

**ПРИМЕНЕНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ АНАЛИЗА ПОЭТИКИ
НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ИССЛЕДОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ПРОЗЫ (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА САТИМЖАНА САНБАЕВА «КОЛОДЦЫ
ЗНОЙНЫХ ДОЛИН»)**

Қылышбек Нурикамал Дюсембіқызы

nurikamalkylysbek@gmail.com

магистрант I курса ОП 7М01702-Русский язык и литература

Атырауский университет имени Халела Досмухамедова,

г. Атырау, Республика Казахстан

Научный руководитель – к.п.н., ассоциированный профессор Алекешова Л.Б.

Творчество Сатимажана Санбаева занимает особое место в истории казахской прозы второй половины XX века. Инженер по образованию, писатель, переводчик, актёр, кинодраматург, публицист и общественный деятель. Он словно бы проживал несколько жизней сразу, и каждая из них оставила след в его книгах. Сборник «Колодцы знойных долин» является одним из примеров проявления этих граней. Перед нами не просто книга, а целая художественная вселенная, где каждая повесть или роман высвечивают разные, порой неожиданные стороны казахского национального характера, но высвечивают не статично, а в переломные моменты истории.

Сатимжан Санбаев – писатель, чья проза одновременно и глубоко традиционна, и удивительно современна. С одной стороны, она питается архаическими мифопоэтическими структурами, с другой – фиксирует сложнейшие процессы модернизации, разрыва с прошлым, мучительного исторического выбора. Чтобы понять, как эти два начала соединяются в его текстах, нужен аналитический инструментарий.

В данной статье продуктивным может быть взгляд на национальный характер не как на некий заданный набор качеств, а как на конструкцию, которую сам текст выстраивает из образов, мотивов, тропов. В таком случае можно выделить три взаимосвязанных уровня.

Первый уровень – мифологический субстрат. Это те глубинные архаические модели, которые организуют сюжет и определяют поведение героев. Санбаев не изобретает их заново. Он черпает из коллективной памяти: оппозиции «свой/чужой», «жизнь/смерть», «хаос/космос», фигура культурного героя или первопредка [1]. Отсюда мы замечаем постоянные обращения к легендам (история Секер, предание об ак-йыке), ритуальная обрядность (похороны, сватовство, состязания), особый хронотоп «места силы», будь то мавзолей, ущелье Коп-ажал или гребень Каскыр-жол.

Второй уровень – этос ландшафта. В прозе Сатимжана Санбаева природа не просто декорация. Степь, пустыня, горы, море – это полноправные участники действия, они формируют кодекс чести, трудовую этику, само отношение к жизни [3, с. 229]. Зной здесь – испытание, путь – поиск истины, а сам пейзаж становится носителем коллективных ценностей. Не случайно герои Санбаева так часто разговаривают с землёй, вслушиваются в ветер, считывают знаки, оставленные предками.

Третий уровень – парадигма культурного героя. Важно знать, что герои Сатимжана Санбаева – это не классический батыр, чей путь predetermined и чья сила кроется в следовании традиции. Это фигура пограничная, стоящая между миром отцов и дедов и натиском новой истории войны, революции и технического прогресса. Его характер раскрывается в ситуации предельного выбора, и здесь главными критериями оказываются не физическая мощь сама по себе, а мужество и духовная стойкость [2].

Если приложить эту модель к текстам сборника, начинают проступать устойчивые приёмы и тропы, формирующие образ героя.

