круга», «Сглаз похож на нелепую кляксу», «Картинки древности – среди степного стана», «Библия орнамента», «Тайна Золотого воина», «Мавзолей Джучи хана», «Очарованный странник», «Исповедь балбала», «Молельня тенгрианца» и других. Автор ощущает себя как певчая птица *қараторғай,* то есть человек, который осмысливает свою судьбу и на исходе жизни превращается в птицу.

«Череда двенадцатилетий» – так называется один из прозаических отрезков книги «Многоточие», здесь автор пишет о сакральных числовых представлениях кочевых народов. Поэт убежден в не случайности деления жизненного цикла на периоды, повторяющиеся каждые 12 лет. Он отмечает: «Кочевники создали этот календарь, приняв за основу ритм Юпитера, точнее время оборота этой планеты вокруг солнца. Каждый оборот его, равный приблизительно 12 годам, назвали *мушель* (от слова *муше* – часть). Благополучное завершение *мушеля* (13, 25, 37, 49, 61 и т.д.) казахи отмечают «тоем» (праздником), дарят любимую одежду младшим, с пожеланием также благополучно миновать границы *мушеля*. Я вижу в этом символику «смерти и рождения»: человек «умирал» в прежнем возрасте и «рождался» в новом. Иначе говоря, жизнь представала перед взором кочевника, как постоянное эволюционное развитие, движение от одного состояния к другому».

Поэт дает историко-этнографические сведения, объясняя смысл названий периодов: 12 лет – *балалық* (детство), 25 лет – *жастық* (молодость), 37 лет – *азамат* (гражданин), 49 лет – *қарасақалдык* (мудрость), 61 год и последующие годы – *ақсақалдық* (старость). Такая типология обусловлена тем, что в старину возраст 60 лет считался веком жизни человека.

Интересно то, что философские размышления автора о цикличности времени, символике *мүшел жас*, высказанные им в прозе, получают оригинальное продолжение в лирических стихотворениях. Одно из них так и называется «Череда двенадцатилетий», здесь поэт задает вопросы самому себе и сам же отвечает: «Устал томиться, / смотреться в серое ненастье, / злиться на свое не-счастье… /Как мутное стекло разбить/ – моноклем вставленное в душу?.. / Любить.»

Мотив неопределенности, «пограничности» состояния лирического героя и в то же время надежды на будущее воплощен в метафорах: «разбитое корыто не вековать», «смирить гордыню – не смириться», «не ведать смерти, страха», «стыдиться, но смотреть», «цветь мохнатого гнилья сама засохнет и спадет», «в душе томительная дрянь», «кровь алая – моя». Произведение датируется 1989 годом, это начало четвертого *мүшел жас* – 37 лет.

А в 2002 году, на исходе четвертого *мүшел жас* и перехода к следующему – 49 лет поэт создает стихотворение, которое так и называется «Мушель». Здесь тональность произведения совершенно другая, передает ощущения человека, прошедшего опасный промежуток и с оптимизмом шагнувшего в новый период своей жизни: «Прощаюсь с тем, что сердцем не забыто, / Рисую даль, в которой буду проживать, / Я вновь хочу быть книгою открытой, / В которой есть, о чем вам рассказать».

В 2016 году рождается стихотворение, заглавие которого совпадает с названием книги «Многоточие». Уже преодолен шестой *мүшел жас*, полный неожиданностей и трудных решений, здесь преобладает мотив неизбежности событий: «Много ночей… много очей… у молчания. / Вместо речей, вместо мечей, Вечернее мерцание… / Воды?..Звезды?.. /Все ожидание…Все обещание…Немое знание…Своей вины Признание…»

А в 2017 году поэт-философ, возвращаясь к идее *құрақ көрпе* пишет о своей догадке: почему казахи издавна и по сей день на похоронах, свадьбах, при рождении детей раздают людям части целого (платки или куски материи). По мнению автора, когда Человек умирает, мир рушится и повсюду поселяется хаос кусков разорванной Материи, а когда Человек рождается, мир обретает порядок. Человек – ось мира, Человек «сшивает» Вселенную, Космос, наводит порядок – и в этом его великая миссия – сотворять мир.

Тем же 2017 годом датируется стихотворение «Құрақ көрпе», звучащее в унисон с размышлениями поэта. Автор, красочно описывая лоскутное одеяло осени, подразумевает под этим образом время зрелости, воспоминаний, памяти. Авторские метафоры создают поэтическое настроение спокойствия, умиротворения: «листопадом обрушится память», «лоскутками цветными», «щедрый подарок», «одеяло безоблачных дней», «нарядный пэчворк». В его памяти оживают «летних дней золотые страницы», «только радости чистое пламя», поэт с надеждой смотрит в будущее, «отрекаясь от черных вестей», декларируя «пожелание-жить веселей».

Таким образом, значимость концепта *мүшел жас* в произведениях Б. Каирбекова определяется в следующих тезисах: поэт-философ считает *мүшел*

жас важной частью казахского менталитета, отражающей этнокультурные корни народа и самосознание отдельной личности.

Бахыт Каирбеков дает свое понимание символического образа, сквозной метафоры, вокруг которой разворачивается повествование: «Құрақ көрпе – стихотворный пэчворк – несет в себе ту же миссию, что и любое ковроткачество – печать Карты мира, схему модели мира, Тайну Клада Мира – поиск Единства, которое было в Начале мира до крушения Вавилонской башни – последнего символа единого порыва народонаселения земного шара».

Здесь мы видим внутренне единство размышлений Бахыта Каирбекова о символике *мүшел жас* и *құрақ көрпе,* заключающееся в цикличности Времени. Это некий рисунок Жизни, орнамент, который человек создает сам, сам же отвечает за его причудливые узоры, но делает это сознательно, смиренно, с благодарностью за дарованную ему Жизнь. Идея автора такова: у каждого из нас есть свое лоскутное одеяло жизни, в котором череда двенадцатилетий обозначена как красочные куски материи, отражающие фрагменты радостных и нерадостных дней.

Данная идея воплощена в стихотворении «Библия орнамента». На первый взгляд, стихотворение «выбивается» из тематики *мүшел жас*. Однако, поэтическая символика, образы и мотивы стихотворения, на наш взгляд, коррелируют со смыслом концепта *мүшел жас* и жанром *құрақ көрпе*.

Рассмотрим концептуальную картину произведения сквозь призму лингво-концептуального анализа. Семантическое ядро концептосферы стихотворения составляет выведенное в сильной позиции заглавия словосочетание «Библия орнамента», сакральный смысл которого задается априори. Когнитивно-пропозициональная структура текста создается путем обобщения семантических позиций слов-образов: *карта – кочевье – узор – ковер – портрет – молитвы – заклинания – квадрат – круг – Вечность*. Анализ регулярных лексических репрезентаций основных позиций данной когнитивно-пропозициональной структуры позволяет выявить его основные элементы. Субъект: *я, ты, мы.* Предикат: *оберечь, обернуть*. Сопряженные предикаты: *вглядись, увидишь, узнаешь, придешь*. Атрибутивные параметры: *оберечь, обернуть – как и когда.*

Ковер с орнаментом – это предмет: а) который может сохранить («Ковра орнамент – карта, долгий путь/кочевий, уходящих в бесконечность»); б) объединить («Вглядись в ковер - перед тобою Вечность»); в) увидеть прошлое («Вглядись, и ты увидишь мир былой/ ты видишь все слои веков – живая география»); г) вернуться в настоящее («Живой в живом себя счастливо узнает/ квадрат иль круг, ты сердце тех лучей»); д) сделать открытие («Но сколько здесь загадочных открытий»); е) прийти к осознанию («И ты однажды в этот мир придешь – Ведь это о тебе мне возвестили нити»).

Считаем, что философский характер лирического текста не вызывает сомнений. Здесь не простое описание ковра как предмета быта, на наш взгляд, смысл развернутой метафоры заключается в описании судьбы человека, обобщенного образа, под которым подразумевается автор произведения. Поэт

рассматривает орнамент на ковре как портрет, рисунок, зафиксировавший память столетий; своеобразную карту пути, по которой прошли кочевья и продолжают идти современные поколения преемников. В узорах орнамента поэт видит и дорогу, и связь времен, и саму Вечность. У каждого человека и народа в целом свой жизненный сюжет, состоящий из отдельных эпизодов как орнамент на ковре, вытканный годами, десятилетиями, столетиями. И каждый фрагмент имеет значение, оказывает существенное влияние на смысл всего рисунка личной судьбы и отражает суть всеобщей Жизни. Такова, на наш взгляд, ключевая идея стихотворения.

Примечательно, что стихотворение «Библия орнамента» композиционно следует в книге сразу за прозаическим отрезком, в котором автор объясняет свое понимание *құрақ көрпе – пэчворк.* Автор посредством сквозных образов, метафор, символов стремится показать, что мир не статичен, он цикличен как *мүшел жас,* не повторим как *құрақ көрпе,* причудлив как орнамент на ковре.

Думается, что ассоциативные ряды стихотворения «Библия орнамента» гораздо шире небольшого по сути объема произведения. Всего четыре строфы и такие узнаваемые ключевые слова, но в них заключен глубокий подтекст. Вспомним, что издавна ковер ткали вручную из кошмы женщины-казашки старшего поколения, вкладывая в узоры орнамента и понимание жизни, и уроки своих матерей, и осознание своей судьбы. Аналогичным образом шили и *құрақ көрпе*, у каждого лоскутного одеяла был свой неповторимый рисунок. Домотканные ковры *сырмақ, текемет, алаша и құрақ көрпе* давали в приданое дочерям, передавая преемственность и веру в счастливое будущее в новой семье. Таковы были казахские традиции.

Таким образом, *мүшел жас* в книге Бахыта Каирбекова «Многоточие» определяется как пограничный переходный период, предопределенный свыше; это годы не только испытаний, но и время возможностей, новых целей. Символический смысл *мүшел жас* складывается у поэта в метафорический образ *құрақ көрпе,* собранный из раздумий автора в прозе и пронзительных стихов о скоротечности времени. В причудливых узорах «лоскутного одеяла», сотканного поэтом-философом, и ностальгия о прошлом, и честная самооценка настоящих дней, и оптимистичный взгляд в будущее.

Мүшел жас служит, выражаясь современным языком, специфической «дорожной картой развития», которая не только описывает, но и предписывает поведение и ритуалы, необходимые для преодоления жизненных переходов. Этот предписывающий аспект, в сочетании с эмпирическими корреляциями, обусловливает направленную на сохранение психологического и социального благополучия уникальную числовую систему, характерную для тюркского мировоззрения. Она говорит людям, что делать и чего ожидать на критических этапах, предоставляя целостный подход к управлению жизненными вызовами.

В период *мүшел жас* в казахской традиции принято соблюдать меры предосторожности, раздавать *садақа,* (милостыню), совершать добрые поступки, получать *бата* (благословение). Особое место среди культурных практик *мүшел жас* занимает обычай раздавать одежду и вещи. Обычай

рассматривается не как благотворительность, но как символический акт сбрасывания «старого Я» и подготовки к новой идентичности, сродни ритуальной «смерти» предыдущего этапа.

В книге «Многоточие» раскрываются не только проблемы личной судьбы и внутреннего конфликта, но и «вечные» философские вопросы о смысле жизни, нахождении своего пути, отношении к жизни и смерти. Эпиграф к произведению становится понятным только после того, как прочитана последняя 500-ая страница книги: «Все о смерти, а значит – о жизни… / Все о яви, а значит – о сне… / Все о грязи, а значит – о чистом… / Все о ночи, а значит – о дне…».

Говоря словами Иосифа Бродского, любой поэт – это кочевник мира, космополит. Думаем, что данное определение можно в полной мере отнести к Бахыту Каирбекову. Современный городской человек, коренной алматинец, тем не менее ощущает исконные корни, воплощая в произведениях этнокультурные ценности своего народа. Являясь преемником отца, народного акына Гафу Каирбекова, русскоязычный поэт в своеобразной форме воссоздает в своих произведениях мотивы кочевой культуры, степную эстетику, древнетюркские образы. Этнокультурные концепты, в том числе *мүшел жас*, помогают лучше понять как философские, так и литературные маркеры, отражающие менталитет казахского народа [201, с. 123].

В результате анализа дневниковых записей Б. Каирбекова в книгах «Части целого. Избранное» и «Многоточие. Стихотворный пэчворк» мы пришли к определенным выводам. Жанровая специфика произведений может быть определена как инвариантный тип дневника писателя, композиция выстроена в виде коллаборации текстов разных жанров. При этом в качестве структурно-содержательного стержня книг выступают дневниковые записи, имеющие характерные для этого жанра четко выраженные признаки, а также элементы поэтического идиостиля, присущие поэту Б. Каирбекову.

Выводы по разделу 2

Развитие литературного дневника проходит путь от его первоначального понимания как повседневной записи частных жизненных событий осознания его как особой формы художественного высказывания. Эволюция этого жанра отражает изменения в восприятии как со стороны автора, так и со стороны читателя. Постепенно дневник перестает быть лишь хроникой личных эпизодов и приобретает черты полноценного художественного текста. Автор литературного дневника, размышляя над событиями своей жизни, устанавливает параллели с более широким культурным и биографическим контекстом, стремясь к обобщениям и философским выводам. Такие, на первый взгляд, фрагментарные записи перерастают в содержательные, образные микротексты, где рождается целостный художественный образ. Внимание читателя при этом сосредоточено не на автобиографических фактах, а на том, каким образом они отразились на мыслях и переживаниях автора текста.

В результате изучения трудов исследователей, анализа художественных произведений казахстанских русскоязычных писателей и поэтов, мы пришли к определенным выводам. Исследование произведения И.П. Щеголихина «Мир Вам, тревоги прошлых лет. Дневник писателя» обусловило выводы. Данная книга имеет явные признаки литературного дневника, в частности: объективные события, публицистическая достоверность, художественное воздействие, интертекстуальные компоненты. В этой связи, полагаем, что жанровая форма произведения может быть определена как дневник-хроника.

Произведение Г.К. Бельгера «Автобиографические эскизы», на наш взгляд, также представляют собой инвариантную форму дневника писателя. В результате анализа выявлены специфические черты литературного дневника Г.К. Бельгера, определяющие его жанровое своеобразие: нелинейность, интертекстуальность, авторефлексия. Жанр книги Г.К. Бельгера, на наш взгляд, наиболее близок к жанру дневник-эссе.

Исследование дневниковых записей Б.Г. Каирбекова в его книгах «Части целого. Избранное» и «Многоточие. Стихотворный пэчворк» показывает, что в структуре книг достаточно четко прослеживаются жанровые признаки, характерные для литературного дневника. Жанровая специфика произведений Б.Г. Каирбекова определяется как инвариантный тип дневника писателя, композиция которого выстроена в виде сочетания текстов разных жанров. Дневниковые записи выступают в качестве структурно-содержательного стержня книг, имеющих следующие признаки: повествование от первого лица, фактографичность, датированность, эмоциональная насыщенность. Книги Б.Г. Каирбекова, в отличие от произведений И.П. Щеголихина и Г.К. Бельгера, написанных в прозе, включают и лирику, и прозаические отрывки. Возможно, такую инвариантную форму следует назвать поэтическим дневником.

Литературные дневники И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова объединяет ряд общих жанровых признаков. В их основе документальная фиксация повседневных эпизодов и биографических событий, отражение изменений в общественной жизни, строгая хронологическая организация и датировка записей. Важное место занимает авторская рефлексия: осмысление себя как писателя, размышления о творческом методе, а также философско-нравственные рассуждения [202].

В этих дневниках сочетаются элементы различных текстовых форм: фактографические фрагменты, приближенные к жанрам репортажа или интервью, краткие и выразительные афористические высказывания, а также высокий уровень интертекстуальности и эмоциональной насыщенности. публицистическая форма дневника, позволяющая связать эти разнородные компоненты в рамках единого текстового пространства. Как жанр, литературный дневник обладает значительной историко-культурной ценностью, поскольку на стыке художественного и документального начал формирует целостный образ автора – личности и творца.

3 ХУДОЖЕСТВЕННО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЕ ЭССЕ КАК ИНВАРИАНТНЫЙ ЖАНР

3.1 Особенности жанра романа-эссе в творчестве И.П. Щеголихина

В публицистике и художественной литературе Казахстана эссе является распространенным жанром, имеющим инвариантные формы очерка, статьи, мемуаров, дневника, рассказа, исповеди, речи, письма, слова. Писатели-эссеисты для реализации своих идей выбирают из множества путей и способов отражения действительности форму, соответствующую художественному мышлению автора, специфике идиостиля. Рассмотрим структурообразующие и стилистические особенности жанра эссе на примере произведений И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б. Каирбекова.

В русской литературе Казахстана, как отмечалось во второй главе, творчество И.П. Щеголихина значимо как с точки зрения проблематики его произведений, так и с позиций жанрового своеобразия. «Выхожу один я на дорогу» – такое название имеет одно из произведений И.П. Щеголихина, с точки зрения жанра определяющееся как повествовательная форма, синтезирующая в себе признаки эпического текста и эссеистики. Автор определил жанр книги как роман. Здесь авторское сознание выражается в большей степени через размышления, оценочные суждения И.П. Щеголихина, а событийный ряд, характерный для эпических жанров, служит своеобразным объектом для рассуждений писателя. Если рассматривать произведение с точки зрения коммуникативной функции текста, здесь налицо четкая взаимосвязь между субъектно-объектными компонентами.

Роман И.П. Щеголихина «Выхожу один я на дорогу» привлек внимание исследователей как произведение, отражающее внутренний конфликт человека с системой в поисках правды и свободы в условиях тоталитарного общества**.** По мнению ученых, роман вписывается в контекст «прозы сопротивления» 1970-х годов и имеет значимую художественную и нравственную ценность. Л.М. Кулагина, исследуя феномен одиночества в позднесоветской прозе, анализирует роман И.П. Щеголихина как пример нравственного индивидуализма. В.Е. Гусев, изучая творчество писателей «социальной честности», рассматривает произведение И.П. Щеголихина в контексте темы конфликта интеллигенции с системой. А.Г. Романенко исследует роман И.П. Щеголихина как форму трансформации документалистики в художественное произведение. Е.М. Иванова, анализируя образы интеллигенции, мотивы внутренней борьбы за честность, поиск смысла жизни, упоминает роман И.П. Щеголихина. И.В. Павлова исследуя структуру, стилистику и мораль произведения, выявляет элементы автобиографичности и публицистичности. Л.С. Казакова, рассматривая тип героя, преодолевающего внутренний кризис, называет И.П. Щеголихина представителем «литературы тревожной совести. С.Д. Николаев, изучает границы между очерком и романом в творчестве И.П. Щеголихина и других

прозаиков. А.Л. Кирсанов обосновывает современный взгляд на роман как экзистенциальную прозу, подчёркивая метафору «дороги» как мотив выбора, анализируя прозу 1970-х годов, рассматривает И.П. Щеголихина в ряду авторов, писавших на тему нравственной ответственности [192-199].

