

С. А. АШИМХАНОВА

Проза
ГАБИТА
МУСРЕПОВА
в переводах

Учебное пособие

Алматы 2011

КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. АЛЬ-ФАРАБИ

С. А. Ашимханова

ПРОЗА
ГАБИТА
МУСРЕПОВА
В ПЕРЕВОДАХ

Учебное пособие

Алматы
«Қазақ университеті»
2011

ББК 83.3 Каз
А 98

*Рекомендовано к изданию Ученым советом
филологического факультета и РИСО КазНУ им. аль-Фараби*

Рецензенты

*доктор филологических наук, профессор А.Б. Наурзбаева;
доктор филологических наук, профессор Г.Н. Смагулова;
кандидат филологических наук, доцент К.Р. Султанова*

540792

Ашимханова С.А.

А 98 Проза Габита Мусрепова в переводах: учебное пособие.
— Алматы: Қазақ университеті, 2011. — 182 с.

ISBN 9965-29-593-X

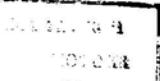
На примере творчества Габита Мусрепова показаны особенности перевода казахского текста на русский язык. Пособие состоит из двух частей. В первой рассматриваются те или иные аспекты перевода мусреповского текста на русский язык. Основное внимание уделяется проблеме перевода заглавий рассказов и повестей писателя, историй перевода того или иного произведения на русский язык. Во второй части студентам предлагается комплекс заданий, направленных на освоение практических навыков работы с текстом при переводе его с одного языка на другой.

Учебное пособие предназначено для тех, кто занимается практикой художественного перевода.

A $\frac{4600300000 - 273}{460(05) - 11}$ 059-08

ББК 83.3 Каз

ISBN 9965-29-593-X



© Ашимханова С.А., 2011
© КазНУ им. аль-Фараби, 2011

В В Е Д Е Н И Е

Именно в двадцатые-тридцатые годы XX века, по мнению Олжаса Сулейменова, «было самое плодоносное поколение в казахской советской литературе. Всех мы называем Учителями. Все они входят в когорту основоположников, каждый по-своему, каждый особой чертой своего дарования украсил родную словесность» [1]. Их всех без исключения отличала титаническая работоспособность и, как следствие, многогранность творческой и общественной деятельности. Не был исключением и Габит Мусрепов, писатель, литературовед, критик, сценарист документальных и художественных фильмов, либреттист оперных произведений. Как и его современники Сакен Сейфуллин, Ильяс Джансугуров, Беймбет Майлин, Сабит Муканов, он ощущал свою личную ответственность перед обществом и народом: «Может показаться, что я недопустимо разбрасывался, и не только в выборе жизненного материала. Писал прозу, передовицы и очерки в газете, пьесы, сценарии документальных и игровых фильмов, занимался переводами, выступал в качестве литературного и театрального критика. Но причина тут не в легкомыслии, не в самомнении, что все, мол, мне доступно, за что ни возьмусь. Национальным писателям моего поколения (и не только казахским, но и киргизским, узбекским, туркменским и таджикским тоже) приходилось быть едиными даже не в трех, а во многих лицах» [2].

По мнению З.С. Кедриной, «Габит Мусрепов – один из самых собранных композиционно и «выработанных» стилистически казахских писателей. Стиль произведений Г. Мусрепова всегда характеризовался изящной законченностью» [3]. Эта отточенность, рафинированность, тонкость письма дали основание многим критикам говорить о нем как о ювелире слова. Может быть, поэтому его творчество вызывает у истинных ценителей слова поэтичные образные ассоциации: по мнению другого

художника слова Туманбая Молдагалиева, «если среди звезд казахской литературы самая сильная и высокая – звезда Джамбула, то, по-моему, самая красивая, самая нежная, светящаяся, как жемчуг, – это звезда Габита» [4].

Не менее значима и его общественная позиция. Известно, что созданию в 1934 году музыкального театра в республике во многом способствовали глубоко заинтересованное отношение к судьбе отечественной культуры и организаторские способности писателя, работавшего в те годы начальником управления по делам искусства при правительстве республики. Он привлек к работе над оперным либретто всех ведущих казахских драматургов. В статье «Наш Би-ага» он вспоминает об обстоятельствах этого события: «После приезда в Казахстан в 1933 г. Л.И. Мирзояна создались исключительно благоприятные условия для бурного расцвета нашего искусства и литературы. Мирзоян сразу же взял в свои руки дело создания казахского музыкального театра. Сектор искусства подчинялся Наркому просвещения Темирбеку Джургенову, человеку красноречивому и решительному, напористому и энергичному. Так как начальником сектора был я, то меня Джургенов и обязал за год открыть театр. В тот же день он попросил собрать писателей и провел собрание. Бейимбет (Майлин) пообещал написать либретто по «Жалбыру» и «Памятнику Шуги», Мухтар (Аузев) – по «Айман – Шолпан», я – по «Кыз Жібек». Менее чем через год постановкой «Айман – Шолпан» открылся Казахский музыкально-драматический театр» [5]. Симптоматично, что постановкой «Кыз Жібек» Г. Мусрепова и Е. Брусиловского театр по праву стал называться оперным.

Исследователи и почитатели его таланта уверены в том, что феномен Г. Мусрепова не только в его таланте, но и в универсальности его мышления, в глубоких познаниях во многих областях национальной и мировой культуры. Его художественное наследие, сравнительно немногочисленное по количеству, охватывает почти все жанры. В силу пристрастия к масштабности, философскому обобщению писатель тяготел к исторической теме и ее крупным формам (роман-эпопея, многоактная драматическая пьеса). Современник революции, воспитанный этим временем и живший в искренней вере в ее идеалы,

писатель стремится отразить в своих произведениях огромные социальные перемены в истории своего народа. Но все же главными для Мусрепова были вечные темы смысла жизни, поисков счастья, глубины духовности человека, воспевание красоты, любви, материнства: «Прежде всего, меня как художника интересует человек, его жизнь и действия во всех проявлениях. Душа человека, отзывчивая и просветленная, ее движения в поворотных моментах, скрещение судеб – вот предмет настоящей литературы, объект художественного исследования» [6].

Известно, что именно Габит Мусрепов стоял у истоков казахского кино, ведь он был одним из авторов сценария кинофильма «Амангельды» (1938 г., режиссер М. Левин), общепризнанной национальной классики. Кинолента была снята после успешной премьеры одноименной пьесы Мусрепова (написанной в соавторстве с Беймбетом Майлиным) в драматическом театре. «Кинодраматургия рождалась как новая область зрелой национальной литературы», – отмечали киноведы этот неоспоримый факт. И в дальнейшем успехи кинематографа республики находились в очевидной зависимости от той или иной степени участия казахских писателей в создании кинолент. В «Амангельды» снимались известные артисты того времени Е. Умурзаков, К. Куанышбаев, С. Кожамкулов, Ш. Жиенкулова, К. Джандарбеков, К. Байсейтова, что и обеспечило необычайную популярность фильму.