Одним из сильных ходов в творчестве Сатимжана Санбаева является антропоморфизм степи и мира природы. В повестях «Белая аруана» и «Коп-ажал» животные живут не

инстинктом, а почти человеческой тоской, верностью, памятью. Белая верблюдица бежит на родину не потому, что так велит природа, а потому что это её «непреоборимая тяга», сравнимая с человеческой. Старик Мырзагали, потерявший связь с землёй, обретает её через привязанность к животному. Земля в этих текстах одушевлена. Она «хоронит в себе тайны» [4, с. 70], «пытается увести, спрятать» воду, «хочет узнать тебя, прежде чем отдать воду» [4, с. 116]. Степь здесь – собеседник, а колодекоп – тот, кто умеет с ней говорить. Эта метафора «диалога с землей» становится ключевой для Сатыбалды и его сына Даурена. Их профессия требует не просто силы, а особой духовной чуткости.

Метафора пути и границы пронизывает весь сборник. В «И вечном бое!..» кочевье кипчаков – это движение, но движение по кругу, замкнутое в традиции. Всякое отклонение от этого круга (уход в города, принятие чужой веры) оборачивается гибелью. Эпиграф к повести – блоковское «И вечный бой! Покой нам только снится...» [4, с. 18] задаёт тон всей истории. Но Санбаев вводит и вертикальное измерение: горы (Каратау, Меловые), ущелья (Коп-ажал). В «Коп-ажале» восхождение – это инициация, встреча с первозданной силой природы и с собственным страхом. «Каскыр-жол» – не просто «волчья тропа» [4, с. 79], а сакральный путь испытания. И когда Манкас, идущий по стопам отца, говорит: «Мир – это вечная жертвенность живых и вечное торжество жизни» [4, с. 109], он формулирует квинтэссенцию национального характера: стоицизм, принятие судьбы, готовность платить за жизнь её же ценой.

Символы у Сатимжана Санбаева многозначны, они не поддаются однозначной расшифровке. Например, аруана (белая верблюдица) – это и материнство, и чистота, и неистребимая связь с родиной. Её ослепление после ритуала обрезания жилок [4, с. 14] – жестокая метафора насилия над природой во имя «пользы». Но даже слепая, она находит путь домой. Её гибель в овраге – знак того, что естество, лишённое свободы, в мире корысти и принуждения выжить не может.

Беркут (ак-йык) в «Коп-ажале» – воплощение гордости и воинского духа предков. «Царь-птица» становится мерилом мужества охотника. Сцена, где беркут атакует Кенеса, защищая гнездо, а Манкас понимает его, раскрывает важнейшую черту национального характера, а именно уважение к силе противника, даже когда ты вынужден с ним бороться. «Над птицей, Кенес, нельзя издеваться» [4, с. 110] эта фраза сталкивается с образом Карашолака, орла, превратившегося в забаву.

Колодец – не просто источник воды. Это символ созидательного труда, связывающего прошлое с будущим. Сатыбалды, колодекоп, говорит: «Я копаю колодец, я все время разговариваю с землей» [4, с. 116]. Колодец становится метафорой жизненного пути. Нужно докопаться до истины, до воды. Даурен, выкопавший «лишний» колодец, ещё не понимает всей сложности этой ответственности. И в этом непонимании уже просвечивает тема преемственности, трудного взросления.

Мавзолей (Секер, Шакпак) – это культурная память, застывшая в камне. В «И вечном бое!..» мавзолей напоминает о трагической гибели, но и о вечной красоте чувства. В «Когда жаждут мифа...» подземный храм Шакпака становится попыткой остановить время, запечатлеть в камне «духовную сторону жизни степняков» [4, с. 54]. Здесь архитектура и искусство выступают как формы национального самосознания.

Проза Сатимжана Санбаева – это не просто повествование, но тонко выстроенная ритмическая партитура, где синтаксические конструкции, длина фразы, характер пауз и повторов работают на создание образа героя, передачу его внутреннего состояния и формирование эпического дыхания текста. Писатель виртуозно владеет регистрами: от рваного, сбивчивого ритма предсмертного сознания до плавной, величественной музыки философского размышления.