В книге «Выхожу один я на дорогу» освещаются следующие проблемы: 1) моральная дилемма личности в условиях советского общества: противостояние внутренней свободы и правил системы; 2) противостояние правдивой журналистики и официальной пропаганды; столкновение героя произведения с цензурой и бюрократией в поисках истины и честности в условиях тоталитарного режима; 3) мотив дороги как метафора жизненного пути, название отсылает к М.Ю. Лермонтову, но в контексте романа дорога – это мотив нравственного выбора, размышлений автора о своем времени. Произведение И.П. Щеголихина имеет четырехчастную композицию: Глава 1. Девяносто пятый год. Глава 2. Люди другого бога. Глава 3. Даруй мне терпенье. Глава 4. Выхожу один я на дорогу. В заглавиях пунктирно очерчена тематика рассуждений писателя о своем времени, событиях, которые он считает судьбоносными.

Если в романе «Дела давно минувших дней. Дневник писателя» в большей степени рассказывается о детстве, юности, а также годах, прошедших в заключении, то события книги «Выхожу один я на дорогу», начало которых датированы автором 1995 годом, повествуют о времени зрелости, когда наряду с литературным трудом писатель много и плодотворно занимался политической и общественной деятельностью. Здесь на первом плане оказываются не столько сами события, сколько их восприятие И.П. Щеголихиным, его мнение и рассуждения. Он выступает здесь как писатель-публицист, объективно описывающий события и дающий принципиальную оценку.

Исследование структурно-смысловых доминант произведения дает основания полагать, что жанр книги «Выхожу один я на дорогу» может быть определен как роман-эссе. В процессе текстуального анализа нами выявлены особенности, характерные для художественного и публицистического стилей изложения. Первая особенность заключается в интертекстуальности, произведения И.П. Щеголихина, как уже отмечалось во второй главе диссертационной работы, нередко называются автором строками, отсылающими читателя к творчеству классиков русской литературы. Уже само название произведения – цитата из знаменитого стихотворения М.Ю. Лермонтова**,** что задаёт тон всему тексту и сразу указывает на его реминисцентный характер**.** Реминисценция (от лат. *reminiscentia* – воспоминание) – это элемент художественного текста, основанный на узнаваемом отзвуке, перекличке с другими произведениями, культурными явлениями, сюжетами, образами. В романе И.П. Щеголихина реминисценции выполняют важную функцию, углубляя тему одиночества, совести и поиска смысла человеческого существования.

Название романа является первой и самой очевидной реминисценцией. Оно отсылает к стихотворению М.Ю. Лермонтова, где звучат мотивы одиночества, пути, жажды покоя и гармонии с миром. У И.П. Щеголихина этот лермонтовский мотив переосмысляется в контексте советской действительности: его герой выходит «на дорогу» не в романтическом смысле, а на жизненный путь, полный нравственных испытаний, утрат и сомнений**.** Таким образом, классическая лермонтовская тема становится философской рамкой для осмысления судьбы человека XX века. Роман насыщен библейскими мотивами и отсылками: идея пути, греха, покаяния, поисков истины. Образ дороги – универсальный символ, соотносящийся и с христианским путём спасения, и с экзистенциальным поиском смысла. В тексте есть молитвенные интонации**,** размышления о душе, вине, совести – что сближает его с религиозной прозой XIX века (Достоевский, Толстой) и придаёт ему философскую глубину.

И.П. Щеголихин ведёт диалог с целым рядом классических авторов**:** с Лермонтовым – мотив одиночества, неприкаянности, разлада с миром; Толстым – стремление к нравственной правде, неприятие лжи, тема покаяния; Достоевским – идея внутреннего суда совести; Тургеневым – тонкое изображение деревенской жизни, связанной с утратой традиционных ценностей. Так что, роман становится философской реминисценцией самой русской культуры, которой в целом свойственны поиски правды жизни. Важной особенностью романа является структура воспоминаний. И.П. Щеголихин строит повествование как внутренний монолог, чередуя прошлое и настоящее. Такой приём создаёт эффект внутреннего диалога героя с самим собой и с культурной памятью. Здесь память становится не просто личной, а культурной – она хранит следы литературы, веры, нравственных идеалов.

Произведение И. Щеголихина, написанное в поздний период творчества, проникнуто нотками отстраненности, ностальгии по прошлому, неприятием общественно-политической ситуации, свидетелем которых на склоне лет оказался писатель. Реминисценции «прошивают» весь текст, вероятно, они помогают автору осмысливать современную ему действительность, – и это важная структурно-смысловая особенность инвариантного жанра романа-эссе. Писатель словно ищет союзников, сотоварищей по перу, обращаясь к авторам классических произведений, например, часто цитирует С.А. Есенина: «Разберемся во всем, что видели, что случилось, что сталось в стране. И простим, где нас горько обидели по чужой и по нашей вине» [203, с. 10]. Писатель на страницах своего романа-эссе признается: «Есенин для меня в молодости первый поэт. Ему навешивали ярлыки – крестьянский поэт, хулиганский, скандалист, имажинист, а время показало, – просто любимый поэт» [203, с. 9].

Реминисценции в романе И.П. Щеголихина – не просто литературные цитаты, а глубокие культурные и духовные отзвуки**,** соединяющие современного человека с вечными вопросами русской классической литературы и христианской традиции. Через эти переклички И.П. Щеголихин

показывает: жизнь человека – это путь духовного самопознания, совести и памяти. Реминисценции в романе выполняют несколько функций: философскую, этическую, культурно-историческую, композиционную.

Вторая жанрообразующая черта, характерная для эссеистики, в полной мере представленная в произведении И.П. Щеголихина, актуальность описываемых событий и гражданская позиция автора. Писатель волею судьбы становится не только свидетелем, но и активным участником переломных событий, происходящих в Казахстане в начале 2000-х гг. Он пишет: «Жизнь пошла не скучная, прямо скажем, круче всякой выдумки. Я перестал сочинять романы и повести, и стал писать только о том, что вижу и слышу. А жизнь вокруг гремела во все колокола» [203, с. 3].

Первые годы обретения страной Независимости были наполнены политическими, экономическими изменениями, важными для общества в целом. Здесь И.П. Щеголихин выступает не только как известный писатель, но в большей степени как общественный деятель, уважаемый аксакал, кому доверено выступать от имени народа. Депутатский мандат дает ему право смело высказывать и отстаивать свое мнение, при необходимости вступать в политические дискуссии с оппонентами. «Готовлю для АТВ ко Дню Победы праздник со слезами на глазах. Нынче юбилей, 50 лет. Прошлое требует защиты. И если есть Бог на свете, он обязан дать нашим народам покой. Однако не стихает война, и не знаешь, где враг, где друг. Замечено: все достойные люди идут в ногу, а другие этого не замечают и пляшут вокруг них танец на злобу дня» [203, с. 17].

И.П. Щеголихин активно проявляет себя в политической деятельности, отслеживает события общественной значимости и об этом пишет так: «По слухам, в Парламент ринулись 45 человек из прежних созывов, в основном крикуны. Из достойных – академик Джолдасбеков. Вышла книга, и все молчат, никто не поздравил. Избрали в Сенат, и все поздравляют. Такое время. Выборы стали для меня главным событием в конце года» [203, с. 40]

Гражданская позиция писателя предельно ясна и понятна: «Из газеты заказ, что вы думаете о национальной идее. Думаю, что она должны быть в одной фразе: «Там, где казахи, всегда порядок!» Наши народы имеют много общего, но есть и различия. Надо их признавать даже через неохоту. Различия дополняют бытие. Богатство наше – из суммы наших различий. Меня звали и туда, и сюда, я решительно отказываюсь, поскольку убежден, – понятие гражданин выше понятия казах, русский, еврей, немец, кореец. Надо жить единым народом. Конституция начинается словами: «Мы, народ Казахстана, объединенный общей исторической судьбой» [203, с. 28-32].

И.П. Щеголихин становится свидетелем и участником событий общественной значимости. В одном из эпизодов, описывая отъезд алматинцев в новую столицу страны, не скрывает ностальгии по прошлому: «По радио гулко объявили отправление скорого поезда «Алматы – Акмола». Оркестр на перроне грянул марш «Прощанье славянки». Музыка уже зарубежной страны и ушедшего прошлого. А чувство всё равно родное, и прощаемся мы под эту

мелодию, казахи и русские, немцы и корейцы, как самые близкие. Грустно, черт побери, грустно!» [203, с. 147].

Третий признак, свойственный публицистике в целом и эссеистике в частности, реализм и объективность повествования. Персонажами книги «Выхожу один я на дорогу» являются не вымышленные герои, а реально существующие, среди них политики, писатели, общественные деятели: Н.А. Назарбаев, Л.И. Брежнев, Н.С. Хрущев, О.О. Сулейменов, Д.С. Снегин, К. Кулиев, Г.К. Бельгер, С. Мартьянов, Б. Момыш-улы и многие другие.

Писатель показывает современников как благородных людей, достойных представителей своего времени: «Во Фрунзе после войны жил ссыльный поэт, балкарец Кайсын Кулиев. Я познакомился с ним в редакции альманаха «Литературный Киргизстан». Борис Пастернак послал туда из Москвы письмо своей знакомой: «Скажите Кайсыну, что его все здесь с любовью вспоминают. Пусть он легче относится к тому, что происходит с ним… Нет предела творческим правам большой личности, одухотворенной истинною смелостью, то есть готовностью к жертвам. История души на свете едина и всенародна, что бы там ни говорили. Ничто не пропадает, ни о чем не надо жалеть, ничего не надо бояться» [203, с. 66].

«Не зря мы пишем книги о прекрасных людях, снимаем фильмы и ставим спектакли, они всегда были и всегда будут, такие люди, благородные, самоотверженные и бескорыстные. Один из них – мой спаситель, замечательный хирург, доктор медицинских наук, профессор, проректор медицинского института Эдиль Айдарханович Абсатаров» [203, с. 53].

И.П. Щеголихин точно, в деталях описывает события и эпизоды, ничего не приукрашивая, не скрывая острых углов: «Года через два Сергей Мартьянов, писатель, пограничник, сказал мне, что прокурор Семенов читал «Снега метельные» и просил напомнить, что обещание по пересмотру дела остается в силе. Но я снова не пошел – не странно ли? И никогда не пойду. Если я напишу хорошую книгу, мне всё простят. Если же проживу, не сделав главного, то не нужны мне прощения, я их не заслужил. Я и сейчас так думаю. И убежден, только так и надо жить» [203, с. 91].

Реализм и объективность рассуждений обусловливают хронологический характер повествования. Автор указывает точные даты, намеренно излагает хронологию событий, выделяя среди них наиболее важные: «Разгон» или «Трибунал-2», или «Амнистии не подлежит», – варианты названия повести, давно начатой, но не законченной. Писал я ее и бросал трижды – в 63-м году после разоблачения моего преступного прошлого, в 72-м после увольнения из редакции за роман «Другие зори», и наконец в 91-м, когда меня уже не могли ни уволить, ни разоблачить, я был уже вольной птицей и напечатал роман «Не жалею, не зову, не плачу» [203, с. 70].

«Поехали в горы, на Каменское плато. Когда-то я там снимал дачу, вечно хочется одиночества. Логова. Хижины. Бунгало. Обители. Уединиться и писать, но странно, от свежего воздуха совсем не работалось. Ни летом, ни зимой. Дача все-таки для безделья, для транса, для пасьянса. Или уж копать

огород до потери пульса» [203, с. 14].

«Во время войны создавались в Алма-Ате фильмы документальные и художественные, здесь была центральная киностудия и жили звезды советского кино – Крючков, Жаров и Целиковская, Алейников, Кадочников. Эйзенштейн ставил здесь «Ивана Грозного», Виктор Шкловский переводил Абая. Здесь жили Алексей Толстой и Паустовский, жила семья Панферова, сам он был на фронте. Поэт Луговской называл Алма-Ату городом спящих туманов» [203, с. 80].

Четвертый признак – ключевая в эссеистике И.П. Щеголихина тема литературного труда. Писатель рассуждает о значении искусства в жизни общества, месте и роли творца, воздействии художественных произведений на читателей: «Снегин пришел в редакцию полтора года назад, и журнал изменил как внешне – другим стало оформление, так и внутренне, – другим стало содержание. До него тираж был 3 тысячи, ниже некуда. Снегин тираж утроил, сейчас 10 тысяч, радоваться бы надо, так нет, начали его снимать. Снегин сначала писал стихи, был главным редактором альманаха, еще до войны, потом перешел на прозу. Был он и секретарем Союза писателей, депутатом Верховного Совета, членом ЦК компартии Казахстана. Участник войны, артиллерист, панфиловец и друг Бауржана Момыш-улы» [203, с. 74].

Писатель называет книгу главным изобретением человека на Земле; не города, не дворцы, не машины, а книга: «Человек без книги – всего лишь тень, очертание. О чем бы не говорилось в книге, о людях, о животных, о горах, лесах, морях, необитаемых островах, – писатель невольно говорит о себе. Книга для меня важнее спектакля. Театр не моё призвание. Не вызывают восторга ни актеры, ни спектакли, ни зрители. Но пьеса мне нужна. Она будет кормить мою семью» [203, с. 71].

И.П. Щеголихин считает, что для писателя место и время не имеют решающего значения. Рассуждая о творчестве Пастернака, отмечает важные для писателя жанры. Один из них, по словам И.П. Щеголихина, это письма, и они не просто сообщения, а насыщенные мыслью тексты. Анализируя произведения, он пишет: «Доктор Живаго» увлек, восхитил, ошеломил меня русским трагизмом, христианской поэзией и философией, российской вечностью. Я его видел однажды летом, кажется, 1957 года. Я не сразу его узнал, но сразу запомнил взгляд – пристальный, не рассеянный, особенный. Не требовательный и не строгий, а любопытный и как бы тебя принимающий. Так он смотрел на всё вокруг – на встречного человека, на дерево, на птицу, на облако. На жизнь» [203, с. 65-66].

Рассуждения И.П. Щеголихина о писателях имеют оценочный характер и порой безапелляционны, смелы, неожиданны. Такова его позиция эссеиста, неординарная, критическая, идущая зачастую вразрез с общепринятыми, хрестоматийными представлениями: «Зависеть от царя, зависеть от народа, не все ли нам равно?» – писал Пушкин. «Нет! – кричит Больше-чем-поэт. – Мы царей казним, а народу служим». У Есенина: «Все мы гроздья винограда золотого лета, до кончины всем нам хватит и тепла, и света». «Не-ет! – кричит

Больше-чем-поэт. – Всем не хватит! Нужна борьба!» Марина Цветаева: «Слово – вторая плоть человека. Триединство: душа, тело, слово. Поэтому – совершенен только поэт». Не читают, не знают и тиражируют свое невежество. Что Цветаева без своих стихов? Что Достоевский без своих романов? Обыкновенные, глубоко несчастные люди» [203, с. 35-36].

И.П. Щеголихин дает свою оценку творчества не только классиков, но и своих современников: «Шухов мне был всегда симпатичен. Я помнил его романы «Ненависть! и «Горькая линия» со школьной скамьи. Он никогда не вылезал на трибуну с пустыми речами, хотя всегда сидел в президиуме. Но когда Шухов после первой же статьи в «Известиях» стал вдруг резко выступать против Снегина, я огорчился» [203, с. 83].

Для И.П. Щеголихина важно такое качество, как солидарность писателей, поддержка и понимание коллег: «Писатель в любом событии обязан увидеть и занимательность, и глубину. Николай Корсунов в письме из Оренбурга: «Твоё «Жёлтое колесо» написано про нашу общую боль – это памятник времени. Хорошо, что ты не стал выдумывать героя, а пишешь от себя, честно и прямо» [203, с. 3-5].

Писатель отслеживает события литературной жизни, выделяя наиболее значимые, с его точки зрения: «В одном из первых снегинских номеров была напечатана моя повесть «Седое поле», и вскоре в Москве, в «Литературной газете» появилась статья «О трех повестях, тесноте и обиде», очень доброжелательно о журнале. Написал ее А. Кондратович, заместитель Твардовского в «Новом мире», – это было колоссально! В «Вопросах литературы» хвалили и цитировали статьи Олжаса Сулейменова по «Слову о полку Игореве». В Москве вышла книга Ильи Сельвинского о поэзии, и в ней хороший отзыв о стихах студента Литературного института Александра Скворцова. Меня хвалил в печати Федор Панферов, главный редактор «Октября» [203, с. 79-80].

В чем же заключается с точки зрения И.П. Щеголихина суть писательского труда и значимость литературы в общественной жизни? Ответ на этот вопрос очевиден, прост и понятен. Писатель, по мнению И.П. Щеголихина, – это глашатай событий прошлого и настоящего, его роль важна при условии существования в книгах правды и сопереживания: «Ложь есть слово против разума и совести, но поэтическое вымышление бывает по разуму так, как вещь могла и долженствовала быть» [203, с. 54].

Пятый признак романа-эссе И.П. Щеголихина – Абай и восприятие его творчества нашими современниками: «Написал «Слово об Абае» для газеты «Советы Казахстана». Для меня в лире Абая звучат три струны. Первая – ценить и уважать русскую культуру, русскую литературу. Он говорил не для Москвы, не для Петербурга, он говорил об этом своему народу, завещал потомкам. Вторая певучая струна его – любовная лирика, песни Абая и прежде всего восхитительная, грустная «Айттым салем, Каламкас» – о любви к девушке, он ее назвал Тонкобровая («калам» – перо для письма, а «кас» бровь). Прислушайтесь к этой мелодии, поймите ее слова, и вы начнете понимать

Абая и его народ. Я бы сказал, это гимн казахской души. Прекрасное рождает прекрасное. Когда я слушаю эту песню в исполнении Алибека Днишева, невольно вспоминаю и Пушкина, и Лермонтова, и всю поэзию прошлого века. Вот строки Тютчева, написанные в те же годы: «О, как на склоне наших лет нежней мы любим и суеверней. Сияй, сияй, прощальный свет любви последней, зари вечерней…» [203, с. 28].