Свойственная творчеству Г. Мусрепова склонность к широте исторической панорамы, эпичности всей атмосферы повествования отличает картину «Қыз Жібек», поставленную по его сценарию (1970 г., режиссер С. Ходжиков, художник Г. Исмаилова, композитор Н. Тлендиев). Как писал сам Мусрепов, «фильм не только о любви двух молодых сердец. Это философское раздумье о формировании нации, о судьбе народа, его горестях и чаяниях, его вековой мечте о свободе» [7]. В сценарии писателя трагедия влюбленных перерастает в философскую эпопею о жизни и смерти, добре и зле, о губительной вражде между людьми и созидающей, но хрупкой силе любви. Не случайно все признают, что «Қыз Жібек» – наиболее удачная экранизация народного эпоса и первая масштабная двухсерийная кинолента в республике.

С именем Г. Мусрепова тесно связана и история казахского музыкального искусства. Он создал пять либретто к казахским операм – «Қыз Жібек» Е. Брусиловского, «Тұтқын қызы» В. Великанова, «Амангелді» Е. Брусиловского и М. Тулебаева, «Ахан-сері-Актоқты» С. Мухамеджанова, «Қозы-Көрпеш-Баян Сұлу» М. Тулебаева (осталась незавершенной в связи с кончинаю композитора). Последняя тема легла в основу одноименного балета Е. Брусиловского и оперы «Ақ Баян» С. Мухамеджанова (также незавершенной). В сохранившейся автобиографии писателя есть упоминание о работе над еще одним либретто под названием «Отан». Все это говорит об особом отношении Габита Мусрепова к музыке: «Относительно музыки у меня есть одна-единственная, может быть, наивная истина, перед которой я преклоняюсь как перед божеством. Это – человек с песней в устах не может ни оскорбить, ни ударить, ни тем более убить другого человека. Отсюда я делаю для себя вывод, что музыкальное воспитание человека – одна из больших проблем, один из решающих факторов, смягчающих характер и нравы людей, пробуждающий в душе человека созвучие благородных линий поведения. К служителям музыки у меня особое уважение, особая любовь к их труду» [8].

Общеизвестная биографическая справка о писателе гласит следующее: Габит Махмутович Мусрепов – Герой Социалистического Труда (1974), лауреат Госпремии КазССР им. Абая (1970), премии им. Ч.Ч. Валиханова (1976), народный писатель КазССР (1984), академик АН КазССР (1985). Награжден тремя орденами Ленина, другими орденами и медалями. Он родился 22 марта 1902 года в нынешнем ауле Жанажол Жамбылского района Северо-Казахстанской области. Обучившись в родном ауле грамоте, в 1916 г. поступил в русское двухклассное училище, где проучился один год, затем поступил в русскую школу 2-й ступени, которую окончил в 1921 г. В 1923 г. поступил и в 1926 г. окончил Оренбургский рабфак. Один год занимался в Омском сельскохозяйственном институте. В 1927-1928 гг. преподавал в Бурабайском (Щучинском) техникуме лесного хозяйства. Главный редактор Казиздата (1928-1933), редактор газеты «Социалистік Қазақстан» (1934-1935), зав. сектором ЦК КП Казахстана (1936-1937), начальник Управления по делам

искусств при Совнаркоме КазССР (1937-1938), член правления Союза писателей Казахстана (1938-1956), главный редактор журнала «Шмель» – «Ара» (1956-1957), председатель правления Союза писателей Казахстана (1957-1962; 1964-1966).

В 1958 г. был избран секретарем СП СССР, членом Госкомитета СССР по Ленинским и Государственным премиям в области литературы, искусства и архитектуры.

Первые шаги и проба возможностей в литературном творчестве были сделаны Мусреповым в годы учебы на рабфаке. В те годы Мусрепов познакомился с С.Сейфуллиным, что оказало на него сильное влияние. Одно из первых его произведений, повесть «На стремительной волне» (1927), привлекло внимание литературной общественности. В последующем события общественной и культурной жизни страны стали основной темой его литературного творчества.

Рассказы и пьесы, романы и повести Мусрепова, способствовавшие становлению национальной литературы, отображали знаменательные события во всех сферах жизни, социальные перемены в казахском обществе, новые явления в быту и психологии казахского народа.

Мусрепов является известным общественным деятелем, вложившим много труда в дело расширения и укрепления литературных связей стран Азии и Африки, пропаганды отечественной литературы. Он исследовал проблемы развития современной литературы, вопросы о языке художественной литературы, мастерстве писателей. Его взоры были обращены на традицию Абая, творческий опыт восточных, западных и русских классиков.

В начале 30-х гг. Мусрепов обратился к такой сложной области литературного творчества, как драматургия, и на сегодняшний день является одним из создателей этого нового для литературы Казахстана жанра.

В 1934 г. он написал свою первую пьесу «Қыз Жібек», а затем – либретто оперы. Новая музыкальная драма с момента первых постановок в только что открытых профессиональных национальных театрах заслужила широкое признание общественности республики.

Мусрепов является также автором таких крупных литературных произведений, как «Амангельды» (1935), «Козы Көрпеш-Баян Сұлу» (1939), «Солдат из Казахстана» (1945), «Пробужденный край» (1953), «Ахан сері-Актокты», «Образ, который не удалось встретить» (1966; Государственная премия КазССР, 1968), «Улпан – ее имя» (1974), «Во власти чужих» (1974), десятков рассказов, новелл. Ему принадлежат также книги литературно-критической и публицистической прозы «Долг художника» (1970), «Следы времени» (1988).

Мусрепов много занимался также переводческой деятельностью, перевел на казахский язык Шекспира, Мольера, Горького, Шолохова. Но история переводов его произведений с казахского языка на русский и другие языки до сих пор остается малоизученной, так же, как и вопрос о способах передачи его неповторимого стиля на другой язык. В современном литературоведении Казахстана нет целостного анализа переводов прозы Г. Мусрепова, лишь встречаются отдельные статьи, посвященные проблемам работы того или иного русского переводчика над мусреповским текстом. К сожалению, нет достаточно аргументированных и научно достоверных монографий по теории художественного перевода. Лишь проф. Н. Сагындыкова сделала попытку целостного освещения истории и эволюции поэтического перевода на материале произведений С. Сейфуллина, С. Торайгырова. Исследователь, анализируя русские интерпретации казахского эпоса, ввела в научный обиход новую форму подстрочного перевода, назвав его «комментированным подстрочным переводом» [9, 87]. Проблема перевода прозаических текстов казахских писателей до сих пор решается эпизодически, фрагментарно и чаще всего поверхностно.