Наиболее выразительно это мастерство проявляется в сценах предельного эмоционального и физического напряжения. Возьмём эпизод гибели Махамбета в романе «Дорога только одна». Санбаев строит повествование на коротких, обрывистых фразах, парцелляции и незавершённых конструкциях, имитирующих последние всполохи сознания

умирающего: «Эх, попался! – обожгла она грудь. – Попался как ребенок... Обманул Адайбек...» [4, с. 208].

Здесь каждое предложение напоминает удар пульса. Многоточия фиксируют паузы между мыслями, невозможность довести фразу до конца. В этой же сцене читаем: «Он упал, не выпуская из рук винтовки. Долго лежал с открытыми глазами, словно всматриваясь в хлопья снега, мягко и бесшумно стекавшие с неба. В груди хрипело...» [4, с. 208].

Синтаксис здесь движется от простого констатирующего предложения к развёрнутому, замедленному, а затем – к оборванному многоточием. Этот ритмический рисунок от толчка к замедлению и снова к обрыву воспроизводит физиологию умирания. Последние усилия, мгновения просветлённого покоя и неизбежный финал.

Смерть Сатыбалды в повести «Колодцы знойных долин» передана иным ритмическим рисунком, но столь же выразительным: «Сатыбалды дышал с присвистом. Грудь сковало, все окружающее стало терять очертания, расплываться, слышались надрывные стоны хорунжего и выстрелы, подобные далеким хлопкам пастушьего кнута. Тупо отдавалось в животе после каждого выстрела. И в угасающем сознании мелькнула мысль, что не жить ему после стольких пуль, но хорошо, что удалось все же высказаться» [4, с. 124]. Здесь синтаксис начинает с короткой, констатирующей фразы, затем переходит в нанизывание однородных членов («терять очертания, расплываться», «надрывные стоны... и выстрелы»), создающее ощущение распадающейся реальности. Появляется внутренняя речь, оформленная как косвенная. Она уже звучит ровнее, спокойнее, словно последнее усилие мысли, примиряющей человека со смертью.

Особый ритмический рисунок отличает сцены насилия и внезапной гибели. В «Колодцах знойных долин» сцена, где Сатыбалды убивает хорунжего, а затем сам падает под пулями, строится на резких, коротких предложениях и глагольных конструкциях, фиксирующих мгновенные действия: «Двери распахнулись, и в этот миг, когда все отвлеклись от него, Сатыбалды выхватил нож и метнул в офицера. От выстрела отшатнулся к кереге и стал сползать, глядя, как из живота хорунжего, который непонятно как очутился перед есаулом, тут же выдернули нож, вонзившийся по самую рукоять» [4, с. 124].

Глаголы следуют один за другим без союзов («выхватил... метнул... отшатнулся... стал сползать...»), создавая эффект стремительно разворачивающейся катастрофы. Длинное придаточное предложение в конце («как из живота хорунжего...») резко тормозит движение, заставляя читателя вместе с умирающим героем зафиксировать последнее, самое страшное видение.

Совершенно иной ритмический регистр Санбаев выбирает для философских размышлений стариков и описаний природы. Здесь преобладает сложный синтаксис, развернутые периоды, градация, создающие эффект эпической неторопливости и мудрого созерцания. Например, в финале повести «Белая аруана»: «Пылало солнце. Над степью словно наводнение, плыл суховей, ровно и широко, выбирая последнюю влагу оврагов, сжигая травы. Поводя сухими горячими боками, понуро стоял соловый конь, и плакал старик, уткнув лицо в гриву и обхватив худыми тонкими руками шею коня. Он плакал долго, прежде чем пришло облегчение» [4, с. 17].

Первое предложение – короткое, почти кинематографичное. Второе – длинное, развёрнутое, с деепричастными оборотами и градацией («ровно и широко», «выбирая... сжигая»), создающее образ стихии, которая не торопится, но неумолима. Третье предложение начинается с того же ритмического рисунка, но завершается короткой, почти сухой констатацией, фиксирующей переход от боли к облегчению.