«И третья струна Абая – его удивительное восприятие, гениальная способность видеть и слышать всё на Земле. Живя в глухой степи, вдали от мировой культуры, без радио и телевидения, без всяких средств связи, кроме устной передачи от всадника всаднику, от кочевья к кочевью, Абай, кажется, все слышал и всех видел. Он был один на один – со Вселенной, один на один – с мирозданием. Совсем не случайно он перевел на казахский Лермонтова: «Выхожу один я на дорогу, сквозь туман кремнистый путь блестит, ночь тиха, пустыня внемлет Богу, и звезда с звездою говорит» [203, с. 29].

В рассуждениях И.П. Щеголихина тема Абая выводит на проблему языка творчества. Писателя волнует этот вопрос: «Бельгер читал Гете на немецком, затем в переводе Лермонтова на русском, и наконец в переводе Абая те же стихи на казахском» [203, с. 45].

«А сколько татарских, вернее, тюркских слов, вошли в русский язык? Так и хочется ринуться в жаркий спор: наши они, исконно русские, самые народные! – а оказывается, нет. Амбар, арбуз, армяк, артель. Базар, бадья, балаган, баламут, балбес, балык, баран, башмак, болван, барыш. Кабак (кружка для воды, между прочим), каблук, кадык, казан, каланча, калач. Тормоз, торба, тулуп, туман, тюрьма. Халат, халва, ханжа, хомут» [203, с. 7].

Шестой признак эссеистики исследуемого нами писателя – художественная выразительность текста. Автор широко использует тропы, аллюзии, инверсию, гротеск, гиперболу и другие фигуры речи, благодаря чему текст очень читабельный, воспринимается легко, читается на одном дыхании. Перед нами не суховатый, однообразный, сплошь клишированный публицистический текст, а произведение, написанное неравнодушным, эмоциональным автором, пропускающем повествование через сердце. Он пишет о своих корнях: «Мать у меня украинка. А по отцу наверняка были еще и татары [203, с. 72].

Особенно интересны, наполнены образностью и выразительностью сравнительные ассоциации: «В древней символике круг означал единство всех начал, законченность и совершенство. Круглый стол для совета считается западным установлением. Якобы давным-давно, в Британии мудрый король Артур собрал в своем замке дерзких, непокорных и погрязших в распрях рыцарей, и чтобы они не дрались за место, усадил их отныне и навсегда за круглый и прочный дубовый стол. И все стали говорить на равных. Круглый стол вошел в историю вместе с королем Артуром, стал символом равноправия. А сколько тысячелетий круглому столу в юрте кочевника? И сколько самой юрте, тоже круглой и с круглым отверстием в куполе, чтобы видеть звезды…» [203, с. 67].

Оригинальность и авторский стиль писателя особенно ясно проявляются в афористичности синтаксических конструкций и фразеологии: «Обыватель живет в обыденном времени, а правитель – в историческом» [203, с. 8].

«Мечта бывает материальной, что посеешь, то и пожнешь. Надо верить в силу намерений. Из намерений создается будущее. Талантливая книга организует жизнь. Читатель стремится подражать героям. Для человека XX-го века важнее ста церквей одна библиотека» [203, с. 24].

«Каким бы тяжким не было прошлое, оно всегда легче настоящего. Есть французская поговорка: страдание проходит, выстраданное не проходит никогда. Не надо тратить на вражду время жизни, ускоряя тем самым время смерти. Созерцание, говорят философы, тоже сила. Тихое, неподвижное, безмолвное, вроде бы совсем бездеятельное, и тем не менее, – тоже сила» [203, с. 55-59].

«Олжас Сулейменов: «Народ, не сохранивший в своей истории ни одного имени в чистоте, чего он достоин?» [203, с. 62].

Седьмой признак романа-эссе – наличие авторского сознания, глубоко индивидуального восприятия описываемых событий. Здесь автор – не журналист, хроникер, очеркист, интервьюер, перед нами творческая личность писателя, рассказывающего о действительности очень личностно, глубоко, искренне. В первую очередь, для него важно самому понять происходящее, а затем донести до читателя свое правдивое, выстраданное слово.

Если рассматривать произведение И.П. Щеголихина с позиций субъектно-объектных отношений, то можно сказать, что монолог писателя без посредничества «третьих лиц» (персонажей, рассказчика) напрямую обращен к читателю. В тексте преобладает монологическое повествование, но при этом диалог с читателем, адресатом произведения, «читается» между строк. Без всякого сомнения для И.П. Щеголихина, который в одном лице является и автором, и повествователем, и главным героем произведения, важно быть услышанным и понятым. Поэтому именно к нему можно применить слова Гегеля, мыслившего триадами о том, что произведение как художественное сочинение не может существовать без читателя. Читатель – третье обязательное звено в триаде автор – текст – читатель. Без субъекта, взявшего в руки текст, он останется просто текстом [203, с. 187].

«Я говорил себе: ты мужчина, ты не позволишь разрушать страну, где родился и прожил всю свою жизнь, ты не отдашь ее на растерзание лжецам и трусам, торгашам и насильникам. Я не хочу, чтобы стреляли на улицах прекрасной Алма-Аты, чтобы бежали к вокзалу женщины с детьми и узелками. Не хочу проклятий на головы моего поколения за то, что мы, старшие, сильные, стоявшие у власти, читавшие умные книги, служители мысли и духа, – сдались, уступили место убийцам. И призываю всех не сдаваться» [203, с. 49].

Авторское сознание выражается через открытую экспрессивность текста, в субъективных характеристиках и оценках действующих лиц и отдельных эпизодов: «Трепыхание борьбы с застоем, сколько помню, было

всегда. Не знаю, какая система была при Сталине, вроде бы та же, но она сильно отличалась по результатам. Тогда, если не выполнил план, директиву, указание, могли сильно испортить жизнь. На первом месте была ответственность. Не сделал дело – отвечай. Но при Хрущеве и особенно при Брежневе речь пошла не о деле, а о его видимости, об отчете. Главное – доложить о выполнении» [203, с. 81].

Размышления автора приобретают глубокий философский характер, когда он пишет о любви и ненависти, дружбе и вражде, единстве и дроблении, о том, что всегда важно в любые времена: «Настоящее растет из прошлого, если о нем помнить. Пути жизни не имеют протяженности, прямой линии. Прошлое не измеряется годами, хотя так принято говорить. Превыше всего мгновения озарений, мгновения высоты и счастья» [203, с. 63-67].

И.П. Щеголихин делится мыслями о трудах Карла Юнга, анализирует теорию бессознательного, понятие архетипа. Писатель подчеркивает, что архетип передается от давних предков, и остается в подсознании человека. Автор выражает сожаление, наблюдая за изменениями в экономике, политике, сознании людей: «Мы знаем, что такое бюджет, инфляция, коррупция, приватизация, монетизация и прочая дребедень эпохи грабежа и развала, но не знаем, да и знать не желаем, что такое архетип. Хотя каждый творческий, самобытный, интересный человек живет и творит под благословенным сводом архетипа» [203, с. 54].

Писатель показывает свою четкую позицию по отношению к теме войны и мира: «На войну деньги есть, на жизнь денег нет. Наши власти во все времена отдавали должное послушным и мертвым гражданам. У нас всё любят выдавать посмертно: ордена, пенсии, славу, садовые участки. Любимое занятие российских царей, вождей и президентов – окружать заботой вдов и сирот. Это гораздо приятнее и проще, чем не допустить гибели отцов» (с. 22).

«Твоя задача – предвидеть распрю, обозначить переход к согласию без пальбы-стрельбы. Для примирения требуется больше силы духа, чем для борьбы. «Восстание – доблесть раба; доблесть свободного – повиновение!» – сказал Ницше. Человек благородный больше повинуется, чем командует. Не надо пальбы, достаточно понять другого. И тем себя дополнить. А для этого главное твое оружие – слово» [203, с. 27].

Таким образом, анализ содержания и структуры книги «Выхожу один я на дорогу», дает основания полагать, что произведение И.П. Щеголихина представляет собой пограничный текст, пример инвариантного жанра романа-эссе, совмещающего признаки публицистического и художественного текстов. Отличительное свойство творческий манеры И.П. Щеголихина, пишущего «рассказ о самом себе», уважение к непреложному факту и особое, художественно-историческое мышление, умение верно ощутить атмосферу своей эпохи. Он не просто сообщает о том, что было в его личной судьбе, а описывает документальные факты, руководствуясь своим пониманием действительности, потому что в качестве сюжета произведения выступает сама жизнь. Система событий, выстроенная в произведении, показывает

общественные противоречия и конфликты, отраженные в частных судьбах, в личных взаимоотношениях.

3.2 Художественное своеобразие эссеистики Г.К. Бельгера

Творческое наследие Г.К. Бельгера, писателя, переводчика, эссеиста, публициста, критика, литературоведа, лауреата Президентской премии мира и духовного согласия, как уже было отмечено в нашей работе, многообразно и включает различные художественно-публицистические жанры: рассказы и очерки, повести и романы, переводы и научные статьи. Особое место в жанровой палитре автора занимают художественно-публицистические эссе. Если в начале творческого пути автора эссеистика представляла собой некие разрозненные «записки и комментарии», то в «зрелом» периоде, когда талант Г.К. Бельгера раскрылся в полную меру, эссе стало одним из ведущих жанров, своеобразной литературной трибуной, с которой писатель высказывал свои мысли и убеждения.

В 2009-2012 гг. вышли в свет «Избранные сочинения Г.К. Бельгера» в десяти томах. В десятитомник вошли романы «Дом скитальца», «Туюқ су», «Разлад», «Зов», повести, рассказы, статьи, рецензии и т.д. Седьмой том «Казахская тетрадь» составляют четыре блока эссе: «Земные избранники», «Казахское слово», «Тихие беседы на шумных перекрестках», «Этюды о переводах Ильяса Джансугурова» [204].

Седьмой том носит символическое название «Казахская тетрадь», в котором воплощена духовная суть Г.К. Бельгера, немца по происхождению, но убежденного интернационалиста, патриота казахского языка и культуры, преданного казахской земле и народу, который его вскормил и дал крылья. В седьмой том включены четыре блока эссе: «Земные избранники», «Казахское слово», «Тихие беседы на шумных перекрестках», «Этюды о переводах Ильяса Джансугурова». Несмотря на то, что автор обозначил жанр произведений одинаково – эссе, произведения каждого из четырех блоков имеют свои особенности, как в содержательном, так и в формальном аспектах текстов.

«Земные избранники» – это очерк-эссе, посвященный Гете и Абаю, великим представителям немецкого и казахского народов, «земным избранникам», не только поэтам, но и глашатаям, просветителям своих народов. Герольд Бельгер, прекрасно владеющий тремя языками: немецким, казахским, русским, – выявляя общность тематики и мотивов, многообразные созвучия в произведениях Гете и Абая, утверждает, что есть некое духовное родство в мироощущении двух, казалось бы, таких разных поэтов. Эта мысль подчеркивается автором в номинациях эссе: «Созвучие», «Исповедь поэтов», «Отзвуки», «Вблизи чингисских гор». Автор отмечал: «Даже в разной тональности мировосприятия и миропонимания Гете и Абая мне всегда мерещится некое родство, некое созвучие, достойные серьезного изучения и разговора» [204].

Писатель рассуждает как профессионал о специфике труда переводчика: «Трудно, невозможно трудно перевести Абая. Перевел Домбаев, перевел Виктор Шкловский в свое время. Кто еще перевел? Роллан Сейсенбаев с женой, Ауэзхан Кодар что-то перевел. Ну, если оригинала не иметь в виду, а просто читать – вполне прилично. Все хорошо, ты доволен. Как только начинаешь сравнивать, сопоставлять – ай, не то. И вообще я сейчас больше склонен к мысли, что лучше, наверное, Абая не трогать. Пусть его казахи понимают, читают – а другие никогда его понять не смогут» [204].

«Земные избранники», написана в форме эссе и охватывает следующие вопросы: 1) память о выдающихся людях Казахстана (писателях, мыслителях, общественных деятелях); 2) судьбы интеллигенции в XX веке, моральный пример личности. Г.К. Бельгер рассматривает героев эссе как «избранников» – не по статусу, а по внутренней духовной высоте и преданности своему народу; автор произведения отдаёт дань уважения людям, которые в трудные исторические времена сохраняли честь, совесть и достоинство. В книге зачастую звучит тема трагизма – многие из «земных избранников» пережили репрессии, несправедливость, забвение. Писатель считает, что истинное величие проявляется не в славе, а в умении оставаться человеком в любых обстоятельствах.

На наш взгляд, инвариантная форма эссе первого блока может быть определена как эссе-научный очерк, имеющий такие основные признаки, как научность, объективность, аналитичность.

«Казахское слово» – книга, состоящая из 13 слов-эссе, аналитических размышлений автора о происхождении, специфике, особенностях, статусе казахского литературного языка. Г.К. Бельгер использует форму «қара сөз» – слова назидания, характерную для творчества Абая Кунанбаева. Абай создал в свое время данный жанр для выражения своих просветительских, философских размышлений, посвященных острым актуальным проблемам современной ему действительности. Г.К. Бельгер, ощущая себя одним из учеников, духовных наследников Абая, следует по его стопам, выбирая для своих эссе форму «қара сөз» – слова назидания.

«Казахское слово» проникнуто огромной любовью автора к казахскому языку, богатство и выразительность которого восхищала писателя с детства, составляла одну из граней творческого поиска. Казахский язык стал для него вторым родным после немецкого языка, писатель не просто говорил, читал и писал по-казахски, он думал, жил, работал, используя благодатные возможности этого языка. Поэтому его так волнует судьба казахского языка, его прошлое, настоящее и будущее. Размышления Г.К. Бельгера наполнены не только любовью к языку, но и горечью, сожалением о том, что статус казахского языка, его развитие все еще находятся не на должном уровне.

Проблематика эссе «Казахское слово» включает актуальные темы: 1) казахский язык – как духовная основа народа; 2) проблема утраты языка и равнодушия к родной культуре; 3) роль перевода и двуязычия. Г.К. Бельгер утверждает: Язык – это не просто средство общения. Это – душа народа.

Утрата языка – утрата себя. Очерк-эссе «Созвучие» повествует о переводах произведений Гете и М.Ю. Лермонтова. «Вблизи Чингизских гор», так называется следующее произведение. Здесь речь идет о посещении Абайского района, родины просветителей. В сборник «Земные избранники», вошли также эссе «Отзвуки» и «Исповедь поэтов». На наш взгляд, инвариантная форма эссе второго блока более всего соответствует типу – эссе-художественное слово, имеющего такие основные признаки, как эмоциональность, субъективность, выразительность, афористичность.

«Тихие беседы на шумных перекрестках» – это эссе, представляющие собой виртуальные беседы автора с архитектурными памятниками великим поэтам: Джамбулу Джабаеву, Шокану Валиханову, Абаю Кунанбаеву, Мухтару Ауэзову, Александру Сергеевичу Пушкину, а также памятнику Независимости Республики Казахстан. Безусловно, такая форма эссе существенно отличается и от очерков, и от слов назиданий. Г.К. Бельгер выбирает в качестве собеседников лучших представителей литературы и культуры, видит в них собратьев, соплеменников, ищет в них поддержки и внимания.

Проблематика эссе «Тихие беседы на шумных перекрёстках» включает такие темы: 1) диалог культур; 2) межнациональные отношения; 3) поиск тишины и истины в мире шума и хаоса. Название эссе метафорично: «шумные перекрёстки» – это современная жизнь, наполненная поверхностной информацией, политикой, пропагандой; «тихие беседы» – это личные размышления, искренние разговоры, воспоминания. В произведении много размышлений о судьбах различных народов Казахстана, о боли переселенцев, расколотых семей, потерянной идентичности. Г.К. Бельгер показывает важность человеческого общения, понимания, памяти. По мнению писателя, для того, чтобы понять другого человека, нужно сначала услышать его в тишине, а не в шумной обстановке лозунгов.

Эссе третьего блока по структурно-содержательным признакам соответствует эссе-размышлению, его основные признаки: философичность, субъективность, выразительность, риторичность.

«Этюды о переводах Ильяса Джансугурова» – это эссе о переводах произведений русской литературы на казахский язык, выполненные казахским поэтом Ильясом Джансугуровым. Автор называет произведения этого блока «эссе», «этюды», «заметки», «наблюдения». Здесь Г.К. Бельгер выступает как профессиональный переводчик, свободно владеющий тремя языками, имеющий возможность дать объективную оценку переводным художественным текстам. Писатель-переводчик анализирует переводы произведений А.С. Пушкина «Евгений Онегин», М.Ю. Лермонтова «Смерть поэта», Н.А. Некрасова «Железная дорога», А.М. Горького «Песня о буревестнике». Свои эссе автор начинает с традиционного казахского вступления – зачина «альхисса», в котором дается творческая предыстория произведения. Каждый раздел вступления назван буквами, составляющими имя Джансугурова: И-Л-Ь-Я-С.

Проблематика эссе «Этюды о переводах Ильяса Джансугурова» охватывает следующие вопросы: 1) художественный перевод как творчество; 2) литературное наследие Ильяса Джансугурова; 3) трудности и ответственность переводчика. Здесь Г.К. Бельгер выступает не только как переводчик, но как исследователь души поэта. Он рассуждает, как сохранить поэтику оригинала, особенности казахского стиха, образную систему; подчёркивает, что перевод – это не просто перенос текста, а со-творчество, «перевоплощение» в другого автора. Писатель отмечает: переводить Джансугурова – значит жить его словом, думать его ритмом, чувствовать его боль и вдохновение.

На наш взгляд, инвариантная форма эссе четвертого блока может быть определена как эссе-исследование, характеризующийся признаками научности, объективности, аналитичности.

В 2014 г. вышла в свет книга Г.К. Бельгера «Казахские арабески», сборник произведений, включающий статьи, эссе, рецензии, этюды, интервью.

Семантика слова «арабеска» определяется в толковом словаре как «декоративный орнамент из сложных узоров, переплетённых линий, стилизованных листьев и цветов; также может означать музыкальное или литературное произведение с причудливой формой или содержанием». Название книги «Казахские арабески» имеет метафорический смысл: сборник состоит из разнообразных переплетающихся содержательных элементов, линий, мотивов, образов, объединенных «казахской» темой и образующих своеобразный художественный узор [205].