Общеизвестно, что одной из основополагающих задач переводчика является создание художественного перевода, адекватного подлиннику. Переводчик в процессе своей работы сталкивается со многими трудностями и, стремясь передать идеино-смысловое содержание оригинала со всеми нюансами, впадает в многословие, в результате получается совершенно новый текст, не соответствующий подлиннику. При этом теряется внутреннее содержание переводимого произведения, хотя в какой-то мере сохраняется его формальное внешнее сходство.

Поэтому не случайно одним из главных факторов успешного перевода являются теоретические знания и эрудиция переводчика, хорошее знание им казахского языка, истории, культуры, литературы, быта и национальных традиций и обычая народа. Все это будет способствовать адекватной передаче исторических и бытовых фактов, не имеющих аналогий того народа, на язык которого переводится произведение.

Но все же, несмотря на ряд проблем, связанных с переводческой практикой конкретного писателя или поэта на русский и другие языки, казахстанская переводческая школа имеет хорошую традицию. Первыми эту кропотливую работу выполняли русские чиновники, путешественники и другие люди, способствовавшие появлению отрывков произведений казахской литературы на русском языке. Более интенсивно шел процесс освоения казахским читателем русской литературы. Это происходило благодаря Абаю Кунанбаеву и И. Алтынсарину, которые на профессиональном уровне осуществляли художественные переводы произведений русской классической литературы на казахский язык. Ибраим Алтынсарин перевел на казахский язык басни И. Крылова, рассказы Л.Н. Толстого, И. Паульсона, Абай перевел на казахский язык произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И. Крылова, Ф. Шиллера, И. Гете, Д. Байрона, А. Мицкевича. Шакарим сделал поэтические переводы повестей А.С. Пушкина «Метель» и «Дубровский».

Эту же традицию продолжили в конце XIX - начале XX века газеты «Түркістан уалаятының газеті», «Дала уалаятының газеті», «Қазақ», журнал «Айқап» и др. (все материалы в них печатались на казахском и русском языках). Но все же переводов на русский язык к этому времени было немного: стихи Асана Қайғы, Шалқииза, Марабая, Майлышкоғызы, И. Алтынсарина, А. Кунанбаева, М. Жумабаева, М. Дулатова, Г. Карапашева, А. Байтурсынова, Ж. Аймаутова и др., а также прозаические переложения нескольких эпических поэм, которые публиковались в «Отечественных записках» в середине и конце XIX века.

Ситуация изменилась в 30-х годах, когда казахские писатели получили мощную поддержку центра, в первую очередь, Москвы и Ленинграда. На казахский язык была успешно переведена русская и мировая классика: «Женитьба» Н.В. Гоголя

(1928 г.) и «Гамлет» В. Шекспира (1931) в переводе М. Даулетбаева, рассказ Л.Н. Толстого «Филиппок» (1931) для детского чтения перевел А. Шакышов. «Мертвые души» Н.В. Гоголя в 1932 году переводит К. Тайшиков, «Ревизор» в 1934-м – М. Ауэзов, «Мои университеты» М. Горького переводит М. Каратаев.

В 30-е годы, как отмечалось в статье М. Ритман-Фетисова и Б. Кенжебаева «Переводческая деятельность в советском Казахстане» (1947 г.), в республике появилась своя переводческая школа. Переводы произведений казахских писателей и поэтов, сделанные В. Державиным, С. Липкиным, С. Маршаком, П. Кузнецовым, С. Ботвинниковым, Н. Сидоренко, В. Соколовым, В. Савельевым, О. Дмитриевым, Л. Щегловым и др. были признаны качественными и соответствующими требованиям. Особую роль в становлении казахской переводческой школы сыграл М. Ауэзов. Разработанные им основные принципы переведоведения были плодотворно развиты С. Талжановым, А. Сатыбалдиевым, К. Нурмахановым, Т. Абдрахмановым, З. Туарбековым, У. Айтбаевым, С. Куспановым и др. С. Куспанов в работе «Переводы поэзии Абая на русский язык» (автореф. дис. канд. филол. наук, Алма-Ата, 1966), сделал анализ русских переводов произведений Абая. В докторской диссертации С. Талжанова «Исторические периоды развития казахской литературы и роль перевода в этом процессе» (автореф. дис. докт. филол. наук, Алма-Ата, 1972); кандидатских диссертациях У. Айтбаева «Способы передачи фразеологизмов в переводах произведений А.М. Горького на казахский язык» (автореф. дис. канд. филол. наук, Алма-Ата, 1971), М. Курманова «Некоторые вопросы перевода немецкой поэзии на казахский язык» (на материале переводов произведений Гете, Шиллера и Гейне): Автореф. дис. канд. филол. наук, Алма-Ата, 1972; в исследованиях и пособиях, затрагивающих актуальные вопросы теории и практики художественного перевода (монографии Р. Хайруллина «Аударма сипаты» (Алматы, 1976), У. Айтбаева «Аудармадағы фразеологиялық құбылыс» (Алматы, 1975), С. Талжанова «Аударма және казақ әдебиетінің мәселелері» (Алматы, 1975), З. Туарбекова «Әдебиеттер достығының дәнекері» (Алматы, 1977), в статьях М. Каратаева «Постижение

оригинала – условие успеха перевода» (Простор, 1977), К. Камбарова «Оригинал и перевод» (Вестник АН КазССР, 1974), Х. Садыкова «О метафоре в переводе» (Простор, 1973), С. Сеитова «Казахская поэзия и проблемы ее художественного перевода на русский язык» (В кн.: Межнациональные связи казахской литературы. Алма-Ата, 1970) и др. рассматриваются те или иные способы перевода, секреты мастерства переводчиков с казахского на русский и другие языки.