В «Когда жаждают мифа...» размышления старого Елена о жизни и смерти облечены в синтаксически сложные, ритмически организованные периоды, приближающиеся к верлибру: «Песни, хранимые человеком, должны петься, иначе они разорвут сердце; легенды – поверяться людям, мудрость твоя – постигаться другими. В молодости их приобретаешь, чтобы чувствовать себя сыном земли, но в старости все надо оставить людям, чтобы легко уйти от живых» [4, с. 55]. Параллелизм конструкций («песни... должны петься, иначе...

легенды – поверяться... мудрость – постигаться...»), анафорические повторы («в молодости... в старости»), антитеза (приобретаешь – оставить) создают ритм, подобный древним наставлениям, передающимся из уст в уста.

Особое место в синтаксической системе Сатимжана Санбаева занимает несобственно-прямая речь. Писатель часто отказывается от чёткой границы между голосом автора и голосом героя, что позволяет ему передать самые сокровенные, ещё не оформленные в слова движения души. В «Колодцах знойных долин» мысль Зауреш, осознающей, что муж не вернется, передана так: «Нет, и смерть – не спасение. Только благополучие детей, а потом постижение ими вершин человечности спасут ее, думала Зауреш» [4, с. 132].

Сначала короткая, категоричная фраза, которая могла бы принадлежать авторскому нарративу, но она неотделима от внутреннего монолога героини. Затем – развёрнутая мысль, и только в конце уточнение «думала Зауреш», которое лишь формально маркирует переход. Такое синтаксическое решение погружает читателя непосредственно в поток сознания персонажа.

Важнейшим ритмическим приёмом Санбаева является лейтмотивный повтор. В «Белой аруане» мотив слепоты возвращается многократно, и каждый раз синтаксическое оформление этих возвращений меняется, отслеживая эволюцию смысла: «Верблюдица стояла у столба и билась в частой, неудержимой дрожи. Она как будто уменьшилась за это утро, постарела; шерсть на ней свалялась, запачкалась. Постанывая, она слабо мотала окровавленной головой, глаза были плотно зажмурены, и с длинных ресниц часто-часто падали красные горошины» [4, с. 14].

Здесь слепота – физическое страдание, и синтаксис фиксирует это нагнетанием однородных членов, перечислением деталей. В финале повести тот же мотив получает иное синтаксическое воплощение: «Ходила она плавно, несмотря на слепоту, и издали казалось, что за маленьким верблюжонком плывет белое невесомое облако» [4, с. 15].

Фраза становится плавной, длинной, обретает умиротворённый ритм. Слепота перестала быть страданием, превратившись в особый способ существования в мире, где зрение души важнее телесного.

В «Коп-ажале» лейтмотивом становится повторяющаяся сцена подготовки к спуску в ущелье. Каждый раз синтаксический рисунок этих сцен почти идентичен, что подчёркивает цикличность, неразрывность традиции: «Вдвоем они сняли калкан, коржуны с арканами. Потом легли на край обрыва, и Манкас, все еще сердясь, стал показывать мальчику стену» [4, с. 107].

Но при этом каждый раз незначительные изменения, вставные конструкции, уточняющие обстоятельства, фиксируют, что время движется, что каждое новое поколение проходит этот путь заново.

Ритмическая организация диалогов у Сатимжана Санбаева также глубоко продумана. В напряжённых сценах реплики становятся короткими, обрывистыми, часто синтаксически неполными. В сцене объяснения Амира с Санди в «Дороге только одна» диалог строится на незавершённых фразах, вопросах, на которые нет ответа, паузах, заполненных авторским текстом: «— Ты очень изменилась, Санди. Похудела. — Как живется в малом ауле, ты знаешь. — Санди! Я хотел поговорить с тобой, я... — Амир замялся. — Теперь меня никто не осмелится унизить, как тогда. — Ты постоял за себя. — Да, постоял! — воскликнул Амир, почувствовав не то сожаление, не то усмешку в голосе Санди. — И теперь я кое-чего стою!» [4, с. 184].