Выделяются основные темы сборника, характерные для данной книги и творчества Г.К. Бельгера в целом. Первая тема: язык и национальная идентичность, судьба казахского языка, проблема его сохранения, развития и статуса. Во многих эссе писатель размышляет над тем, как язык выражает душу народа, как он формирует культурную самобытность. Позиция автора о культурной самобытности выражается предельно ясно: «Казах, сколько бы ты ни стремился, американцем ты не будешь. Давай оставайся казахом. В этом твоё спасение» [205, с. 10].

Вторая тема: синтез языка и культуры. Автор сам является представителем транскультуры, имеющий немецкое происхождение, проживший в казахской среде, владеющий несколькими языками. Он выступает в роли «посредника» между культурами: немецкой, русской, казахской, стремясь показать их созвучие, взаимодействие, взаимопроникновение. Здесь ясно проявляется смешение культурного опыта в мировоззрении автора, чуткое восприятия языка: «Мотивы Востока робко и сладостно коснулись струн моей немецкой души ещё в школьные времена. Арабские и персидские слова редкой жемчужиной вклинивавшиеся в обыденный казахский речестрой звучали льющейся невесть откуда музыкой» [205, с. 37].

Третья тема: история, память, судьба народа. Через личные воспоминания, через эссе и интервью Г.К. Бельгер касается темы депортации,

темы жизни в аулах, сельского Казахстана, трансформации традиций, влияния исторических катаклизмов на личные судьбы. Детские воспоминания перемежаются с эпизодами настоящего дня, описание Поволжья сменяются картинами степных аулов, рассказы о родных и близких, друзьях и коллегах преобладают в текстах. Особенно остро воспринимаются эпизоды, связанные с представителями власти, которые подчеркивали подневольное положение и зависимость немцев. Писатель характеризует людей прямолинейно, особенно тех, кто вершил судьбы переселенцев, к примеру, называет словом «комендантье» – «комендантишка» человека, который контролировал переселенцев, всячески демонстрируя свою власть над ними [205, с. 12].

Четвертая тема: человек, испытание и ответственность. Автор рассуждает не только о том, что было, но и о том, что должно быть: какие моральные принципы важны, какая роль литературы и интеллигенции. Он не просто наблюдатель, он активно участвует в культурных и языковых дискуссиях [205, с. 14].

Пятая тема: любовь к природе, к земле, к аулу. Писатель использует в этюдах и эссе живописные описания, детали жизни в казахском аулах, степную природу, разговорный «живой» язык, бытовые зарисовки. Это придаёт сборнику особенный, душевный характер [205, с. 16].

Рассмотрим стилистические черты и особенности композиции книги «Казахские арабески». Мозаичность композиции: книга состоит из отдельных фрагментов – эссе, этюдов, рецензий, имеющих свои отличительные признаки, но объединённые общей темой. Подобно арабеске: нет одного линейного сюжета, но есть узор, в котором детали мозаики значимы. Богатый, эмоционально окрашенный язык и стиль повествования, передающий любовь и уважение к казахской культуре, внимательный к нюансам перевода, в языке ясность, но и проникновенность. Г.К. Бельгер – опытный переводчик, литературовед – и это отражается в выборе слов, в обращении к читателю. Авторефлексия: писатель не просто описывает, но размышляет, задаёт вопросы – о смысле, о морали, о судьбе языка и народа, о роли человека и писателя. Интертекстуальность: в текстах присутствуют культурные отсылки, сравнения: Гёте и Абай, литературные связи, ссылки на собственное детство, воспоминания, личный опыт.

«Казахские арабески» – важная книга для понимания культурной идентичности Казахстана, особенно в сложный переходный период, когда языковая и культурная политика становятся предметом споров. Книга предлагает взгляд изнутри, не конфликтный, но стремящийся к пониманию.

Эссе под названием «Дервиш, какова вера твоя?..» передает отношение автора к теме религии. Цитируя слова Т. Зульфикарова, Г.К. Бельгер рассуждает о том, нужна ли религия, в чем она выражается, каково ее предназначение. В поисках ответов на эти вопросы, рассказывает об эпизодах своей жизни, когда он сталкивался с представителями разных религий. Ощущая себя атеистом, он с уважением относится ко всем религиям, почитая выбор истинно верующих людей.

Писатель замечает, что его современники менее трепетно относятся к религии, упоминая всевышнего всуе: «Говори ли почти или чаще всего автоматически: «Бисмилля!», «О, тәңірім, қолдай гөр!», «Құдай сақтасын!», «Бергеніңе шүкір», «Бұйырғаны болар!», «Тәубе, тәубе!», молитвенно оглаживали лица, к месту или не к месту произносили какие-то заученные арабские слова, как я позднее понял, в сильно искажен ном виде, с аульным, сугубо казахским макаром благодарили Всевышнего за любую трапезу, за всевозможные благодеяния, и все это очень походило на некий освященный предка ми ритуал. Вера, как мне показалось, не была истовой, глубокой. Аллаха упоминали часто, но по инерции, всуе» [205, с. 71].

Одна из излюбленных тем Г.К. Бельгера – казахские традиции, обряды, ритуалы, о которых он пишет со знанием дела, как свидетель и участник этих действий. В казахской традиции особое место занимают представления о гостеприимстве и видах гостей. Это не просто социальная норма, а часть многовекового этического кодекса кочевого образа жизни. Каждый тип гостя имел свой статус, правила приёма и определённое значение. В эссе «Сколько гостей у казахов?» автор задает риторические вопросы, анализирует, оценивает, создает типологию. Такая форма произведения определяется нами как аналитическое эссе. Приведем примеры из текста произведения.

Құдайдың қонағы («құдайы қонақ») – ең қалаулы, ең жұп. Әдетте, мұндай қонақ пен үй иелері бір-бірін білмейді. Саяхатшы кез-келген үйде оңай тоқтайды. Құдай жіберді. Қонақтың ешқандай талаптары жоқ, ал иелері оны ешқандай сұрақтарсыз жылы шыраймен қарсы алады. Бұл ғасырлық этикалық заң. Немесе қалағаныңызша рәсім.

Гость Божий. Это самый почётный и желанный гость. Обычно хозяева и такой гость не знакомы между собой: путник может остановиться у любого дома, и ему не откажут в ночлеге и пище. Считалось, что такого гостя послал сам Бог. Он не предъявляет никаких требований, а хозяева принимают его с теплотой и уважением, не задавая лишних вопросов. Это священный обряд, отражающий идею милосердия и открытости человека.

Арнайы қонақ. Дәстүрлі. Былайша айтқанда, заңдастырылған («арнайы қонақ»). Бұл, әдеттегідей, алыс және жақын туыстар, олардың туыстары, матчтары, достары. Олар келеді-шақыру бойынша келеді. Немесе сыпайылық сапарымен. Мұндай қонақтар барлық құрметпен қабылданады, жомарттықпен беріледі, жол ақысын төлейді. Ұлттық дәстүрлерге сәйкес бәрі дұрыс.

Особый гость. Так называли гостей, приглашённых специально – по обычаю, по случаю праздника или важного события. Обычно это старшие родственники или қудалар – сваты, приезжающие по приглашению или из вежливости. Их встречают с почётом, устраивают богатое угощение, дарят подарки, оплачивают дорогу.

Сыпайы (сыпайы) қонақ («сыпайы қонақ»). Бұл санатқа көрнекті, танымал, жоғары қызметтік лауазымдарды атқаратын адамдар жатады. Адамдар олар бос емес, уақыт кесу. Тиісінше, оларды қысқартылған, динамикалық бағдарлама бойынша, олардың жалпы және әлеуметтік

ахомасын ескере отырып қабылдаңыз. Ар-намыс пен қадір-қасиетті ескере отырып, ерекше назар мен құрмет көрсетіңіз. Иелері беттерін балшыққа тигізбеуге тырысады.

Вежливый гость. К этой категории относили широко известных или занимающих высокие должности людей. Понимая, что такие гости заняты, хозяева старались не задерживать их надолго, составляя краткую, но насыщенную программу приёма. Всё внимание было направлено на то, чтобы проявить уважение, подчеркнуть статус гостя. Хозяева считали делом чести принять такого человека достойно, «не ударить лицом в грязь».

Борыш бойынша қонақ. Бұл белгілі бір жағдайға немесе дәстүрге байланысты келген адам. Мысалы, оқудан, әскерден, алыс сапардан оралған, жолға шығуға дайындалып жүрген, үйленейін деп жатқан немесе туған күнін атап өтетін адам. Мұндай қонақтың келуі белгілі бір әлеуметтік немесе отбасылық борышты орындауды білдірген. Қазақтар мұндай қонақтың келуіне қуанып, оны құрмет пен ілтипаттың, туыстық және достық байланыстың белгісі деп санаған.

Гость по долгу, по обычаю. Это человек, пришедший в силу обстоятельств или по традиции: например, вернувшийся с учёбы, из армии, из дальней поездки, отправляющийся в дорогу, женящийся или празднующий день рождения. Такой визит предполагал выполнение определённого социального или семейного долга. Казахи радовались приходу такого гостя и считали его визит знаком уважения и привязанности.

Бос қонақ («қыдырма қонақ»). Бұл, белгілі, бірақ, еркін адамдар, рәсімдер жоқ. Мен қаладым-мен қонаққа бардым. Сұрамай. Дәл солай. Ол құлады және бәрі. Ал иелері қуанышты. Құрметтейді, алдауды біледі. Есімде. Ол жамандықты қаламайды. Сәлем беруге келді. Ал, біз сұраймыз. Олар айтқандай, іскер қонақ қаншалықты бай. Борыш бойынша қонақ («шаңырыспа қонақ»). Қонақ міндеті бойынша, рәсім бойынша. Айталық, ол оқудан келді, әскери қызметтен, ұзақ сапардан, іссапардан оралды, жолға шығады, үйленуге ниетті немесе туған күніне шақырады. Яғни, ол нақты міндеті бар мақсатты қонақ. Мұндай қонаққа қазақ та қуанады.

Случайный гость. Это знакомые или соседи, пришедшие без особого повода и без предварительной договорённости. Он зашёл – и его сразу принимают, без церемоний, с радостью и простотой. Хозяева рады любому гостю, ведь встреча – это повод обменяться новостями, укрепить добрые отношения. Казахи верили, что гость приносит благословение, и относились к нему с искренним гостеприимством, независимо от причины визита.

Г.К. Бельгер показывает, что каждый тип гостя имел своё место и смысл, а отношение к нему определялось не богатством хозяев, а их человечностью, щедростью и уважением к традиции. Гостеприимство было формой сохранения социальной гармонии, способом укрепления родственных и общественных связей, а также выражением веры в то, что «гость – посланник Бога» [205].

Произведение Г.К. Бельгера «Казахские арабески» ценно тем, что

демонстрирует, как литературная критика, эссеистика, интервью могут образовывать самостоятельное художественное пространство, не уступающее по выразительности художественной прозе. Книга показывает роль личности писателя как культурного посредника: не просто как творца, но как человека, живущего этими темами, которые его действительно волнуют и передаются читателю. Кроме того, сборник может служить источником для исследователей: как документ культурных настроений, языковых проблем, социальной памяти, самосознания, особенно для немцев Казахстана, и для всех, кто интересуется исторически сложившейся многонациональной идентичностью нашей страны.

Это не просто сборник произведений, но своего рода культурный меморандум, отражение жизни, памяти, языка, природа народной души, сложная ткань исторического опыта, личного и коллективного. Для читателя она может стать источником не просто информации, но глубокого вдохновения, задумчивости, душевного соприкосновения с историей и культурой. Автор не случайно включил в структуру книги разножанровые тексты: статьи, этюды, наблюдения, суждения, эссе, интервью, беседы, рассказы. Такое сочетание разноплановых по форме текстов подчеркивает общность стилистики, содержания, авторской интонации. В результате, остается впечатление, что прочитана одна большая книга Г.К. Бельгера о себе и своем времени, об актуальном, наболевшем, важном.

Автор, подобно одному из персонажей его рассказов, дедушке Сергали, становится в глазах читателя мерилом жизни, совести и чести: «Есть какая-то непостижимая, удивительно обаятельная доброта, мудрость, человечность в натуре казахских стариков. Я не знаю, что это, откуда, но всей своей жизнью, добротой и ласковой внимательностью заронили эти старики в наши души что-то хорошее, доброе. Вот придут они к нам, спросят о том о сем, и у нас уже щемит сердце, мы становимся серьезней, взрослей, что ли. И нам становятся еще дороже, еще роднее наши земляки, наши старики, наш аул» [205, с. 299].

Книга Г.К. Бельгера состоит из произведений разных жанров, объединенных образом автора. Такая структура избрана сознательно и показывает преемственность произведений, общность тематическую и эмоциональную. В рассказах, эссе, интервью и этюдах автор-рассказчик, он же и главный персонаж, словно создает один большой ковер воспоминаний. В них перекликаются главные для автора вопросы, ответы на которые даются искренне и сердечно.

В рассказе «Дедушка Сергали» есть проникновенные слова о том, что Г.К. Бельгер в полной мере ощущал себя частью родного аула, казахского мира, того круга, который его взрастил, воспитал, сделал самостоятельной личностью: «Казалось бы, кто я и что я для дедушки Сергали или для других стариков. Аульный мальчишка, к тому же не смуглый, круглоголовый соплеменник, а, как говорится, иной по природе и языку. Ну играл, бегал с их внуками, по аулу мотался, в школе учился, а теперь живу в городе, работаю

где-то, ну и бог со мной... Так нет, он пристально и ревностно следит за каждым моим шагом, он знает обо всех моих делах, он считает себя ответственным за каждый мой поступок или проступок, радуется моей радости, сочувствует моей беде и искренне желает, чтобы я был хорошим человеком, добрым и честным и к тому же не забывал свой край, свой родной аул. И эти старики становятся в чем-то мерилом твоей жизни, твоей совести и чести. И надо еще заслужить их благословение» [205, с. 300].

В другом рассказе Г.К. Бельгер повествует о судьбе детей переселенцев, которых приютила казахская семья. Рассказ звучит в унисон с размышлениями писателя в эссеистике: «Он был бесконечно благодарен Абильмажину, его жене, всему аулу, всем людям, которые сделали ему много добра и никогда не обижали, и все же чего-то недоставало, не хватало. Именно тогда впервые он очень смутно почувствовал, что случилось в его судьбе что-то несуразное, несправедливое, и та, еще неосознанная боль, опалившая его беззащитную детскую душу, осталась с ним на всю жизнь, как плохо зарубцевавшаяся рана, и, должно быть, тогда в нем зародилась неиссякаемая, неистребимая ненависть к войне – к первопричине всех бед, зол и несправедливостей» [205, с. 290].

Персонажи рассказов, повестей, романов и эссе имеют общие черты, по сути, это узнаваемые типажи жителей казахских аулов, взрослые и дети, чаще всего обычные небогатые люди: Абильмажин, Рысбек, Амирхан, Аманжол и т.д. Учителя, соратники писателя составляют еще один типаж героев: Каюм-аға, Роллан, Жағда Бабалықұлы и другие. Каждый из них запомнился писателю на всю жизнь, ведь именно эти простые казахи, немцы, русские придали уверенность человеку, оказавшемуся в непривычной среде, с незнакомым бытом и поначалу чуждой, но потом ставшей родной культурой.

Эссеистика писателя, переводчика, публициста Г.К. Бельгера представляет собой некий сгусток его творчества, суммирующий точку зрения автора на различные темы: от вопросов языка и литературы, перевода и публицистики до социально значимых философских вопросов и актуальных проблем современности. Образ автора в эссе Г.К. Бельгера ассоциируется с личностью мудреца, философа, аксакала, поэтому так веришь его слову, выраженному предельно точно, принципиально и очень искренне.

Анализ показал, что эссеистика Г.К. Бельгера типологически разнообразна и включает такие его виды, как: эссе-очерк, эссе-художественное слово, эссе-размышление, эссе-исследование. Эссеистический подход Г.К. Бельгера определяется выраженной интонацией убеждения, в отдельных эпизодах – переубеждения, что обусловливает авторскую позицию, в которой подчеркивается объективность высказываний. Произведения этого автора можно рассматривать как особый тип художественно-публицистического эссе – инвариантную форму, в которой органично сочетаются черты художественной литературы и публицистики. Такое соединение позволяет автору не только передавать эмоционально-образное восприятие действительности, но и осмысливать социально значимые темы, обращаясь к читателю одновременно как художник и как публицист.

3.3 Этнокультурный характер эссеистики Б. Каирбекова

В данном подразделе диссертационной работы анализируются документалистика и эссеистика Б.Г. Каирбекова, предпринимается попытка доказать, что документальные фильмы и литературные эссе корреспондируют между собой и являются инвариантными художественно-публицистическими жанрами. Возможно, впервые в диссертационной работе по филологии в рамках компаративистики сопоставляются кинематографические и литературные произведения. Такой подход считаем уместным, так как он способствует обнаружению корреляции в жанровых предпочтениях автора.

Исследование базируется на междисциплинарном подходе, поскольку рассматриваются произведения одного и того же автора, относящихся к смежным видам искусства: кино и литературы. В исследовании кино как особого вида искусства сегодня все чаще сочетаются разные подходы. Наряду с искусствоведческим анализом применяется и лингвоцентрический – ориентированный на изучение языка кино. Это связано с тем, что внимание исследователей всё чаще привлекают такие вопросы, как функционально-стилевые особенности кинодискурса, типология документального кино, а также его языковая составляющая: вербальные средства, просодия и прагматика.

Для более глубокого понимания этих явлений используется концептуальный анализ – он помогает выделить ключевые концепты, лежащие в основе изучаемых текстов. Дискурсивный подход, в свою очередь, позволяет определить, чем именно отличается киноязык как форма коммуникации. А системный анализ объединяет семантические и структурные элементы произведений в единое целое, что дает возможность выявить их специфические черты и закономерности.

Поэт и кинематографист Б.Г. Каирбеков создал свою творческую Вселенную, его стихи, эссеистика и фильмы узнаваемы по-особенному, поэтически выразительному восприятию мира автором, ощущающем себя на пересечении смежных искусств, языков, культур. Если выделять ключевые концеты его лирики, то, в первую очередь, это два понятия: город и степь. При внешней антиномии данных концептов, в произведениях Б.Г. Каирбекова каждый из них существует полноценно, порой пересекаясь и оказывая влияние на самоощущение автора и его героя.