Особое место в казахском переводоведении наряду с Мухтаром Ауэзовым занимает Сайдиль Талжанов (1906-1972 гг.), переводчик, писатель, ученый. В 1937 году был арестован за перевод поэмы С. Сейфуллина «Қызыл ат» («Красный конь») и 10 лет провел в Краслаге Красноярского края. После лагеря он недолго работал в одной из карагандинских школ, был вновь арестован за то, что «не изменил своих убеждений по поводу Сакена Сейфуллина и Беймбета Майлина», и сослан на вечную ссылку в село Чумаково Новосибирской области. Вернувшись из ссылки в 1956 году, работал старшим редактором отдела прозы Казгослитиздата, затем в Институте языкоznания защитил кандидатскую и докторскую диссертацию, был руководителем группы переводоведения. Он перевел на русский язык роман С. Сейфуллина «Тернистый путь», на казахский язык книгу Галины Серебряковой «Юность Маркса», рассказы М. Горького, роман М. Шолохова «Тихий Дон», роман Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», прозу А. Пушкина, Н. Добролюбова, И. Тургенева, М. Салтыкова-Щедрина, Ф. Достоевского и др. Им написаны повести и рассказы «Сакен Сейфуллин», «Рассказы старца Каипа», «Месть Улдай», «Дом кузнеца», «Степной сокол» и др., критические статьи на произведения писателей, публицистические работы «Размышления о человеке», «Русские мыслители», а также монографии «Художественные переводы и проблемы казахской литературы», «Об узловых проблемах художественного перевода», «Вопросы перевода», «Актуальные проблемы теории художественного перевода», «Исторические вехи в развитии казахской литературы и языка, роль перевода в этом процессе». Как отмечал писатель и литературовед Жаик Бектуров, «он создал своими исследованиями целую переводческую школу для казахской литературной молодежи. Сайдиль

Талжанов обладал прекрасной памятью и мог читать наизусть целые поэмы. Был добрым, по-детски доверчивым, очень скромным, доброжелательным и обаятельным человеком, большим патриотом своей земли» [10].

Событием в культурной жизни республики пятидесятых-шестидесятых годов стало осуществление перевода на русский язык романа-эпопеи М. Ауззова «Путь Абая»: первый том перевели Т. Нуртазин, Л. Соболев, А. Никольская; второй том – Л. Соболев, Н. Анов и З. Кедрина при непосредственном участии в этом процессе самого автора. З.А. Ахметов, досконально изучивший рукописные свидетельства М.О. Ауззова, в том числе и подстрочные переводы глав романа-эпопеи «Путь Абая», выполненные самим автором, отмечает: «Подстрочный перевод М. Ауззова интересен тем, что в нем сильнее ощущается своеобразие оригинала, особенно его стилевые и языковые особенности, поскольку писатель, учитывая назначение подстрочника, стремился как можно точнее передать в нем все, что должно быть сохранено в художественном переводе. Этим объясняется и некоторая необычайность построения предложений, естественная в казахском, но непривычная в русском тексте». Ученый, сравнивая текст романа в русском переводе с подстрочником, делает вывод о том, что «многие фразы, удачно найдены М. Ауззовым в подстрочном переводе, сохранены полностью или перенесены лишь с частичными изменениями в текст художественного перевода» [11, 99-103].

В 70-80-х годах в казахском литературоведении много внимания уделялось проблеме перевода казахских писателей на русский язык: «О языке казахской поэзии» З. Ахметова (1970), «Маршак переводит с казахского» А. Жовтиса (1977), «О переводах и переводчиках» С. Талжанова (1987), «Принципы воспроизведения национального своеобразия подлинника в художественном переводе» Ф.Х. Фаткуллина (1973), «Сөз өнері» З. Кабдолова (1982), «Высокое назначение» С. Кирабаева (1985), «Көркем аударма» Т. Жүртбаева (1986). «Казахская поэзия в русском переводе» Н. Сагандыковой (1983) и др.

В последние годы общество стало осознавать, что казахский язык – не просто средство бытового общения, это язык древней богатой национальной культуры, всегда готовой к равноправ-

ному и полноценному диалогу культур. Неслучайно, известные российские писатели и литературоведы принимают деятельное участие в этом процессе. Писатель Анатолий Ким, автор книг «Луковое поле», «Отец-лес», «Белка», «Стена», «Остров Ионы», переводивший в свое время роман Абдигамила Нурпесисова «Последний долг», прозу Оралхана Бокеева, Абиша Кекильбаева, Толена Абдикова, по просьбе Фонда имени Мухтара Аузэзова осуществил новый перевод на русский язык полного текста рукописи «Пути Абая». Подстрочник эпопеи сделали переводчики Кайсар Жорабеков и Мырзахан Тнимов. Как считает Анатолий Ким, прежние переводчики очень тщательно и ответственно отнеслись к оригиналу, ничего почти не изменив в его последовательности и содержательно-сюжетной части. Но их было шесть человек, и каждый из них выполнил свою часть работы по-своему, в силу собственных представлений, что привело к эклектике: «Утратилась цельность интонации, убедительность внутреннего мира героев и авторского голоса» [12]. Второй недостаток перевода на русский язык связан со смещением акцентов при характеристике героев и событий, что было продиктовано требованиями того тоталитарного времени. О том, что роман Аузэзова нуждается в новом переводе, еще в начале семидесятых годов прошлого века говорил Абдигамил Нурпесисов, видевший серьезные погрешности в русском тексте романа. О расхождении казахского и русского текстов романа писал Герольд Бельгер. Московский литературовед Николай Анастасьев, автор книги о Мухтаре Аузэзове «Трагедия триумфатора», вышедшей в московской серии ЖЗЛ и издательстве «Атамұра», считал долгом русской словесности адекватно передать уникальную художественность «Пути Абая».

Возможно, в недалеком будущем будет осуществлен адекватный мусреповскому художественному таланту и стилю перевод всего его наследия. Габит Мусрепов – тонкий стилист, великолепно владевший искусством слова. Все, кто соприкасался с ним в период его творческой деятельности, отмечают необычайную требовательность к себе и умение слушать и прислушиваться к мнению собеседника, в первую очередь, переводчика. Абдухамит Нарымбетов, работавший с Габитом Мусреповым с 1968 года до самой смерти писателя, вспоминает,

что «все свои книги Габит писал арабским шрифтом и только простым карандашом, поэтому текст ложился на стол машинистки без единой помарки. Творческий процесс строился у него следующим образом: Габе закрывался в своем кабинете и никому его не открывал. В такие дни он не то что ни с кем не разговаривал – он не отвечал даже на телефонные звонки. Словом, отключался от всего мира» [13]. Процесс создания художественного текста занимал у писателя много времени: к примеру, первую часть диологии «Пробужденный край» он написал в 1953 году, а вторая часть, которая называется «В чужих руках», увидела свет только через 30 лет. Но с точки зрения художественного стиля эти произведения безукоризненны. Каждый персонаж романа писатель, как он признавался сам, пропускал через себя.

Габит Мусрепов был человеком, который любил жизнь во всех ее проявлениях. Помимо литературной и общественной деятельности он много времени уделял охоте, часами играл в бильярд и преферанс. Наталья Ильинична Сац в книге воспоминаний «Новеллы моей жизни» описывает Габита Мусрепова 40-х годов: «На меня самое сильное впечатление произвел Габит Мусрепов. Невысокого роста, хорошо сложенный, с лицом цвета слоновой кости и таинственно раскосыми глазами, он свой европейский костюм, дорогой галстук и белоснежную рубашку с отложным воротником носил, как настоящий парижанин» [14].