Многоточия, паузы, повторы, сбивчивые конструкции передают внутреннее напряжение героя, его неспособность найти нужные слова, его отчаянную попытку удержать ускользающее. Санди, напротив, говорит коротко, законченными фразами. Её синтаксис выдаёт уверенность и неприятие чужой игры.

Напротив, диалоги стариков в «Колодцах знойных долин» строятся на синтаксическом параллелизме, почти формульных оборотах, что создаёт ощущение укоренённости в

традиции, устойчивости жизненного уклада: «— Ну что ж, зайдем, — предложил он, вставая. — Слава аллаху, Булат» [4, с. 36].

Здесь нет торопливости, каждая реплика завершена, ритм диалога – это ритм неспешной, умудренной жизнью беседы.

Синтаксис и ритмика в прозе Санбаева – не просто формальные элементы, а мощное средство создания образа героя. Рваный, парцеллированный синтаксис фиксирует моменты кризиса, предельного напряжения, смерти; плавные, развернутые периоды сопровождают философское размышление, обретение мудрости, примирение с судьбой. Leitмотивные повторы, несобственно-прямая речь, ритмическая организация диалогов – всё это работает на создание того особого, узнаваемого мира, где язык становится не инструментом повествования, но его полноправным субъектом.

Если попытаться проследить эволюцию национального характера в хронологии произведений сборника, вырисовывается интересная картина.

В «И вечном бое!..» герой Ботакан ещё эпичен. Его цель ясна, он батыр, защитник рода. Но мир уже утратил монолитность. Смерть Секер и последующее поражение кипчаков от монголов – это трагедия не столько военная, сколько мировоззренческая. Воинский идеал вступает в конфликт с осёдлой жизнью и искусством Шакпак.

В повести «Когда жаждут мифа...» этот конфликт достигает апогея. Зодчий Шакпак, ослепнув в темнице, прозревает духовно. Его прозрение – осознание, что истина не в отрыве камня от земли, а в слиянии с ней. Характер героя раскрывается здесь не в бою, а в творчестве и страдании. Это переход от героического эпоса к психологической прозе.

В «Колодцах знойных долин» и романе «Дорога только одна» герои Сатыбалды, Махамбет поставлены перед историческим выбором. Их характер формируется в горниле революции и гражданской войны. Санди, главная героиня романа, проходит путь от девушки, бывшей предметом спора, до матери, символизирующей непрерывность жизни и ожидания. Её образ строится на умолчании, на сдержанности чувств. И в этом одна из ключевых черт национального характера в изображении Санбаева.

Предложенная модель с её тремя уровнями (мифологический субстрат, этос ландшафта, парадигма культурного героя) позволяет системно описать поэтику национального характера в прозе Сатимжана Санбаева. Характер героя конструируется здесь через систему антропоморфных образов природы (степь как субъект диалога), символов (аруана, беркут, колодец, мавзолей) и устойчивых метафор (путь, граница, инициация).

Художественный мир Санбаева, при всей своей исторической конкретности, глубоко мифологичен. Национальный характер в нём предстаёт как синтез стоической выносливости, почитания предков, глубокой связи с землёй и способности к духовному прозрению через преодоление физических пределов. Синтез мифопоэтического и реалистического начал, характерный для «деревенской» прозы 1960-70-х годов, в казахской версии, в творчестве Сатимжана Санбаева, обретает особое звучание благодаря акценту на исторической памяти и философии ландшафта. И, наверное, потому его книги – не просто страницы литературной истории, но живой, продолжающийся разговор о том, что значит быть человеком степи в мире, где степь эта уже никогда не будет прежней.

Список использованной литературы:

1. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
3. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227-284.
4. Санбаев С. Колодцы знойных долин: Повести. Роман. – М.: Известия, 1976. – 416 с.