Концепт «город», один наиболее заметных в лирике, воссоздает реалии жизни городского человека. Мотивы городской среды мира формируют особенный образ Алма-Аты – родного города автора. Среди них особенно выделяются слова-символы: «горы», «сад», «ягоды», «яблоки», «солнце», «листва», «дождь». Эти образы создают атмосферу тепла, света и плодородия, превращая город в живое, дышащее пространство. «Степь» как концепт и образ не менее важный компонент поэзии, воспринимается автором в качестве ментально близкого, родного образа, прорастающего корнями в лирике отца и его современников.

Особенно ярко поэтический стиль Каирбекова проявляется в пейзажной лирике, где природа не просто декорация, а живая часть поэтического мира. Данная тенденция характеризует не только лирику, но и эссеистику, в которой также воссоздается поэтическая картина мира кочевника, образы родного края, этнокультурные традиции. Произведения, написанные в жанре эссе, занимают значительное место в творчестве Б.Г. Каирбекова. Это закономерно, учитывая многообразие направлений его деятельности – поэта, кинематографиста, мыслителя. Обращение к эссеистике для него становится логичным продолжением жизненного и творческого пути.

Эссе под названием «Лик Времени – Движение Луча» посвящен этнокультурной проблематике, в центре внимания символика понятия «время», которая рассматривается как вечная единица бытия, текучая и неповторимая. Данный тип эссе может быть определен как философский его тип, построенный в форме текста-рассуждения. Текст четко структурирован, в нем шесть частей и три смысловых раздела. Подобная трёхчастная организация отражает философскую концепцию времени как непрерывного процесса, как «луча», соединяющего различные состояния бытия.

Значимую роль в произведении играет этнокультурная символика, репрезентирующая традиционные образы казахского мировоззрения. Здесь центральными выступают следующие образы: Дом, Шанырак, Степь, Дорога. Автор рассматривает ключевые образы-понятия как компоненты единого целого, движения, перехода от одного состояния в другое: «Проникание как высший вид движения – вот качество, утерянное Человечеством! Проникание – кочевание из одного состояния в другое!» [140, с. 289].

Через систему подобных образов раскрывается кочевое миропонимание, в основе которого лежит представление о Природе как о живом, динамичном и саморегулирующемся целом. Автор, сопоставляя представления прошлого и настоящего, характеризует современного человека как одинокого, оторванного от своих корней, чьи взгляды поверхностны, лишены глубины и порой даже смысла. Как преодолеть это обстоятельство, автор дает ответ: «Нам предстоит возвысить Небо – вспомнить свои священные корни, вернуться на свою испоганенную Землю, испить вдоволь испорченной воды, исколесить в своем кочевании немало стран, чтобы убедиться: мы – одной крови!» [140, с. 238].

Автор, с целью выражения чувств и выразительности текста, использует возможности грамматического строя языка, например, этнонимы, фигуры речи, синтаксический параллелизм: «Проникание как высший вид движения…, проникание – кочевание из одного состояния в другое… Отец – дух мой… Мать – Пуповина моя… Он – одинок… Он отлучен… Он сирота» [140, с. 238].

Таким образом, данный тип эссе К. Каирбекова представляет собой синтез философской рефлексии и поэтической образности, где концепт движения выступает основополагающим принципом как в структуре текста, так и в авторской модели мира. Через взаимодействие метафизического и

этнокультурного начал в произведении создается неповторимая картина, наполненная гармоническим сочетанием философии и поэзии.

«Беркут – птица счастья», такой заголовок имеет другое произведение Б.Г. Каирбекова. Здесь, как и в предыдущем тексте, поэт воспроизводит образы-символы, описывает их сакральное значение. Автор исходит из представлений тюркских народов, где орёл и беркут занимают особое место как в зооморфной символике, так и в религиозно-мифологических представлениях. Образы птиц наделяются множеством смыслов – от покровительства и плодородия до власти и духовного очищения. В этом тексте прослеживается влияние Абая Кунабаева, чьи слова цитируются и затем подтверждаются в произведении. Анализ данного эссе представлен в наших публикациях, в которых выделен ряд структурно-смысловых доминант образа Беркута. Процитируем основные тезисы.

1) Беркут – достойный жених: «Золотой коготь у сокола, хотелось бы схватить в озере утку», - говорит калмыцкий хан Караман, сватаясь к Назым, возлюбленной Камбар-батыра».

2) Орел – вестник весны: «Казахи чтут орла как вестника весны, ведь он прилетает одним из первых, в конце марта. Вестник весны, как и сама весна, почитался как Возродитель, Творец природы. Именно поэтому орел – солнечное божество, связанное с древнейшим культом плодородия».

3) Орел – сильный, могущественный покровитель человека: «Огромная сила этого пернатого, дающая ему возможность уносить в когтях крупную добычу; несравненная сила полета, поднимающая его в недосягаемую высь – к самому небу, страшный огонь в его глазах, мечущих молнии, окружала орла ореолом всемогущего существа».

4) Беркут – символ перемирия: «Ловчих птиц дарили в качестве ценных подарков при заключении мира во время междоусобных войн, а также в уплате калыма за невесту, заменяя иногда несколько десятков, даже сотен голов скота».

5) Птица – символ женитьбы и рождения детей: «Р.Карутц в своей книге об адайцах приводит поверье о том, что кто во сне поймает птицу, которая поедает других, женится или будет иметь детей».

6) Беркут – оберег при родах: «В прежние времена в случае трудных родов в юрту роженицы заносили орла, снимали с головы клобучок. Считалось, что орлиный взгляд отпугивал злых духов – марту, албасты – и тем самым способствовал благополучному исходу родов».

7) В символике соколиной охоты всегда присутствует кровь как добрый знак: «Вот почему так распространено в поэтической речи сравнение «канды балак» - окровавленные «штаны» орла – оперение на ногах. Это образ счастливого мужа – охотника, настигшего добычу и познавшего любимую».

8) Ритуальное почитание орла: «Казахи называют беркута «киели» - заповедный, неприкосновенный, священный. В Индии перья орла служили для очищения жертвоприносителя, а в Персии разбрасывали по полям перья правого крыла орла для оплодотворения. Правая сторона издревле связана у

многих народов с идеей неба, с мужским оплодотворяющим началом. У туркмен покровителя дождя и водной стихии зовут Буркут-баба».

9) Беркут – символ удачи: «Орел не только способствует зарождению новой жизни, главное – он дарит удачу, богатство и могущество своему хозяину».

10) Ловчая птица – символ души: «В древности на могилах ставили каменные или деревянные изваяния – балбалы, которые держали на правой руке сокола или орла. В контексте загробного мира ловчая птица олицетворяла его душу».

11) Беркутчи – избранный среди людей как сокол среди птиц: «Не каждому дано быть беркутчи. Это – дар божий. И, подобно шаману, беркутчи выступает в роли охранителя от злых духов, ибо только ему понятен язык небожителей, в ряду которых занимают особое место ловчие птицы».

12) Соколиная охота – символ ханской власти: «Соколы считаются аристократами среди птиц. Недаром соколиная охота была присуща ханской власти, являлась одним из наиболее характерных ее атрибутов, а также достойным для хана и аристократии средством развлечения и досугом, в основе которого древние религиозно-магические представления, объединявшие хана, султана и ловчую птицу в нерасторжимое магическое целое».

13) Добыча – символ удачи: «Удачливость ловчей птицы переносилась и на добычу – вот почему охотник должен был поделиться добычей с родственниками, а то и вовсе – с первым встречным. Этот древний обычай соблюдается и сегодня» [139, с. 149].

Эссеистический тип повествования обнаруживается в прозаических отрывках, встречающихся в разных сборниках Б.Г. Каирбекова. Это тексты небольшого объема, структурно соответствующие жанровым особенностям эссе, тексты-рассуждения о творчестве, культуре, в которых голос автора звучит вполне определенно и явственно.

«Космос», так называется текст, в котором автор размышляет о Юрте – доме кочевника. По его мнению, юрта представляет собой модель мира в миниатюре. Юрта строится казахами по строгим правилам, каждый компонент юрты имеет символический смысл. Юрта – компас, дверь всегда смотрит на восток, слева – север, справа – юг. *Шаңырақ* – окно в мир, фундамент юрты. Пожелание «Шаңырағыңыз биік болсын!», пусть будет высоким *шаңырақ,* одно из лучших пожеланий семье. И напротив, выражение «Шаңырақ шайқалды», шаңырақ покосился, употребляется в случаях невосполнимых утрат, горя, беды.

Кереге – стены, основа помещения; дастархан – эпицентр, место объединения и встречи гостей. Очаг – место почитания, тепла, приготовления пищи; *саба* – символ достатка, в нем готовят кумыс, напиток силы и выносливости; седло на стене – рабочее место, оберег от сглаза, поэтому седло искусно украшали драгоценностями, чеканкой, узорами. Мужская и женская половина располагались по разные стороны юрты как изначальное разделение

рода человеческого, *Төрь* – место для любого гостя, почетное, потому важное. Традиционное предложение гостю: «Төрге шығыңыз!» подразумевает безусловное уважение и почет [140, с. 229].

«Личность в искусстве», так можно озаглавить другой отрывок в прозе, в котором автор развернуто выражает свое мнение о соотношении таланта и предназначения в творчестве. Мысли поэта группируются вокруг понятий: самоопределение и границы дозволенного, возможное и невозможное, ожидание и провоцирование, что можно и что нельзя. Автор делится размышлениями о режиссуре, производственной и творческой сторонах этой работы: об усилиях интеллектуальной личности, направленной на решение конкретной задачи.

Неординарны мысли о том, что есть культ личности. По мнению поэта, культ личности – это потребность общества нормальных людей в великом ненормальном, величие которого в безграничности, невозможности определить границы его границ, вседозволенная правота одного за счет трусости остальных. Здесь мы находим неординарные определения, к которым приходит поэт, например: хороший начальник это тот, кто живет в известных нам границах. Борец на самом деле человек растерянный, нуждающийся в конкретной задаче, которая необходима ему как воздух. О себе он пишет так: я скорее психолог и философ, то есть созерцатель. Не борец, скорее третейский судья [140, с. 239].

«Творчество», такой заголовок подходит к тексту, в котором автор освещает одну из наиболее значимых для него тем, тему творчества, поэзии, поэтики. Его размышления честны и прямолинейны: всякое творчество – великий обман, но, чтобы заставить в него поверить, нужно как минимум 50% правды, чем реалистичнее, тем больше обмана. Автор говорит о различных способах обмана как творческого начала: через плутовское, фокус, азарт; веру-утопию, сказку; притчу, анекдот, сказ; чувство, переживание, настроение. Поэзия, по мнению автора, изначально условна. Но именно поэтому она и выше, как искусство.

В кино – наоборот, оно очень реалистично. Здесь – от истории к притче. В поэзии – от притчи к жизни. Рассуждая об индийской поэтике, автор пишет, что цепь рождений и смертей есть цепь перевоплощений, которые привязывают человека к колесу бытия, причине земных страданий. Прекращение страданий достигается разрывом этой цепи [140, с. 245].

На наш взгляд, такого рода тексты-рассуждения следует отнести к эссе-миниатюрам, здесь краткость и малый объем не противоречат объемности поставленных проблем, напротив, выводы автора, порой парадоксальные, выглядят нарочито выпукло, подчеркнуто, значимо. Специфика эссе-миниатюр, также как и тексты более объемные, остается характерной для поэта: философской, глубокой поэтически выразительной.

Этнокультурный характер творчества автора проявляется не только в художественных текстах, но и в созданных им документальных фильмах. Документалистика Б.Г. Каирбекова проникнута схожими с лирикой и

эссеистикой образами и мотивами. В данной диссертационной работе мы не ставим специальной целью изучение его кинематографических работ, но стремимся выяснить какие структурно-тематические и жанровые доминанты связывают кинодискурс и литературный дискурс автора. Искусствоведческий контекст, в рамках темы диссертации, дает возможность расширить угол зрения и обосновать своеобразие работ Б.Г. Каирбекова, созданных в художественно-публицистической стилистике.

Современное кино, с точки зрения искусствоведения, это гораздо больше, чем «движущиеся сюжеты». Сегодня исследователи рассматривают его как особый вид текста – динамичный, двухмерный, где изображение тесно связано с речью и звуком. Кинематограф объединяет изобразительный компонент (видеоряд) и вербальный (живую речь, записанную техническими средствами), создавая сложную систему взаимодействующих смыслов.

Когда учёные анализируют видео-вербальные тексты, основное внимание чаще всего уделяется соотношению слова и изображения. Однако нередко за рамками анализа остаётся третий важный элемент – музыкальное сопровождение**,** или саундтрек. Именно музыка придаёт фильму эмоциональную целостность, усиливает восприятие кадра, помогает зрителю прочувствовать настроение сцены. Связь между видеорядом и речью в фильме может быть разной. Иногда слова неотделимы от изображения – без визуального ряда их смысл теряется. В других случаях текст может звучать и восприниматься автономно, сохраняя свою художественную или коммуникативную ценность. Исследователи отмечают, что в наши дни взаимодействие слова и изображения становится всё более сложным: киноязык развивается, создавая новые формы синтеза визуального и вербального.

Термин «документальный» впервые появился почти сто лет назад. Его ввёл британский режиссёр Джон Грирсон в 1926 году в рецензии на фильм Роберта Флаэрти, опубликованной в The New York Sun. Именно он предложил определение, актуальное до сих пор: документальное кино – это «творческая разработка действительности». С тех пор под документальными принято понимать фильмы, основанные на съёмках реальных событий и людей.

Исследователи подчеркивают, что документальное кино обладает особой ценностью: оно сохраняет «голографическую сущность» человеческой жизни, передавая культурные, исторические, национальные и психологические аспекты эпохи. Несмотря на растущий интерес к этому жанру, документалистика до сих пор исследована значительно меньше, чем художественное кино. Между тем документальные фильмы – это не просто хроника фактов, а оттиск времени**,** живое свидетельство эпохи. Они имеют не только познавательную, но и воспитательную функцию: через реальные истории и образы документальное кино помогает зрителю переосмыслить ценности, увидеть мир глазами других людей.

Интересно, что в научной и кинематографической литературе до сих пор нет единой классификации документальных фильмов. Где проходит граница

между игровым и неигровым кино – вопрос открытый. Сегодня всё чаще появляются гибридные формы**,** например, документально-игровые фильмы, которые сочетают элементы постановочного и реального. Мнения исследователей здесь расходятся. Одни считают, что использование игровых сцен не противоречит природе документалистики, ведь такие элементы лишь помогают точнее передать реальность. Другие убеждены, что реконструкция событий в игровом формате – это уже не документальное кино, а лишь попытка имитировать его правдивость [206-211].

Не меньше споров вызывает и вопрос об образовательных фильмах**.** Одни относят их к документальному жанру, другие выделяют отдельно – в категорию научно-популярных или учебных. Сюда входят фильмы на географические, исторические, зоологические и другие темы, где реальность показана с просветительской целью. Таким образом, документальное кино – это не просто жанр, а уникальная форма осмысления действительности, находящаяся на стыке науки, искусства и журналистики. Оно объединяет факты и авторскую интерпретацию, достоверность и художественность, сохраняя при этом главное – стремление рассказать правду о человеке и времени.

Как уже отмечалось в первом разделе диссертации, нет единого мнения и о специфике жанра эссе. Сегодня об эссе говорят не только как о литературной форме, но и как о феномене, который выходит за рамки традиционных жанров. Исследователи отмечают, что эссе, переступая жанровые границы, образует своего рода «сверхжанровую структуру» – особую форму высказывания, где сочетаются элементы литературы, философии, публицистики и даже науки.

Однако, несмотря на популярность эссе, оно, как подчёркивает М. Эпштейн, не способно занять доминирующее положение в художественной литературе: в нём слишком много свободы и неопределённости, чтобы подчиняться строгим канонам жанра. Большинство учёных сходятся в одном: эссе невозможно строго классифицировать. Его природа противоречит любым рамкам и определениям. Это вольная форма, в которой решающую роль играет личность автора, его мировоззрение, культурный опыт и творческие установки. Эссе существует на пересечении литературы, философии и психологии, превращаясь в своеобразный «отпечаток мышления» – текст, в котором не просто рассказывают, а размышляют, переживают и открывают мир заново [212-216].

Документальное кино представляет собой сложный и многослойный жанр экранного искусства, требующий тщательной подготовки и систематической работы с исходным материалом, на основе которого формируется сценарная структура будущего фильма. Документальные произведения могут иметь разнообразную композиционную организацию, включающую постановочные, репортажные, интерьерные и натурные съёмки, а также использование архивных фото- и видеоматериалов. Современная документалистика активно интегрирует новейшие технологии, компьютерные

программы, визуальные эффекты и иные технические средства, что способствует динамичному развитию жанра и образованию его инвариантных форм.

Одной из таких форм является художественно-документальное кино**,** основанное на документальном материале, но преобразующее его посредством художественной реконструкции. Этот гибридный «пограничный» жанр сочетает подлинные документальные кадры с игровыми сценами, воспроизводящими недостающие или недоступные элементы событийной линии. Примером подобного формата можно считать фильм History of Britain. Следует отличать данный тип фильмов от документальной драмы – популярного гибридного жанра игрового кино, не являющегося документальным в строгом смысле. Иллюстрацией документальной драмы может служить сериал «Игра престолов» (реж. Д. Бениофф, Д. Уайсс).

Особое место занимает псевдодокументальное кино (mockumentary)**,** в котором вымышленные события подаются как реальные. Для этого жанра характерны использование документальной эстетики, типичной стилистики повествования и особых приёмов монтажа, создающих эффект достоверности. Проблематика жанровой типологии документального кино неоднократно становилась предметом научного анализа. Так, Б. Николс выделил так называемые «поэтические» документальные фильмы, зародившиеся в 1920-е годы [217].

В современной исследовательской традиции различают восемь основных жанров документалистики: кинохроника – оперативное отражение актуальных событий, обладающее новостной направленностью; видовой фильм – произведение, посвящённое географическим, этнографическим и природным особенностям определённого региона, часто опирающееся на натурную съёмку; фильм-беседа – построен в форме диалога или полилога, нередко сопровождается видеовставками и фотоматериалами; фильм-монолог – разновидность фильма-беседы, где повествование ведётся от первого лица, приобретая форму исповеди, воспоминаний или личного комментария; фильм-исследование – направлен на интерпретацию сложных или малоизученных научных явлений; фильм-интервью – жанр публицистической направленности, преимущественно распространённый в телевизионном формате; фильм-обозрение – аналитическое осмысление событий с акцентом на их социальное и культурное значение; фильм-биография – повествование о жизни и деятельности выдающейся личности, оказавшей влияние на исторический или культурный процесс [209].