Один из нынешних патриархов казахстанской литературы Герольд Бельгер называет Габита Мусрепова «колоритной личностью»: «Я его воспринимал как вальяжного барина – степенного, неторопливого, важного. Он был языковорцем, исключительным стилистом, эстетом, переводить его было и интересно, и трудно. Он был человеком широкой души, работать с ним было приятно, но Габе был представителем другого поколения, поэтому я перед ним всегда немножко робел, заглядывал ему в рот, выслушивал каждое его замечание. В обычной жизни я его запомнил как принципиальную личность, которая умела высказывать свое мнение открыто, четко, публично и которая не особенно приспособливалаась к течению жизни на потребу власти и окружающим. Помню, какой ажиотаж в обществе вызвал его роман, а затем женитьба

на актрисе Рае Мухамедьяровой, которая была моложе его на 37 лет. Мои старшие друзья отнеслись к этому очень ревниво. За осуждением явно просматривалась мужская зависть. А ведь не случайно говорят, что если мужчину любят собаки и женщины – это непростой человек.

Он был замкнут, а в конце жизни – одинок. У меня есть посвященный ему очерк "Старость". Думаю, это трагедия любого большого художника: до поры до времени он интересен всем – блистает в обществе, избалован женщинами, – но приходит старость, и он оказывается ненужным. Мариэтта Шагинян говорила по этому поводу, что любой талант должен дорого платить за тот дар, который дан ему свыше, иногда даже жизнью. Мусрепов был одним из таких людей» [15].

Современники писателя, те, кто близко знал и общался с ним в 30-50-е годы, называли батыром духа. В 1932-м во время страшного голода он направил письмо Сталину, где рассказывал о том, что в Казахстане гибнет каждый второй казах. После того, как оно попало в руки первого секретаря крайкома КП(б) Казахстана Голощекина, Мусрепова «в целях перевоспитания» направили в годичную ссылку в Кустанайскую область. В 1937-м он, рискуя собственной свободой и даже жизнью, отстаивал своего друга Беймбета Майлина. «Я такой же враг народа, как и он», – заявлял он на всех собраниях.

За свое заступничество писатель поплатился тем, что от неминуемого ареста вынужден был целый год скрываться в Москве. В 1937-м году его исключили из партии и освободили от должности заведующего отделом культуры ЦК КП Казахстана. Партийный билет ему вернули только в 1955-м году. И все эти годы писатель жил только на гонорары от своих произведений.

В 60-е годы, когда Хрущев провозгласил курс на свертывание приусадебных хозяйств и сокращение численности домашнего скота, Габит Мусрепов выступил оппонентом «линии партии» и на одном из собраний задал вопрос: для чего казахам домашнее молоко? Мусрепов перечислил все сорок видов продуктов, которые испокон веков казахи делали из молока. Он, истинный ценитель национальной культуры, отстаивал ее самобытность и предостерегал от оскудения духа, который неизбежно приведет к оскудению языка (что и

происходит на современном этапе развития нашего общества: из 40 названных писателем продуктов мы сейчас можем назвать не более десяти-двенадцати наименований, остальные безвозвратно утеряны для нас и будущих поколений).

Еще одной примечательной особенностью Габита Мусрепова было его благоговейное отношение к женщине. Не случайно книга «Улпан – ее имя» стала самым главным его детищем. К написанию этого произведения, по собственному признанию, он готовился всю жизнь, но написал его всего за год. В своем дневнике Мусрепов писал: «Моя Джоконда – это Улпан». Этот женский образ он проносит через свое творчество. Именно такая женщина – гордая, талантливая, самодостаточная, способная без раздумья в случае необходимости взять на себя бремя мужских забот и в то же время преданная семейному очагу – была идеалом писателя. Могила легендарной Улпан находится рядом с мавзолеем деда Мусрепа, который был близким другом ее мужа Есенея.

«Никто больше меня не писал о женщинах-казашках», – сказал Габит Мусрепов однажды Нарымбетову и, повторив слова Льва Толстого о том, что «самые хорошие женщины лучше самых хороших мужчин, а самая плохая женщина хуже самого плохого мужчины», заявил, что согласен с первой частью этого утверждения, но вторую часть, по его мнению, нужно перефразировать так: самая плохая женщина лучше самого плохого мужчины [13].

В 1934 году Мусрепов опубликовал вольные переводы горьковских «Сказок об Италии». По-видимому, великолепие языка Горького, его умение передавать тончайшие переливы чувств произвели на Г. Мусрепова глубокое впечатление: «При ознакомлении с тематикой, со стилем письма Горького я пришел к выводу, что самое ценное в его сокровищнице – это сильный человек. Я сам некогда слышал и вынашивал в себе ряд рассказов. И когда вторично прочитал рассказы Горького о матери, вспомнились и те рассказы, приобретя целенаправленный смысл. Я перенес на бумагу и горьковские рассказы о матери, и свои рассказы» [13]. Роман «Улпан – ее имя» стал логическим продолжением и развитием большого цикла лирико-философских рассказов писателя о женщине: любящей,

страдающей, борющейся. Г. Мусрепов писал: «Со стороны, кажется, что я всегда возвыщенно, взволнованно и охотно пишу о женщинах. Может быть, издревле казахская женщина играла особенную роль в кочевой жизни. Именно они среди восточных женщин не носили чадру или паранджу, смотрели смело открытыми лицами в будущее. Масса примеров о доблести, мужестве казашек. Так, Улпан из романа «Улпан – ее имя» – историческая личность. Она не только примиряла враждующие рода, но своим умом и обаянием была путеводной звездой многим... Такие люди ... встают передо мной во весь рост, не дают покоя мыслям и чувствам» [13].

Габит Мусрепов считал перевод художественных произведений на русский язык большой школой мастерства и много сделал для приобщения казахского читателя к мировой классике. Он перевел для постановки на сцене трагедию Шекспира «Антоний и Клеопатра», комедии Мольера «Скупой» и А.Н. Островского «Таланты и поклонники». Его прозаические переводы «Песни о Буревестнике» А.М. Горького, романа М. Шолохова «Они сражались за Родину» отличаются высоким художественным уровнем, писатель понимал, что в процессе перевода происходит не просто замена одного языка другим. В переводе сталкиваются различные культуры, разные личности, разные склады мышления, разные литературы, разные эпохи, разные уровни развития, разные традиции и установки. Он придерживался мнения, что в действительности художественный перевод есть воссоздание произведения, написанного на одном языке, художественными средствами другого языка. И свою задачу как переводчика видел в том, чтобы максимально точно подобрать те средства и приемы, которые будут способствовать этому процессу. С такими же мерками он подходил к тем, кто осуществлял перевод его текстов. Герольд Карлович Бельгер, переводчик прозы Габита Мусрепова вспоминает: «С Габитом Мусреповым я сталкивался при его жизни довольно часто. После перевода нескольких его рассказов он очень хотел, чтобы я сделал подстрочный перевод романа «Пробужденный край».