Как показывает данная классификация, типологические характеристики документальных фильмов требуют дальнейшей научной систематизации, поскольку критерии жанрового разграничения не всегда обладают необходимой чёткостью. На этом фоне формируются инвариантные и вариативные формы документалистики, что свидетельствует о постоянной эволюции жанра. Несомненно, данный процесс, как и любое новое явление в сфере искусства, нуждается в углублённом исследовании в рамках

искусствоведческого анализа. Жизненный и творческий опыт Б.Г. Каирбекова в сфере киноискусства и художественной литературы предопределяют проблематику и жанровую форму его произведений. Знание фактов его биографии дает возможность правильно понять сложное единство жанровых и содержательных особенностей произведений. Наряду с написанием стихотворений и созданием фильмов, автор выступает и как исследователь. Результатом многолетней работы стала уникальная книга «Национальные традиции и обычаи. Казахский этикет» [218].

С течением времени Б.Г. Каирбеков увлекается кинодокументалистикой профессионально, обучается на Высших курсах сценаристов и режиссеров, и его творчество обретает новые краски. Один за другим выходят фильмы: сериал «Домусульманские обычаи и традиции казахов», кинопортреты выдающихся государственных деятелей и деятелей культуры; видеолетопись о новой столице Казахстана – Астане: «Архитектура мечты», «Поговорим о главном», «Аксиома крыла»; «В потоке истории», «Эпицентр мира», «В сердце Евразии», а также 100-серийный проект «9-я территория мира», ленты «Казахская юрта», «316-я стрелковая», «Под вечным оком неба».

Особого внимания заслуживает документальный кинопроект Б.Г. Каирбекова «Девятая территория мира», посвященный истории и культуре Казахстана. Великолепные природные ландшафты, исторические памятники, казахстанская архитектура создают неповторимую картину земли, которая территориально занимает девятое место в мире. Фильм проникнут глубоким патриотизмом, автор ощущает себя преемником отцов и дедов, оставивших потомкам в наследство «девятую территорию мира» [219].

Какова же жанровая структура фильмов, как проявилась поэтическая натура автора в интерпретации фактов документального характера? Еще два десятка лет назад жанр такого фильма определили бы как научно-популярный: «Научно-популярный фильм – это видовое кино, которое рассказывает об основах различных наук, научных или технических достижений человека, естественных явлений природы» [220].

Если исходить из современных классификаций документального кино, то наиболее подходящим здесь является жанр видового фильма, в котором воссоздаются географические и этнографические характеристики, чаще всего используется натурная съёмка. Однако, анализ фильма «Девятая территория мира» дает основания полагать, что здесь жанровая палитра картины значительно шире и не умещается в рамки одной формы. Помимо натурных съемок, отличной операторской работы, чрезвычайно важен образ автора-творца. Поэтические монологи и одухотворенный голос самого Бахыта Каирбекова, комментирующего изображаемое, окрашивают ленту в особенные краски. В результате формируется своеобразный кинодискурс междисциплинарного характера, когда киноискусство и поэзия, объединяясь, создают оригинальную жанровую палитру.

Если рассматривать кинопроект «Девятая территория мира» с позиций лингвоцентрического подхода, перед нами инвариантная форма жанра

документального фильма. Исследование его просодической организации и синтаксической структуры, прагматических функций изображаемых событий позволяет выделить инвариантные характеристики фильма. На наш взгляд, кинопроект Б.Г. Каирбекова представляет собой инвариантный жанр документального фильма, вбирающий в себя элементы видового фильма, фильма-монолога, фильма-обозрения. Определяющим фактором является авторское сознание, активно проявляющееся через повествование от первого лица, аналитические пояснения, сопровождающие информацию об исторических событиях. При этом важна не только постановка, но осмысление представляемого явления. В фильме преобладает авторский монолог, имеющий форму воспоминаний ментального характера. Здесь налицо корреляция видео-вербальных и лингвистических характеристик, преобладание в просодической организации и лексико-синтаксической структуре кинодискурса ключевых концептов: земля отцов, память предков, история народа, культурное наследие.

Автор, воссоздавая эпизоды прошлого «Девятой территории мира», сопровождает их образными комментариями. Искренний, наполненный любовью к родной земле, голос автора воздействует на зрителя с не меньшей силой, чем документальные кадры. Мозаика граней творческого мастерства Б.Г. Каирбекова – поэта и кинематографиста создает особый творческий почерк. Автор использует возможности публицистики и художественной литературы, сочетая элементы образности и документалистики, во многом определяющие инвариантость жанров художественных произведений и поэтику кинодискурса.

Выводы по разделу 3

Таким образом, эссеистика исследованных нами писателей по основным структурно-смысловым параметрам относится к пограничному типу произведений, объединяющих возможности публицистики и художественной литературы. Образ автора, его позиция, его отношение к описываемому, безусловно, незаменимы и крайне важны для восприятия и понимания текста. На наш взгляд, это одна из основных жанровых особенностей эссе. В этом случае важно описание главного героя эссе – автора. Автор-Эссеист может играть несколько ролей: настоящий автор, социальный человек, личность. Именно это обусловливает структуру текста, через которую находит воплощение содержание и проблематика.

Эссе занимает особое место среди жанров научной и художественной литературы. Эссе объединяет смежные, взаимосвязанные между собой гуманитарные, такие как философия, литературоведение, политология, социология, история и другие, поскольку в них в качестве центрального звена рассматривается человек, образ его мыслей, ценности и представления. Но в сравнении с научной стилистикой, в художественном эссе важна личность автора произведения, его точка зрения определяет принцип анализа объекта. Автор здесь не просто исследователь, а активный участник размышления, чья

позиция становится структурным центром произведения.

Особенность эссе заключается и во времени: оно всегда обращено к настоящему, откликается на актуальные темы и идеи. Благодаря этому эссе сближается с публицистикой – но сохраняет при этом художественную выразительность, образность и философскую глубину. Именно сочетание актуальности, оригинальности и силы мысли определяет художественную природу эссе. Неотъемлемой частью жанра является диалог с читателем. Эссе предполагает не одностороннее изложение, а обмен мыслями, внутреннюю беседу, в которую вовлекается каждый, кто его читает. При этом форма этого диалога всегда индивидуальна – она отражает характер автора, его интонацию, способ рассуждать и приглашать к размышлению. Таким образом, эссе – это не просто текст между наукой и искусством. Это живая форма мышления, где личное переживание становится инструментом познания, а мысль – способом общения.

Эссеистика казахстанских русскоязычных писателей и поэтов И.П. Щеголихин, Г.К. Бельгер и Б.Г. Каирбеков представляет собой яркое и самобытное явление в современной литературе. Их работы формируют уникальный сплав художественных и публицистических приемов, создавая повествовательные структуры, которые одновременно информируют, рассуждают и вовлекают читателя. Центральное место в этих текстах занимают культурно-исторические, философско-этические и этнокультурные мотивы, что позволяет авторам не только отражать особенности казахстанского общества, но и формулировать универсальные вопросы человеческого бытия. Благодаря такой комбинации литературной выразительности и аналитической глубины, эссе этих авторов становятся инструментом осмысления событий прошлого, настоящего и будущего как в личной судьбе, так и в культурном пространстве всей страны.

Произведения казахстанских русскоязычных писателей и поэтов И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова – это оригинальное явление, сплав художественных и публицистических приемов создания повествовательной структуры текстов, в которых преобладают культурно-исторические, философско-этические, этнокультурные мотивы. Анализ показал, что эссеистика данных авторов типологически разнообразна и включает такие его виды, как: эссе-очерк, эссе-художественное слово, эссе-размышление, эссе-исследование. На наш взгляд, эти произведения можно рассматривать как инвариантные формы художественно-публицистического эссе, содержательно и композиционно объединяющие признаки художественной литературы и публицистики.

Книга И.П. Щеголихина «Выхожу один я на дорогу» представляет собой пример инвариантного жанра романа-эссе, в котором совмещаются черты публицистического и художественного текстов. Одним из приоритетных композиционных приемов, используемых писателем в многосюжетном повествовании, является форма воспоминаний, экскурсов в прошлое, а жизненные ситуации, в которых оказывается герой произведения, неразрывно

связываются с историческими событиями.

Эссеистика Г.К. Бельгера отличается значительным типологическим разнообразием: она включает эссе-очерк, эссе-художественное слово, эссе-размышление и эссе-исследование. Как эссеист, он умело ощущает и передает тонкие созвучия языков и культур, делая свои тексты пространством встречи различных традиций и опытов. Его эссе не только отражают культурное богатство, но и помогают читателю ощутить универсальные человеческие смыслы, находящиеся за пределами конкретного времени и места.

Б.Г. Каирбеков как эссеист имеет иные интонационные особенности. Поэтическая душа автора отражается в полной мере в его эссеистике, наполненной лиризмом, выразительностью, образными фигурами речи. Автор тяготеет к философскому типу эссе, например, в произведениях «Лик Времени – Движение Луча» и «Беркут – птица счастья». Особое значение в этих текстах имеет этнокультурный пласт, сакральное значение образов позволяют писателю передать философию своего народа, показать связь человека с природой и культурными традициями. Произведения И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова представляют собой инвариантные жанры художественно-публицистических эссе, имеющих общие черты: философичность, образность, афористичность, оценочность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Инвариантность художественно-публицистических жанров как явление в литературе связано с растущим интересом писателей к формам переходного типа: биографиям, мемуарам, дневникам, эссе, которые объединяют в себе элементы документальности и художественного вымысла, что позволяет авторам глубже осмысливать как личный, так и общественный опыт. Такое сближение жанров объясняется изменением самой природы литературного творчества в эпоху активных социокультурных преобразований. Современный писатель нередко стремится не только рассказывать историю, но и размышлять о ней, фиксировать процесс поиска истины, собственные сомнения и наблюдения. В результате жанровая система литературы претерпевает трансформацию: границы между художественным и публицистическим, личным и общественным, документальным и вымышленным становятся всё более размытыми. Именно эта гибкость и открытость форм делает современную словесность особенно чувствительной к изменениям времени, позволяя ей отражать сложную динамику человеческого сознания и культурного опыта.

Мы разделяем мнение исследователей в том, что, несмотря на трансформационные явления, неизменным остается «ядро жанра», определяющее в большинстве случаев специфику формы произведения. В этой связи, на наш взгляд, уместно использовать термин «инвариант жанра» в качестве главного, неизменяемого компонента структуры текста. В этой связи, жанр и инвариант жанра выступают как единицы одного ряда, литературное произведение здесь является определенной формой жанрового инварианта.

«Память» жанра – одно из ключевых понятий теории литературы. Она обеспечивает преемственность между жанровыми системами разных эпох и направлений, отражает отношение автора к литературной традиции и формирует «горизонт ожидания» читателя. Благодаря этому феномену устанавливается особая связь между автором и читателем – субъектно-объектное взаимодействие, от которого во многом зависит успешность и художественная убедительность произведения. Жанр никогда не существует в неизменном виде. Возникнув в конкретную историко-культурную эпоху и впитав её эстетические принципы, он со временем подвергается переосмыслению и трансформации.

Современные авторы активно «экспериментируют» с жанровыми инвариантами – основными, устойчивыми чертами жанра, – что позволяет сохранять интерес к традиционным формам и наполнять их новым содержанием. Напротив, если обновления не происходит, развитие жанра замедляется, а его коммуникативная и художественная функции ослабевают. Под жанровыми компонентами мы понимаем структурные принципы организации текста, которые моделируют особую «жанровую картину мира». Эти элементы не только задают форму произведения, но и направляют читательское восприятие, создавая ожидания и интерпретационные рамки.

Таким образом, эстетические поиски современной литературы напрямую влияют на жанровое мышление писателей, побуждая их к новым формам творческого самовыражения.

Литература XXI века демонстрирует повышенный интерес к жанровым экспериментам: смешению форм, гибридизации, игре с традиционными моделями. Авторы активно используют приёмы нехудожественных текстов – документальных, публицистических, философских, что усиливает эффект реальности и субъективного присутствия. В эпических жанрах заметно ослабление линейного сюжета, многоплановость времени и пространства, смена точек зрения. Особую роль играет авторская жанровая номинация – способ, которым писатель определяет жанр своего произведения.

Такое определение становится не просто формальной меткой, а частью художественного замысла, элементом образной системы текста, выражением авторской позиции. Нередко оно уточняется с помощью эпитетов или дополнительных слов («повесть-размышление», «роман-хроника»), что придаёт названию индивидуальный, «эксклюзивный» характер. В этой связи, одной из актуальных проблем теории литературы в целом и теории жанра в частности является, по словам М.М. Бахтина, является поиск соотношения «между теоретической моделью жанровой структуры и реальной историей литературы»**.**

Термин «жанр» в литературоведении имеет два основных значения. Во-первых, им обозначают определённую разновидность литературных произведений, реально существующую в истории национальной или мировой литературы и закреплённую традицией. К примеру, в эпосе это могут быть эпопея, роман, повесть, новелла; в драме – комедия, трагедия, мелодрама; в лирике – ода, элегия, баллада. Сюда же относятся и более конкретные формы – исторический роман, классицистическая трагедия, романтическая баллада и другие.

Во-вторых, жанр может пониматься как «идеальный тип» – теоретическая модель, выведенная путём анализа и сравнения конкретных произведений. В этом смысле жанр выступает как своего рода инвариант – обобщённая схема, помогающая исследователям описывать закономерности литературного процесса. Такое понимание используется в научных определениях жанров, когда важно не просто отнести произведение к определённой группе, но и объяснить, какова его структура, композиционные принципы и смысловые доминанты.

Таким образом, категория жанра необходима не только для классификации литературных текстов, но и для осмысления. Принадлежность произведения к конкретному жанру помогает выявить устойчивые, типологические черты его содержания и формы, а также определить, какие традиции оно продолжает и какие художественные задачи решает. Традиционно считалось, что каждый повествовательный жанр связан с определённой сферой действительности: например, роман – с частной жизнью человека, эпопея – с историческими судьбами народа, трагедия – с

нравственным выбором личности. Однако уже во второй половине XX века эти границы начали стремительно размываться. Развитие документальной литературы – мемуаров, дневников, очерков – привело к активному взаимодействию с художественной прозой. В результате стали появляться новые, гибридные жанровые формы, объединяющие черты различных стилей и типов письма. Эти инвариантные жанровые структуры – на стыке документального и художественного, личного и общественного – отражают современную установку литературы на многоуровневое, полифоническое изображение реальности. Именно поэтому исследование жанра сегодня становится не просто инструментом классификации, а ключом к пониманию динамики художественного сознания и культурной эволюции литературы в целом. Данная тенденция прослеживается в русскоязычной литературе Казахстана.

Дневник писателя можно рассматривать как уникальное пространство самовыражения, где границы между жизнью и литературой становятся проницаемыми. Этот жанр не только фиксирует индивидуальный опыт, но и превращается в форму осмысления эпохи, способ постижения человека в его подлинной, живой реальности. Появление дневника в литературе было вызвано стремлением писателей приблизиться к внутреннему миру человека, показать его переживания, сомнения, духовные поиски не через вымышленные образы, а посредством достоверных свидетельств.

Такой подход позволял соединить личное и общественное, внутренний монолог и живую хронику времени. Именно поэтому дневник стал своеобразным мостом между художественной литературой и публицистикой, сближаясь с такими жанрами, как очерк или памфлет. В отличие от бытового дневника, где фиксируются факты без интерпретации, писательский дневник всегда несёт в себе оценочное, аналитическое начало. Здесь хронология событий подчинена не календарной последовательности, а логике авторской мысли: важнее не «когда» и «что» произошло, а «почему» и «как» это осмысляется. Пространственно-временные категории становятся условными, уступая место внутреннему, психологическому времени героя.

Структура писательского дневника обладает устойчивыми жанровыми признаками: датированностью записей, их периодичностью, документальной достоверностью, стремлением к точной фиксации наблюдений и фактов. Вместе с тем в него нередко включаются разговоры, выдержки из писем, газетные вырезки, документы, философские размышления и эмоциональные признания. Всё это создаёт особую ткань текста – сочетание факта и чувства, документа и художественного образа.

В результате изучения источников по заявленной теме, текстуального анализа материалов исследования в данной диссертационной работе сформулировано следующее определение термина: литературный дневник – это инвариантный художественно-публицистический жанр, «внутренней мерой» которого является авторское сознание, выраженное в тексте средствами публицистики и художественными приемами. Основные признаки

инвариантной формы дневника писателя, определяющие специфику жанра: датированность, фактографичность, авторефлексия [219].

Казахстанская русскоязычная литература с точки зрения жанровой типологии развивается в русле мировых тенденций и представляет собой самобытное явление, имеющее свои особенности. Одним из таких признаков является существование помимо традиционных, «пограничных», переходных художественно-публицистических жанров, таких как эссе и дневник писателя. Жанры объединяет две основные черты: во-первых, сочетание в структуре текста произведения элементов художественности и документальности; во-вторых, автобиографический характер повествования. Важнейшей чертой творческой эволюции казахстанских авторов И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова выступает обращение к жанрам переходного типа, среди них литературный дневник и эссе.

Исследование произведения И.П. Щеголихина «Мир Вам, тревоги прошлых лет. Дневник писателя» с точки зрения содержания, структуры, жанровой специфики дает основания полагать, что данное произведение представляет собой художественно-публицистический текст, инвариантный тип дневника писателя, имеющий следующие признаки: объективность, документальность, периодичность, интертекстуальность. Жанр книги И.П. Щеголихина с точки зрения инвариантности может быть определен как дневник-хроника.

Произведение Г.К. Бельгера «Автобиографические эскизы», на наш взгляд, также представляют собой инвариантную форму дневника писателя**.** В результате анализа выявлены специфические черты литературного дневника писателя и публициста, определяющие жанровое своеобразие: хронологичность, интертекстуальность, авторефлексия. Считаем, что жанр книги Г.К. Бельгера наиболее близок к инвариантному жанру дневника-эссе.

Изучение дневниковых записей Б.Г. Каирбекова в его книгах «Части целого. Избранное» и «Многоточие. Стихотворный пэчворк» показывает, что в структуре произведений достаточно четко прослеживаются жанровые признаки, характерные для литературного дневника. Жанровая специфика произведений Б.Г. Каирбекова определяется как инвариантный тип дневника писателя, композиция которого выстроена в виде коллаборации текстов разных жанров.

Дневниковые записи выступают в качестве структурно-содержательной доминанты и характеризуются следующими признаками: повествование от первого лица, датированность, образность, эмоциональная насыщенность. Книги Б.Г. Каирбекова, в отличие от произведений И.П. Щеголихина и Г.К. Бельгера, написанных в прозе, включают и лирику, и прозаические отрывки. На наш взгляд, инвариантную форму такого произведения следует называть поэтическим дневником [220].

Дневники И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера и Б.Г. Каирбекова имеют общие жанрообразующие особенности: запись текущих эпизодов и событий биографического характера; фиксация изменений, происходящих в

общественной жизни; хронологичность и датированность эпизодов и событий; осмысление себя как писателя и своего творческого метода; размышления на нравственно-философские темы; фактографические записи, близкие репортажу, интервью; небольшие, но емкие высказывания афористического типа; интертекстуальность и эмоциональная выразительность.

Единая форма литературно-публицистического дневника связывает перечисленные компоненты в рамках одного текста. Литературный дневник имеет историко-культурологическую значимость, так как в совокупности создает единство художественного и документального представления об авторе произведения. Коммуникативная цель «дневника», с одной стороны, изложить информацию о событиях реальной жизни; а с другой стороны, осмыслить эту информацию, проанализировать и, сопоставив ее с общепринятой шкалой ценностей, оценить, что вытекает из свойств человеческого мышления, ведь «отражение мира человеком совершается в виде познания и оценки».

Эссе как жанр также находится на стыке публицистики и художественной литературы. Эссе преследует художественно-эстетические и познавательно-практические задачи, поэтому в нем важен диалог с читателем, при этом диалог важен как для автора, так и для читателя. Метод, с помощью которого автор выстраивает этот диалог, избирается индивидуально.

С научной литературой эссе роднит его тематика, которая объединяет все объекты мысли преимущественно гуманитарных наук: философии, литературной теории и критики, эстетики, политологии, социологии и других. Однако, эссеистический подход к объекту в художественной литературе отличается от научного ведущей ролью личности автора, которая полностью определяет принципы и форму анализа объекта, то есть является важнейшим структурообразующим фактором эссе. Помимо этого, для эссе характерна особая связь со временем, повышенная актуализированность, в которой выражено родство эссеизма и публицистики, а также экспрессивность и образность, высокая степень глубины и стилистической оригинальности, что обусловливает художественность эссе.

В результате изучения источников по данной теме, текстуального анализа материалов исследования нами сформулировано следующее определение термина: Эссе – это инвариантный художественно-публицистический жанр, сложившийся на пересечении отраслей науки, публицистики, художественной литературы. Жанровая свобода, функциональная широта, тематическое разнообразие эссеистики дает основания отнести к этому ряду тексты-размышления. Ведущая роль личности автора как одно из основных родовых свойств эссе является и важнейшим жанрообразующим принципом. Ведущая роль личности автора как одно из основных родовых свойств эссе является и важнейшим жанрообразующим принципом.

Книга И.П. Щеголихина «Выхожу один я на дорогу» представляет собой пример инвариантного жанра романа-эссе, в котором совмещаются черты

публицистического и художественного текстов. Одним из приоритетных композиционных приемов, используемых писателем в многосюжетном повествовании, является форма воспоминаний, экскурсов в прошлое, а жизненные ситуации, в которых оказывается герой произведения, неразрывно связываются с историческими событиями.

Эссеистика Г.К. Бельгера типологически разнообразна и включает такие виды, как: эссе-очерк, эссе-художественное слово, эссе-размышление, эссе-исследование. В мировоззрении писателя сплетаются два крыла, питающие его творчество и звучащие в унисон, Г.К. Бельгер – эссеист тонко ощущает и воспроизводит в своих эссе созвучия языков и культур.

Одной из наиболее ярких особенностей творческой эволюции Б.Г. Каирбекова является жанровое многообразие его произведений. Обращение автора к форме эссе выглядит естественным продолжением художественных поисков и внутренне оправданным шагом: именно этот жанр позволяет объединить поэтическое мышление, философскую рефлексию и документальную точность наблюдений.

Эссе Б.Г. Каирбекова – «Лик Времени – Движение Луча», «Беркут – птица счастья» – можно отнести к философскому типу эссеистической прозы. В них автор размышляет о природе времени, судьбе человека и духовных ценностях, связывая личные переживания с историко-культурным опытом своего народа. Этнокультурный характер образов и мотивов придаёт текстам особую поэтичность, а язык эссе нередко тяготеет к метафоричности и лиризму, характерным для поэзии Б.Г. Каирбекова.

Произведения этого цикла тематически перекликаются с его стихами и документальными фильмами, образуя цельное художественное пространство. Так, в эссе «Беркут – птица счастья» автор обращается к образу беркута – символу силы, свободы и духовного возрождения, глубоко укоренённому в казахской фольклорной традиции. Через этот образ Б.Г. Каирбеков раскрывает философскую идею единства человека и природы, преемственности поколений и живой связи современности с национальными истоками. Эссеистика Б.Г. Каирбекова становится продолжением его поэтического и кинематографического мировидения. В ней соединяются документальность и образность, размышление и художественное чувство, личное и общенациональное. Этот синтез придаёт его текстам особую глубину и делает их важной частью современного казахского культурного дискурса.

Таким образом, исследованные нами произведения И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова являются примерами инвариантных жанров художественно-публицистических эссе, имеющих общие черты: философичность, образность, афористичность, оценочность.

Эссеистика И.П. Щеголихина, Г.К. Бельгера, Б.Г. Каирбекова представляет собой некий сгусток творчества писателей, суммирующий точку зрения автора на различные темы: от проблем языка и литературы, перевода и публицистики до социально значимых философских проблем современности. Образ автора ассоциируется с личностью писателя-общественного деятеля,

писателя-публициста, поэта-философа, поэтому так веришь его Слову, выраженному в образной форме предельно точно, принципиально, искренне.

Исследование «пограничных» областей литературы, переходных жанров, к которым относятся дневник писателя и эссе, актуально, неоднозначно, перспективно. Представляется, что перспективные направления дальнейшей работы могут затрагивать большое число проблем. Такова, например, проблема концепции и типологии современного эссе, выявление, с одной стороны, общих типов письма, таких, как ассоциативная эссеистика, а с другой стороны – более четкое обоснование индивидуальных различий между поэтиками конкретных авторов в рамках одного типа эссе. В последнем случае интересно проследить отношения разных жанровых форм в творчестве конкретного автора, например, взаимодействие его эссеистики с его же поэзией. Также, коммуникативная проблематика не может не учитываться при анализе любого текста вообще, поскольку всякий художественный текст есть не что иное, как коммуникативная форма, и его рефлексия, по нашему мнению, может быть полезна в рамках литературно-теоретических методологий.

Автобиографизм как ключевой жанровый признак произведения проявляется в автобиографической прозе: романах, повестях, рассказах, а также в писательских дневниках, представляющих собой инвариантные художественно-публицистические тексты. Произведения такого рода входят в академический дискурс, являются частью художественной литературы и публицистики. В этой связи, считаем перспективной сравнительное изучение дневников казахстанских авторов с целью выявления общих черт и различий, разработки жанровой типологии, определения соотношения жанрового варианта и инварианта.

Вызывает научный интерес также вопрос о степени автобиографизма в произведениях дневниковой формы, определении места и роли дневника писателя в структуре мемуарной прозы, так как проявление автобиографизма в литературе предполагает объемную реконструкцию авторской личности, отражение психологических, эмоциональных, интеллектуальных и иных черт и субъективных особенностей. В результате чего писатель стремится пластически изобразить в дневнике свои внутренние отношения с окружающей реальностью. Автобиографизм в литературе, как воплощенная в произведении точка зрения художника на мир, на себя и на свое место в мире, остается актуальной, недостаточно исследованной, перспективной для дальнейшего изучения научной проблемой.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1 Бахтин М.М. Проблема речевых жанров: собр. соч. в 7 т. – М.: Русские словари, 2006 – Т. 5. – С. 159-206.
2 Мелетинский Е.М. Мифологический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1991.
3 Тамарченко Н.Д. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования. – 2-е изд., стер. – М.: Академия, 2012. – 256 с.
4 Рымарь Н.Т. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж: ЛОГОС-ТРАСТ, 1994.
5 Чернец Л.В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). – М.: Изд-во МГУ, 1982.
6 Хализев В.Е. Теория литературы: учебник. – 3-е изд., испр. и доп. – М., 2002. – С. 375.
7 Липовецкий М.Н. Паралогии. – М.: Флинта. – 2008.
8 Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Академия, 2004.
9 Грифцов Б.А. Теория романа. – М.: Совпадение, 2012.
10 Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. – Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1980. – 600 с.
11 Кожинов В.В. Литературный жанр. Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – С. 914-917.
12 Лейдерман Н.Л. Теория жанра: научное издание. – Екатеринбург: Институт филолог. исследований и образоват. стратегий «Словесник» Урал. гос. пед. ун-та, 2010.
13 Тюпа В.И. Нарратология. – М.: Изд-во ЛКИ, 2013. – 272 с.
14 Мотылева Т.Л. Творчество Ромена Роллана. – М.: Гослитиздат, 1959. – 486 с.
15 Недзвецкий В.Г. Русская литературная критика XVIII-XIX веков: курс лекций. – М.: Аспект-Пресс, 2008. – 300 с.
16 Чудакова М.О. Краткая литературная энциклопедия. – М.: Наука, 2013.
17 Эсалнек А.Э. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: практикум. – М.: Флинта, 2003. – 216 с.
18 Маркова Т.Н. Русская проза рубежа XX-XXI веков: трансформации форм и конструкций (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). – Саарбрюккен: Palmarium academic publishing, 2012. – 340 с.
19 Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. – 199 с.
20 Эпштейн М.Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре нового времени). Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Советский писатель, 1989.
21 Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Наука, 1968.

22 Скоропанова И.С. Русская проза конца XX века. – М.: Флинта, 2002.
23 Давыдова Т.Т. Теория литературы. – М.: Логос, 2003. – 212 с.
24 Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.
25 Андреев Л.Г. Методология литературоведения. – Минск: Дизайн ПРО, 2000.
26 Спивак Р.С. Стереотипность и творчество в тексте. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2011. – 339 с.
27 Зенкин С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы: учеб. пособие. – М.: Российский гос. гум. ун-т, 2000.
28 Абишева С.Д., Атембаева Г.А., Хавайдарова М.М. Образ Казахстана в художественной литературе // Вестник КазНПУ имени Абая. Серия Филологические науки. – 2024. – Т. 4, № 90 (декабрь). – С. 34-40.
29 Абишева У. К. Литературный процесс Казахстана: современные интерпретации // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2015, № 2(154). – С 20-26.
30 Бадиков В.В. Новые ветры. Очерки современного литературного процесса Казахстана. – Алматы: Жибек жолы, 2005. – 336 с.
31 Баянбаева Ж.А., Джолдасбекова Б.У., Таттимбетова К.О., Ломова Е.А. Типология нарратива русской классической прозы XIX века. – Алматы: Қазақ университеті, 2019.
32 Бейсенова Ж.С. Русский текст тюркоязычного писателя: лингвориторический подход. Междисциплинарные аспекты лингвистических исследований: сб. научн. тр. / Под ред. А.В. Зиньковской. – Краснодар: Изд-во Кубанского гос. ун-та, 2025. – С.21-24.
33 Демченко А.С., Джолдасбекова Б.У., Келдибаева М. Психологизм в современном казахстанском рассказе // Eurasian Journal of Philology Science and Education. Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2025. – № 197(1). – С. 133-141.
34 Джолдасбекова Б.У. Русская литература Казахстана: монография. – Алматы: Қазак университеті, 2008. – 258 с.
35 Жаксылыков А.Ж. Художественный перевод и литературный процесс. – Алматы: Таңбалы, 2013. – 312 с.
36 Нургали К.Р., Жумсакбаев А.Т. Особенности диалогической речи в драматургии А.П. Чехова // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования: сб. статей по материалам XXXVII Междунар. научно-практ. конф. «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования». – М.: Интернаука, 2020. – № 6(33). – С. 134-137.
37 Сарсекеева Н.К. Мифопоэтический потенциал прозы Н. Веревочкина в свете формирования речемыслительной культуры в вузе // Лингвориторическая парадигма: теоретические и практические аспекты. – 2020. – № 25(2). – С. 224-229.

38 Сафронова Л.В. Культурно-территориальный код евразийского текста периода перехода // Простор. – 2011. – № 11. – С. 183-189.
39 Clauson G. (1972) An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish. – Oxford University Press. – 281 p.
40 Темирболат А.Б. Особенности развития современной литературы Казахстана в условиях глобализации // Вестник КГУ имени Е.А. Букетова. Серия филологическая. – Кокшетау, 2020. – № 3. – С. 301-310.
41 Гегель Ф. Энциклопедия философских наук. – М.: Мысль, 1975. – 452 с.
42 Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с.
43 Шеффер Ж-Ш. Конец человеческой исключительности. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.
44 Derrida J. La loi du genre. Critical Inquiry. – University of Chicago Press, 1980. – Vol. 7, No. 1. – P. 55-81.
45 Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996.
46 Лотман Ю.М. Культура и взрыв. В кн. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2000.
47 Томашевский Б.В. Теория литературы. – М.: Искусство, 1960. – 320 с.
48 Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Наука, 1982.
49 Тарланов Е.З. Основы теории литературы: анализ поэтического текста. – М.: Юрайт, 2025. – 237 с.
50 Ривкин Дж., Райан М. Теория литературы: антология. – Wiley-Blackwell, 2017. – 1640 с.
51 Волков И.Ф. Теория литературы. – М., 1995. – 256 с.
52 Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М.: Наука, 1993. – С. 121-133.
53 Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Изд-во «Восточная литература» РАН, 1998. – 608 с.
54 Гуревич А.Я. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. – М.: Флинта, 1992.
55 Поспелов Г.Н. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1978. – С. 351.
56 Пронин В.А. Теория литературных жанров: учеб. пособие. – М.: Наука, 1999.
57 Андреев А.Н. Методология литературоведения. – Минск: Дизайн ПРО, 2000.
58 Поляков М.Я. В мире идей и образов. – М.: Советский писатель, 1983. – 367 с.
59 Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Просвещение, 1979.
60 Минералов Ю. История русской литературы: 90-е годы XX века. – М.: Флинта, 2002.
61 Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии. – М.: Наука, 1975.
62 Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: Наука, 1977.

63 Григорьев В.П. Проблемы структурной лингвистики. – М.: Изд-во АН СССР, 1982.
64 Dartey Ed. Genre Theories and Second Language Writing: Development, Trends and Tensions // Journal of Language and Linguistics in Society. – 2024.
65 Dodi Satriawan Simatupang, Dio Fahry Ramadhan, Ewin Avriza Dika, M. Rifqi Hafiz. The Influence of Genre Theory on the Development of Contemporary Academic Texts // International Journal of Students Educatio. – 2024. – Vol. 3, No. 1.
66 Ухтомский А.А. Избранные труды. – М.: Наука, 1978.
67 Костомаров В.Г. Верещагин Е.М. Язык и культура. – М.: Русский язык, 1976.
68 Абашева М. Литература в поисках лица (русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности»). – Пермь, 1999.
69 Звягина М.Ю. Феномен авторского жанрового определения в русской прозе второй половины XX – начала XXI века // Дергачевские чтения – 2008. Материалы Междунар. конф. 9-11 октября 2008 г. – Екатеринбург, 2009. – С. 109-114.
70 Кормилов С. Мировая литература, литературные ряды и их история // Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – С. 36.
71 Аристотель. Поэтика. – М.: Наука, 1984. – 120 с.
72 Поляков М.Я. В мире идей и образов. – М.: Советский писатель, 1983. – 367 с.
73 Гаек И. Литература факта // Вопросы литературы. – 1995. – № 12.
74 Алексиевич С.А. Чернобыльская молитва. – М.: Остожье, 1997. – 224 с.
75 Черняк М.А. Массовая литература XX века. – М.: Наука, 2007.
76 Гинзбург Л.Я. Записные книжки: Воспоминания. Эссе. – СПб.: Искусство, 2002.
77 Angela R. Hooks. Diary as Literature: Through the Lens of Multiculturalism in America. – Vernon Press, 2020. – February, 1st Edition. – 204 p.
78 Desirée Henderson. Reading the Diary as Literature. – Routledge, 2019. – 1st Edition. – 36 p.
79 Dorrit C. Cohn. The Destinction of Fiction. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
80 Smith S., Watson J. Introduction to a Day at a Time: Diary Literature of American Women from 1764 to 1985 // Women, Autobiography, Theory. – Madison: University of Wisconsin Press, 1998.
81 Kerbrat-Orecchioni. L'Enonciation. – Paris: Armand Colin, 1980.
82 Lejeune Ph., Bogaert C. Le journal intime: histoire et anthologie. – Paris: Textuel, 2006.
83 Lachman R. Rhetorik und literarischer Diskurs // Nahe Schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimitat in der Russischen Kultur / Hrsg. N. Grigor'eva, Sch. Schahadat, I. Smirnov. Wiener Slawistischer Almanach. SBd. 62. – Wien; Munchen, 2005. – P.13-24.
84 Nussbaum F.A. Towards Conceptualizing Diary // Studies in Autobiography /

James Olney (Ed.). New York, Oxford: Oxford University Press. Paperno I. 2009 – Stories of the Soviet Experience. Memoirs, Diaries, Dreams. – London: Cornell University Press, 1988.
85 Paperno. Stories of the Soviet Experience. Memoirs, Diaries, Dreams. – London: Cornell University Press, 2009.
86 Toker, Testimony and Doubt: Shalamov's "How It Began" and "Handwriting" // Real Stories: Imagined Realities: Fictionality and Non-fictionality in Literary Constructs and Historical Contexts. – Tampere: Tampere University Press, 2007. – P. 51-67.
87 Turner J. Philology: The Forgotten Origins of the Modern Humanities. – Princeton University Press, 2014.
88 Михеев М.Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX вв.). – М.: Водолей Publishers, 2007. – 264 с.
89 Солганик Г.Я. Стилистика текста. – М.: Флинта, 2006.
90 Головко В.М. Онтология понимания литературного жанра. – Ставрополь: Мысль, 2011.
91 Луцевич Л.Ф. Христианство в литературе. – М.: Флинта, 2003.
92 Ромашкина М.В. Дневник: эволюция жанра // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6. – С. 56-72.
93 Зализняк А.А. Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 6. – С. 162.
94 Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000.
95 Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. – М: Флинта, 2003;
96 Колобов В.В. Читая дневники поэта (А.В. Жигулин о времени и о себе). – Тамбов: Тамбовский полиграфический союз, 2016.
97 Краткая литературная энциклопедия. – М: Наука, 2002.
98 Литературный энциклопедический словарь. – М: Советская энциклопедия, 2007.
99 Champigny R. Pour une esthetique de 1'essai. – Paris: Lettres modems, 1997.
100 Drury D. Varietes of the essay. Traditional and modern. – Belmont Calif, 2008.
101 Scholes R., Klaus C.H. Elements of the essay. – New York: University Press, 2009.
102 Хализев В.Е. Интерпретация и литературная критика. Проблемы теории литературной критики. – М.: Изд-во МГУ, 1980 – С. 49-92.
103 Кубилюс В. Территория интенсивного размышления // Дружба народов. – 1986. – № 5. – С. 239-244.
104 Сабитов А. Пространственные представления в казахстанском актуальном искусстве // Евразия. – 2004. – № 1. – С. 81-89.
105 Дмитриев А., Левченко Я. Наука как приём: еще раз о методологическом наследии русского формализма // НЛО. – 2001. – № 5.
106 Звягина М. Авторские жанровые формы в русской прозе XX в. – Астрахань, 2001.