Сразу скажу, что переводить его крайне тяжело. Как тонкий

стилист и знаток казахского языка, он умел и любил играть

Северо-Казахстанской

областная библиотека

им. С. МУКАНОВА

г. Петропавловск

словами. У него был сложный синтаксис, и поэтому он редко прибегал к шешенскому, бийскому красноречию. При переводе на русский язык все это, естественно, безнадежно терялось. Мусрепов прекрасно осознавал, что по этой причине переводить его на русский язык практически невозможно, поэтому и соглашался с неизбежными потерями.

Я старался быть максимально приближенным к оригиналу, но это, признаться, не всегда удавалось. Незадолго до его смерти я читал ему перевод его очерка «Жол жонекей» – «В пути». Габит Махмудович слушал, поддакивал, делал замечания, но в общем мой перевод одобрил. Этот очерк мы с ним готовили для «Известий», но для газеты он оказался слишком объемным и редактор попросил «ужать» его с 20 страниц до шести. Я на это не пошел, а автор в то время был тяжело болен. И таким образом «Жол жонекей» на русском языке так и не увидел свет. Перевод, к сожалению, я до сих пор не могу найти – он где-то затерялся в моих архивах» [15].

Исследователи проблемы художественного перевода Казахстана считают, что изоляцию казахского и русского читателя создает ряд причин, и, не в последнюю очередь, малое количество профессиональных переводчиков, в совершенстве владеющих литературными казахским и русским языками. Исключение составляет вышеупомянутый Герольд Карлович Бельгер. Родившийся в 1934 году в г. Энгельсе Саратовской области, он был депортирован вместе с семьей в Казахстан. Г. Бельгер с детства знает три языка творчества – казахский, русский и немецкий. Трехязычный прозаик, литературный критик, теоретик перевода, автор блестящего научного исследования «Ода переводу. Литературно-критические статьи, исследования, эссе о проблемах художественного перевода», один из самых известных переводчиков прозы казахских писателей, в том числе и произведений Габита Мусрепова. К его заключению: «Сегодня я могу сказать одно: Мусрепов терпеливо ждет своего переводчика. И остается лишь сожалеть, что из-за плохих переводов русский читатель, к сожалению, плохо знает творчество этого большого писателя», – необходимо прислушаться [15].

В мусреповском фонде республиканского государственного архива хранится документ под названием «Обида «Пробужденного края». Название дано автором этого документа, сельским школьным учителем Сапой Жиздыбаевым. Смысл его («обида»), уточненный подзаголовком «качество перевода», точно соответствует содержанию пространного письма читателя, предположительно, в одну из газетных или журнальных редакций. Было ли письмо опубликовано, и в каком году написано – выяснить не удалось. Как бы то ни было, пришло время приобщить его к «биографии» известного романа признанного казахского классика. По меньшей мере, много прошло со времени его написания, но мысли, в нем выраженные, звучат более чем современно.

С. Жиздыбаев, сделав краткий экскурс в русскоязычную историю романа «Оянган өлкө» в связи с отвергнутым читателями переводом Ф. Моргуна, предлагает свои комментарии к новой, 1958 года, переводческой редакции А. Садовского. Перевод оценивается учителем как «очень бледный, слабый». Главными причинами неудачи автор письма считает «недостаточность знания языка оригинала переводчиком», поверхностные представления об «истории культуры казахского народа» и – в результате – непонимание «индивидуальности писателя» [16]. Машинописный экземпляр письма, видимо, набран архивными работниками уже тогда, когда документ значительно обветшал, в нем много обидных пропусков. Но и сохранившиеся фрагменты интересны, ибо выявляют вполне зрелую, аргументированную логику мысли. И главное, обращают к проблеме, весьма значимой на уровне текстологического анализа произведения – *национальной специфике художественного образа*.

Лексическое и синтаксическое своеобразие образной национальной мысли проявляется у Г. Мусрепова в тончайшей нюансировке всех компонентов произведения, что позволяет говорить о писателе как удивительном стилисте. Потому столь важно сохранение мусреповского замысла на всех уровнях, включая национальную специфику художественного образа в его фонетическом, лексическом и синтаксическом воплощении. Свои суждения об уровне соответствия перевода тексту оригинала С. Жиздыбаев предваряет небольшим вступлением. В нем

он дает характеристику психологического состояния героя и, одновременно, своего восприятия ситуации: «Небезынтересно проследить за попыткой переводчика передать картину приезда Байжана в город. Он никогда не был в городе, и ему город казался адом. Приехал он к Бушуеву затем, чтобы получить сумму за Караганду. Вот он подъехал к воротам Бушуева» [16].

Сюжетный эпизод в оригинале:

«Қыр қазағына қияметтей көрінетін кала ішінің болмашы бұран-бұлтағынан апышымдап әрен өткен Байжекен екі қабат ағаш үйдің алдына тоқтады да:

- Уа, кім бар-ау? – деп айгай салды, жантырыккан ағаш үй мен тақтай қакпа «бар-ау, бар-ау!» деп қалғандай болған соң: – Уа, шығып кет бірін! Шығып кет! – деді. Бұл жолы тақтай қакпа «кет, кет!» деп қалғандай болды».

Подстрочник С. Жиздыхбаева:

«Кто здесь есть? – крикнул он громко. Деревянный дом и дощатые ворота загрохотали эхом: «е... е... есть, есть». Байжану показалось, что кто-то откликнулся на его зов. – Выходи сюда... Есть или нет, – снова закричал он, и на этот раз дощатые ворота откликнулись совсем неприветливо: «Н... Н... нет!» [16].

В переводе А.А. Садовского не учтены особенности синтаксического строя русской и казахской речи. Различие месторасположения главных членов предложения в казахском языке сказалось на звуковом эффекте слов в «диалоге» Байжана с домом. Вопрос «Кто здесь есть?» А.А. Садовский переводит: «Есть кто там?» – и получает отзыв пустующего дома: «там ... та... м».

Небольшой синтаксический педантизм обернулся несвойственным казахскому языку звучанием «там». Автор письма констатирует в переводе ряд серьезных отклонений от образного воплощения мусреповского замысла. Его комментарии требуют эмпирических подтверждений. Подстрочник, сделанный С. Жиздыхбаевым, воссоздает строение казахской речи, когда главные члены предложения отделены друг от друга и получается эхо: «е... е ... есть, есть». Звук «е» для казахского слуха воспринимается как значимая лексическая единица. Она является констатирующим, фиксирующим то или иное чувство человека знаком, обладающим материальной, чувственно воспринимаемой формой. В беседе часто в ответ на какое-либо сообщение казах обязательно протянет: «Е ... е ... Солай ма?» («Е ... е ... Так, да?»). Собственно, звук «е ... е ...» в казахском общении связывается с реакцией слушающего на информацию:

удивление или соглашение в зависимости от краткости или длительности его произношения. Краткое «е» означает утверждение или иронию, долгое «е ...» – сомнение или удивление. Таким образом, звук «е» для казаха насыщен эмоционально. Отзвук «там ... та ...м» неприемлем для казаха, так как слово «там»озвучно казахскому «могила», сочетание «та ...м» бессмысленно. Перевод А.А. Садовского сохранил слово «там», озвученное предыдущим переводчиком, хотя и в другом звуковом аспекте: «та-тамм!», создающем эффект выстрела. В оригинале же Г.Мусрепов дает полное повторение произнесенных Байжаном «Уа кім бар-ау» – «бар-ау, бар-ау» («уа, кто есть» – «есть, есть»).

Далее в переводе: «Байжану показалось, что кто-то откликнулся на его зов». Оба переводчика не сумели найти эквивалента первым фразам Байжана и последнему резонансному их звучанию. Потому и пришлось им внести ремарку и дописать несуществующие в оригинале предложения, искусственно увеличив объем текста. Отклик «есть» точен именно в силу своего утверждения, поэтому становится ясно, почему Байжану показалось, что в доме кто-то есть. Звук «е» как срединная формула между согласием и отрицанием хорошо передает атмосферу перехода от сомнения к полному отрицанию: нет. Для Габита Мусрепова очень важна точная передача всех срединных состояний, всех нюансов настроения. Нежелание или неумение понять тонкости стиля писателя, уловить ритм и стилистику его фразы приводят к длиниотам в переводе и искажению смыслоизобразительных особенностей оригинала.

Между Байжаном и пустым домом устанавливаются определенные отношения. Они не имеют связи с дальнейшими событиями. Но нюансность каждого момента человеческих отношений с кем бы или чем бы то ни было характерна для поэтики Г. Мусрепова. Творческую манеру Г. Мусрепова отличает особого свойства мозаичность изображения. Живописец смешивает на палитре различные краски, чтобы получить известный тон, но краски образуют грязноватый цвет. Первыми в изобразительном искусстве импрессионисты смело перенесли на холст мазки из семи чистых красок, раскладывая одну около другой, предоставляя отдельным цветам вступать в смеси уже в

хрусталике глаза зрителя так, как это присуще самому свету. Стремление сохранить культуру природы характерно и для Мусрепова. Писатель с кочевническими традициями, он не дает описаний состояния того или иного персонажа, а воссоздает вибрации состояния.

Байжан впервые в городе. Он кажется ему адом. Любое проявление городской жизни для него незнакомо и чуждо, вызывает обостренную реакцию. Город – страна, с которой он знакомится, и Мусрепов ищет бесконечные нюансы чистых, незапятнанных впечатлений, составляя целостный узор вибраций состояния человека. Поэтому самые тончайшие элементы, в том числе и звуковые соотношения, важны для писателя и их необходимо выразить с максимальной точностью. Однако эта особенность не соблюдена ни в одной из трех редакций русскоязычного перевода.

Отзвук последующих слов Байжана в переводе А.А. Садовского повторяет вариант Ф. Моргунта и получает такую окраску:

«Выходи сюда, кто есть, выходи, – снова закричал он, и на этот раз дощатые ворота отклинулись совсем неприветливо: «Уходи ... Уходи ...и ...».

Подстрочник С. Жиздыбаева вновь более точен, несмотря на формальную точность русскоязычных переводов. Дом у Г. Мусрепова отвечает: «Уа, шығып кет бірің! Шығып кет!» (Уа, выходи кто-нибудь! Выходи!), а эхо доносит: «кет, кет!». Слово «выходи» не может получить резонанса «уходи». Слова же «кет» и «нет», по предложенному Жиздыбаевым варианту,озвучны и фонетически, и по смысловому наполнению. Наконец выбранное переводчиками сказуемое «уходи» не несет такого резкого отрицания, как «нет», а долгое «... и ... и» звучит скорее жалобно, чем неприветливо.

Г. Мусрепов чувствовал тончайшие нюансы звукового произношения и звукового соответствия до мельчайших оттенков, потому он предлагает в интерпретируемом сюжетном эпизоде резонанс не звука, а полной лексемы, проявив себя в этом выборе тончайшим стилистом. Материальная, чувственно воспринимаемая форма звука, слова, предложения в его стиле – компонент экспонирующий в прямом значении этого понятия (от лат. *ехро* «выставляю напоказ»). Для Г. Мусрепова

характерно выделение чувственности слова, сочетающего в себе знаковую сущность и эмоцию.

Эмоциональная и знаковая сущность слова создавала синтаксическую напряженность каждого элемента речи Г. Мусрепова, в их сцепленности и взаимодействии друг с другом. В своей статье «Әдебиет тілі жайында» («О языке литературы») он писал: «Сөз сөзге жарығын да түсіріп тұрады, көленкесін де түсіріп тұрады. Біріне-бірі жарығын түсіріп тұратын сөздерден құралған сейлем айтайын деген ойынды окушыға дәл жеткізеді». «Одно слово освещает другое слово, выделяя или оттеняя его. Предложение, состоящее из слов, освещивающих друг друга, высвечивает идею, доводит ее до восприятия читателя». Писатель глубоко ощущал слово как смысловое ядро, а отсюда смысловое значение художественного сцепления слов в его произведениях.

Характерно, что в новом, уже третьем по счету, переводе романа, осуществленном Н. Гордеевой и В. Дудинцевым в 1972 году, досадные неточности и ошибки, равно как и принцип свое-вольного обращения с текстом оригинала в целом, сохранились, что отмечает автор письма-рецензии.

Анализируемый фрагмент текста:

«Но вот, наконец он остановился перед двухэтажным деревянным домом. Кажется, тот. По степной привычке окликнул во весь голос;

Уа, кто *там* есть?

Деревянные ворота и стены отозвались: «Есть, есть!»

Байжан не понял: то ли его голос вернулся, то ли из дома ответили. Крикнул еще раз.

Выходи сюда! Кто *там* есть, выходи!

На этот раз ворота и стены ответили: «Уходи, уходи!».

В процессе анализа национальных особенностей казахской литературы в связи с переводом наибольшего эффекта достигают наблюдения на уровне звука, слова, фразы, синтаксиса и других компонентов художественного образа. Письмо рядового читателя, предлагающего свой русскоязычный вариант прочтения романа «Оянған өлкө», переводит проблему поэтики в коммуникативную плоскость. Классическая схема связи «автор-текст-читатель» дополняется еще одной существенной единицей: «переводчик». Это порождает новые, до сих пор нерешенные проблемы восприятия прозы одного из известных казахских писателей русскоязычной читательской аудиторией.