107 Лямзина Т.Ю. Жанр эссе (к проблеме формирования теории). http://psujourn.narod.ru/lib/liamzina_essay.htm
108 Елеукенов Ш. Новая литература нового Казахстана // Простор. – 2011. – № 9.
109 Арцишевский А. Знак беды // Простор. – 2012. – № 11.
110 Таттимбетова К.О. Проблема героя в автобиографическом романе И. Щеголихина «Не жалею, не зову, не плачу…» // ҚазҰУ Хабаршысы. Филология сериясы. Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2017. – № 2. – С. 394-398.
111 Гайворонский К. Крестник Ауэзова в заметках крохобора // Простор. – 2012. – № 9.
112 Савина Л.Н. Проблематика и поэтика автобиографических повестей о детстве второй половины XIX века: монография. – Волгоград: Перемена, 2002. – 283 с.
113 Щеголихин И.П. Не жалею, не зову, не плачу // И.П. Щеголихин. Избранное. – Алма-Ата: Ана тілі, 1997. – С. 5-43.
114 Щеголихин И.П. Мир вам, тревоги прошлых лет. Дневник писателя. – Алматы: Балалар әдебиеті, 2009. – 608 с.
115 Ананьева С.А. От исторических романов – к философскому эссе: Народному писателю Казахстана Ивану Щеголихину исполнилось бы 85 лет // Казахстанская правда. – 6 апреля 2012 г. – С. 20.
116 Азизова А.О. Автобиографизм прозы Ивана Щеголихина периода Независимости Казахстана // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2015. – № 4. – С. 198-202.
117 Шанаев Р.У., Джолдасбекова Б.У. Особенности философского миросозерцания в эссеистике И.П. Щеголихина // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2017. – № 2. – С. 130-134.
118 Шашкова Л. Власть тьмы денег // Мегаполис. – 7 мая 2007 г. – С. 8.
119 Киселева Е. Иван Щеголихин: Без любви все – НИЧТО! // Литературная газета Казахстана. – 25 декабря 2007 г. – С. 9.
120 Назарова С. Писатель в эпоху перемен // Рандеву. – 2007. – № 5. – С. 24.
121 Щеголихин И.П. Хочу вечности: повесть. – Алматы, 2000.
122 Бельгер Г.К. Автобиографические эскизы. Сочинения в 10 т. – Т.1. – Алматы: Балалар әдебиеті, 2009. – С. 21-47.
123 Ананьева С.В., Бабкина Л. Творчество Герольда Бельгера в контексте современного литературного процесса. / Под ред. д.ф.н. проф. Б.Б. Мамраева. – Алматы, 2004. – 199 с.
124 Нурпеисов А. Мой собрат по перу и друг. Бельгер Г. Тихие беседы на шумных перекрестках. – Алматы: Арыс, 2001. – 226 с. – С. 5-7.
125 Салханова Ж.Х. Художественность и документальность автобиографического текста // Вестник КазНУ им. аль-Фараби. Серия филологическая. – 2016. – № 5. – С. 78-83.
126 Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. – М.: Флинта, 2002. – 424 с.

127 Utebekova A.S., Salkhanova Zh.Kh., Adibaeva SH.T., Tolysbaeva Zh.Zh. Writer's diary as an invariant genre: definition, typology, specificity // Forum of Linguistic Studies – Vol. 07(01), 2025. – P. 870-883. Scopus Q2. https://journals.bilpubgroup.com/index.php/fls/article/view/7953
128 Липовецкий М.Н., Лейдерман Н.Л. Современная русская литература. 1950-1990-е годы. http://readr.ru/n-leyderman-i-dr-sovremennaya-russkaya-literatura-1950-1990-e-godi
129 Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. http://www.philosophy.ru/library/art/lipovecky.htm
130 Бронская Л.И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2001. – 120 с.
131 Большев А.О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века. – СПб., 2002. – 170 с.
132 Лежен Ф. Автобиографический договор. – Париж, 1973. – 124 с.
133 Медарич М. Автобиография / Автобиографизм / Автоинтерпретация: Сб. статей. – СПб., 1998. – 438 с.
134 Starobinski J. The Style of Autobiography // Autobiography: Essays Theoretical and Critical. – Princeton. – 1980. – P. 7.
135 De Man. Autobiogrphy as Defacement // Autobiography: Essays Theoretical and Critical. – Princeton. – 1980. – P. 67-81.
136 Бельгер Г.К. Дом скитальца. – Астана: Аударма, 2003. – 312 с.
137 Бельгер Г.К. Мотивы трех струн: литературно-критические статьи портреты, эссе. – Алма-Ата: Жазушы, 1986. – 301 с.
138 Утебекова А.С., Салханова Ж.Х. Своеобразие авторского хронотопа в эссеистике казахстанских русскоязычных писателей // Вестник КазНУ. Серия Филология. – 2021. – № 4(184). – С.173-180.
139 Утебекова А.С., Салханова Ж.Х. Әдебиет пен өнердегі инвариантты жанрлар // Хабаршы, Филология сериясы, әл-Фараби атындағы Қазақ Ұлттық университеті. – Алматы: Қазақ университеті. – № 4(104), 2023. – 145-154 б.
140 Каирбеков Б.Г. Части целого. Стихи, проза: избранное в 2-х ч. – Алматы: Атамура, 2008.
141 Абдрахманова Э.А., Тахан С.Ш. Интерпретация национальных и общечеловеческих проблем в творчестве Бахыта Каирбекова // Bulletin of Toraighyrov University. Philology Series. – 2023. – № 3. – С. 9-19.
142 Аким Ж.М. Тенгрианский календарь: воплощение астрономии древних тюрков // Bulletin D'eurotalent FIDJIP. Международная академия Конкорд (Editions du JIPTO). – 2021. – № 2. – С. 86-96.
143 Бадиков В.В. Стенография души. Каирбеков Б. Дневник. – Алматы: Интерпринт, 2003. – 224 с. – С. 3-4.
144 Бактыбаева А.Т. Специфика воплощения философско-юмористического в творчестве Бахыта Каирбекова // Вестник СВФУ. – 2021. – № 1(81). –

С.58-65.
145 Бахтикиреева У.М., Шагимгереева Б.Е. Языковое бытие творческой личности: Бахыт Каирбеков // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – Т. XVII., Вып. 1. – 2020. – С. 83-89.
146 Валикова О.А. В поисках собеседника: интервью с Б. Каирбековым. Часть первая, или ипостась главная // Поэт. Полилингвальность и транскультурные практики. – 2021. – Т. 18, № 1. – С.67-79.
147 Валикова О.А., Шагимгереева Б.Е., Шекер А. Кулиева. Космос в логосе: транслингвальная поэзия Эдуарда Мижита и Бахыта Каирбекова // Новые исследования Тувы. – 2020. – № 4. – С. 230-249.
148 Дианова Л.П. Транслингвальная поэзия в лирике Б. Каирбекова. Полилингвиальность и транскультурные практики. – 2023. – Т. 20, № 3. – С. 524-534.
149 Дарибаева Ж. Постижение. Каирбеков Б.Г. Многоточие. – Алматы: Идан, 2018. – 500 с. – С. 475-487.
150 Кривощапова Т.В. Полижанровая структура книги Бахыта Каирбекова «Многоточие» // Научный поиск в филологии: теория, методология, практика: Сб. материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 60-летию профессора А.Е. Агмановой. – Нур-Султан, 2022. – С. 100-108.
151 Капитанова В.Ю. Мифологема Воды в сборнике Бахыта Каирбекова «Путь воды» // Нургалиевские чтения-XIII: научное сообщество молодых ученых XXI столетия. Филологические науки: сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции. – Астана, 2024. – С. 310-312.
152 Каирбеков Б.Г. Многоточие. Стихотворный пэчворк. – Алматы: Идан, 2018. – 500 с.
153 Кожахметова К.Ж. Казахская этнопедагогика: методология, теория, практика: Монография. – Алматы: Ғылым, 1998. – 317 с.
154 Жарикбаев К.Б., Олжаева А.К., Ахметова М.К. Казахская этнопсихология: Учеб. пособие. – Алматы: Қазақ университеті, 2019. – 304 с.
155 Нурмаганбет К.Е., Ананьева С.В., Демченко А.С. Анализ «номадического» текста: установочно-предпосылочный этап // Керуен. – 2024. – № 3. – С. 27-39.
156 Саметова Ф.Т. Концепт «Время» в западной и восточной культурах: Материалы Международной научно-методической конференции «Новые научные направления казахского языкознания». – Алматы: Балауса, 2018. – 420 с. – С. 58.
157 Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 389 с.
158 Аскольдов С.А. Концепт и слово. Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. / Под ред. проф. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279.

159 Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. – Тамбов: Державинский, 2021. – 235 с.
160 Кубрякова Е.С. Язык и знание: на пути получения знаний о языке, с акцентом на когнитивный подход. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
161 Вежбицкая А. Семантические универсалии и базисные концепты. – М.: Языки славянских культур, 2011. – 568 с.
162 Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка. Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / Под общ. ред. проф. В.П. Нерознак. – М.: Academia, 1997. – 320 с. – С. 280-287.
163 Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. – М: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
164 Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. Восток-Запад. – М.: АСТ, 2007. – 314 с.
165 Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: УРСС, 2002. – 448 с.
166 Маслова В.А. Образ мира в слове явленный… На материале творчества поэта-билингва Бахыта Каирбекова // Полилингвиальность и транскультурные практики. – 2021. – Т. 18, № 2. – С. 176-184.
167 Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 284 с.
168 Ламажаа Ч.К. Тувинское время и экономическая культура тувинцев // Новые исследования Тувы. – 2018. – № 2. – С. 4-21.
169 Каракозова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры // Евразия. – 2001. – Вып. 2. – С. 106-112.
170 Бопай Б. Қазақ ырым-ғұрыптары. – Астана: Фолиант, 2024. – 60 с.
171 Ергали С.А. Түркілік уақыт циклы мен маусымдар // Ақиқат журналы. – 2012.
172 Бегалинова К., Кокумбаева Б. Тенгрианство как феномен тюркской духовности. – Алматы: Қазақ университеті, 2020. – 245 с.
173 Мухамбетова А.И. Тенгрианский календарь и время в казахской культуре // Евразия. – 2001. – № 2. – С. 12-22.
174 Павлов И.П. Большая русская биографическая энциклопедия (электронное издание). Версия 3.0. – М.: Бизнессофт, ИДДК, 2007.
175 Ибн Сина, Абу Амир аль-Хусейн ибн Абдулла. Канон врачебной науки. – М.: Академия наук, 1954. – 700 с.
176 Юнг К.Г. Психология бессознательного. 2-е изд. – М.: Когито-Центр, 2010. – 352 с.
177 Levinson D.J., Darrow C.N, Klein E.B., Levinson M. Seasons of a Man's Life. – New York: Random House, 1978. – 363 p.
178 Уинфри А.Т. Время по биологическим часам. – М.: Мир, 1990. – 208 с.
179 Агаджанян Н. А. Биологические ритмы. – М.: Медицина, 1967. – 120 с.
180 Юша Ж.М. Фольклор и обряд тувинцев Китая в начале XXI века: структура, семантика, прагматика. Автореферат дисс. … докт. филол.

наук. – М.: Институт Мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2018. – 42 с.
181 Айыжы Е.В. Обряды жизненного цикла у тувинцев России, Монголии и Китая: традиции и новации. Автореферат дисс. … докт. ист. наук. – М.: Изд-во МГУ, 2022. – 62 с.
182 Брагинский И.С. Проблемы востоковедения: актуальные вопросы восточного литературоведения. – М.: Наука, 1974. – 493 с.
183 Салтаев Н., Эйваз А. Тюркский календарь. – Алматы: Qazyna, 2024. – 496 с.
184 Безертинов Р.Н. Древнетюркское мировоззрение «Тэнгрианство». – Казань, 2006. – 164 с.
185 Бертельс Е.Э. Избранные труды. – М.: Наука, 1988. – 536 с.
186 Бисенбаев А.К. Мифы древних тюрков. – Алматы: Мектеп, 2023. – 174 с.
187 Журакузиев Н.И. Модель мироустройства в литературе и фольклоре древних тюркских народов // Вестник ЕНУ имени Н. Гумилева. – 2021. – № 1(134). – С. 23-35.
188 Кенин-Лопсан М.Б. Традиционная культура тувинцев. – Кызыл, 2006. – 232 с.
189 Мижит Л.С. Тройственные образы в мифологии и фольклоре тувинцев // Новые исследования Тувы. – 2009. – № 4. – С.173-187.
190 Монгуш Б.Б-О. Истоки двенадцатилетнего животного календаря и его связь с празднованием Шагаа // Новые исследования Тувы. – 2015. – № 1. – С. 105-111.
191 Тенишев Э.Р. Избранные труды. – Уфа, 2011. – 256 с.
192 Цыбульский В.В. Календари и хронология стран мира. – М.: Просвещение, 1982. – 128 с.
193 Кулагина Л.М. Мотив одиночества в русской прозе XX века – М.: Наука, 1994. – 320 с.
194 Гусев В.Е. Советская проза 70-80-х годов: моральный выбор личности. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. – 278 с.
195 Романенко А.Г. Проза «малой правды»: от очерка к роману. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. – 305 с.
196 Иванова Е.М. Советская проза позднего периода: нравственные искания и конфликты – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 352 с.
197 Павлова И.В. Образ журналиста в романе И.П. Щеголихина «Выхожу один я на дорогу» // Вестник Томского государственного университета. Серия филология. – 2010. – № 3(11). – С. 78-84.
198 Казакова Л.С. Проблема совести и самоопределения личности в прозе 1970-х годов // Вопросы литературы. – 1991. – № 2. – С. 112-129.
199 Николаев С.Д. «Проза правды: журналистика и литература в поиске истины // Литературное обозрение. – 1988. – № 6. – С. 50-64.
200 Кирсанов А.Л. Этический конфликт как ядро повествования: на примере романа И.П. Щеголихина // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2015. – № 4. – С. 93-102.

201 Утебекова А.С., Салханова Ж.Х. Автобиографические эскизы Герольда Бельгера как инвариант дневника писателя // Вестник КазНУ. Серия Филология. – Алматы, 2021. – С. 123-130.
202 Утебекова А.С., Салханова Ж.Х. Дневник как литературный жанр. Неофилология // Вестник Тамбовского государственного университета. РИНЦ. – Тамбов, 2020. – № 6. – С. 22-30.
203 Щеголихин И.П. Выхожу один я на дорогу: роман в 2 т. – Т. 2. – Алматы: Азия, 2006. – 430 с.
204 Бельгер Г.К. Избранные сочинения Г.К. Бельгера в десяти томах. Том 7. Казахская тетрадь. – Алматы: Балалар әдебиеті, 2011.
205 Бельгер Г.К. Казахские арабески. – Алматы: Жибек жолы, 2014. – 520 с.
206 Давыдова М.М. Просодия, семантика и прагматика текста в реестре документального кино: на материале англоязычных фильмов страноведческой тематики. Автореферат дисс. … канд. филол. наук. – Самара, 2005.
207 Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе. Автореферат дисс. … канд. филол. наук. – Челябинск, 2015.
208 Лейдерман Н.Л. К вопросу о художественности в документальном повествовании. – Иваново: ГПУ, 2010.
209 Утебекова А.С., Салханова Ж.Х., Валикова О.А. Инвариантные художественные формы в эссеистике Герольда Бельгера // Вестник КарГУ. Серия Филология. – 2021. – № 4(104). – С.110-115.
210 Айрапетова В. Документальный фильм как жанр киноискусства // Иностранные языки в высшей школе. – ЕГУСЯН имени В.Я. Брюсова. – 2019. – № 1(26). – С.128-138.
211 Багдасарян К.А. О роли интонации в кинодискурсе с точки зрения просодии. Язык, культура, общение // Иностранные языки в высшей школе. – ЕГУСЯН имени В.Я. Брюсова. – 2012. – №1(20). – С.134-143.
212 Robert M.S. The Bilingual World: a study on bilingualism and its cognitive effects. Curs. – Barcelona, 2017.
213 Grosjean F. Bilingualis in the United States. – 2021. – Retrieved June 14. From PsychologyToday
https://www.psychologytoday.com/blog/lifebilingual/201205/bilinguals-in-the-united-states
214 Kroll J., Bobb S., Hoshino N. Two languages in mind: Bilingualism as a tool to investigate langauge, cognition, and the brain // Current Directions in Psychological Science. – 2014. – No. 23(3). – P. 159-163.
215 Hernandez A.E. The bilingual brain. Postclassical narratology: Approaches and analyses / Ed. By Fludernik M. – Oxford: Oxford University Press, 2013.
216 Alber J. Wichlacz S. Issues of Narration: Voice-Over in Film. (2006). – Columbus: Ohio state university press, 2010. – 323 p. http://sarahwichlacz.com/p=74
217 Nichols B. Introduction to Documentary. – Bloomington: Indiana UP, 2001.
218 Каирбеков Б. Национальные обычаи и традиции. Казахский этикет. –

Алматы: Империя, 2012. – 112 с.
219 Utebekova A.S., Salkhanova Zh. Kh. Intertextuality of the diaries of Bakhyt Kairbekov. – Al-Farabi Kazakh National University Eurasian Journal – Almaty, 2020. – № 2. – 330-336 p.
220 Николюкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвек, 2001. – 799 с.