I

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ ГАБИТА МУСРЕПОВА И СПОСОБЫ ПЕРЕВОДА ИХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Некоторые исследователи считают, изучение заглавий – чисто русское филологическое увлечение и связывают это с «философией имени» (в интерпретации Алексея Лосева и Павла Флоренского). По мнению Н. Веселовой, название произведения – не просто «ключевое слово» или «однофразовый текст». Заглавие вбирает в себя концентрированную сущность произведения и при этом «не принадлежит ему безраздельно. Одной стороной оно соприкасается с миром, лежащим за пределами текста, а другой – с текстом, отмечая его начало. Благодаря такому пограничному положению заглавие служит соединительным звеном между текстом и внешней по отношению к нему действительностью». Писатель может заимствовать у предшественника модель заглавия, не «задевая» при этом прежнего смысла. Так, Горький любил выносить в заглавие пьес собирательное обозначение героев: «Враги», «Мещане», «Варвары» – и все это были неприятные писателю типы. Янка Купала, явно ориентируясь на Горького, назвал свою пьесу также «собирательно»: «Тутэйшия» (можно приблизительно перевести как «здесьшие», «земляки»). Потом эту традицию подхватили молодые белорусские писатели, боровшиеся за возрождение национального языка и культуры.

Бывают и сознательные полемические переклички заглавий. С. Дмитренко приводит в качестве примера заглавия русской исторической беллетристики: у писателя советского времени М. Касвинова есть роман о царствовании Николая Второго «Двадцать три ступени вниз», а С. Карпушенко, не разделяющий антимонархических взглядов, назвал свою книгу «Возвращение императора, или Двадцать три ступени вверх».

Исходя из того, что в художественном тексте нет ничего второстепенного, обратим внимание на традиции и способы перевода заглавий художественных текстов с одного языка на другой. Интереснее всего проследить этот процесс на практике переводов русских текстов на английский и английских произведений на русский язык. Так, к примеру, пьеса Уильяма Сомерсета Моэма «The Constant Wife» была переведена как «Постоянная жена», что, в первую очередь свидетельствует о стилистической «глухоте» переводчика, который, вероятно, считает, что в Англии бывают жены и постоянные, и временные. Содержание пьесы подсказывает, что речь идет о «Верной жене».

Один из известных переводчиков английской прозы И. Кашкин вспоминает анекдотическую ситуацию с переводом сказки «Красная Шапочка»: однажды ее перевели как «Little Red Riding Hood» («Рыжий постреленок в седле»). Буквальный перевод этого заглавия: «Маленький красный капюшон для верховой езды». Переводчик решил, что «hood» – американский сленг, означает «хулиган», «громила»; «little» – «маленький», он интерпретирует его как «постреленок»; «red» – и «красный», и «рыжий», применительно к постреленку больше подходит второе; «riding» – «едущий (скачущий) верхом» – поэтому «в седле». Или другой пример, когда в книге для изучающих английский язык Красная Шапочка названа Red Cap. Но Red Cap в США – общераспространенное название вокзальных носильщиков, по преимуществу негров в красных фуражках цилиндрической формы. Другое значение этого выражения – «красный презерватив», что придает переводу этой сказки совершенно иной, несказочный смысл.

Дочь писателя Н.К. Тренева рассказывала, что однажды заглавие пьесы ее отца «Любовь Яровая» перевели как «Harvest Love» - «Любовь во время сбора урожая». Известно, что еще большей трансформации подверглись пьесы А.Н. Островского: «Доходное место» в одном английском справочнике названо «A Well-Paid Job» («Хорошо оплачиваемая работа»), а заглавие «Гроза» переведено как «Fear», т.е. «Страх».

Переводчик и исследователь А.М. Арго считал, что полезно заменять некоторые традиционные переводы заглавий новыми,

более верными. Так, «Une vie» Мопассана следует переводить не «Жизнь» (слишком большое обобщение), а «Одна жизнь», или для лучшего русского звучания «История одной жизни», ибо в оригинале – неопределенный artikel. Другой пример неточного перевода на русский язык заглавия – роман Теккерея «Vanity Fair». Многие исследователи проблем перевода считают, что перевод «Ярмарка тщеславия» неверен и в смысловом, и в стилистическом отношении. У существительного «vanity» два значения: «суета» и «тщеславие». Герои Теккерея не отличаются особым тщеславием, он разоблачает суету их помыслов. (Вспомним, что суета окружающей действительности – один из лейтмотивов его творчества). Первый русский переводчик И. Введенский перевел это заглавие как «Базар житейской суеты». Здесь можно отметить еще один верно переданный смысловой и стилистический оттенок: «ярмарка» по-русски – нечто яркое, праздничное, веселое, «базар» же ассоциируется с беспорядком, давкой, грубостью, шумом, криком.

Но есть и прецеденты разрушения «традиций». Комедия Лопе де Вега «El regalo del hortelano» появилась на русской сцене в прозаическом переводе под названием «Собака садовника» в XVIII веке и шла в этом переводе чуть ли не до начала тридцатых годов XX века. М.Л. Лозинский разрушил устоявшееся мнение и перевел как «Собака на сене».

При переводе заглавий, как и всего текста, необходимо ориентироваться, прежде всего, на принцип верной передачи смысла, эмоционального настроения, что позволяет отступить от точности. Фильм «Летят журавли», снятый М.К. Калатозовым по сценарию В.С. Розова, во французском прокате был озаглавлен «Les cigognes passent» («Аисты пролетают мимо»), а не «Les grues volent» («Журавли летят»). На французском языке тех лет существовало жаргонное слово *grue* (журавль) в значении «проститутка». Также вместо глагола *voler* (лететь) употреблен глагол *passer* – «двигаться (проходить, проезжать, проползать, пролетать, проплыть) мимо». У глагола *voler* (лететь) имеется омоним, означающий «красть, воровать». Поэтому буквально переведенное заглавие могло быть неправильно понято французским зрителем.

Еще один пример удачного измененного заглавия при переводе с русского на английский язык перевод заглавия шолоховского романа-эпопеи «Тихий Дон». Первый том вышел в свет под заглавием «And Quiet Flows the Don» («И, тихий, течет Дон»). Одно из значений английского существительного *don* – «преподаватель, член совета коллежда в Оксфорде или Кембридже», и читатель может подумать, будто Шолохов писал именно о таком преподавателе или же об испанском дворянине, тем более что по-английски все значащие слова в заглавиях даются с прописной буквы. Включение же в перевод глагола сразу дает понять, о чем речь. Последующий том был озаглавлен «The Don Flows in the Sea» («Дон впадает в море»), с целью подчеркнуть, что это не переиздание книги, а ее продолжение.

В переведоведении известны случаи, когда неточный перевод заглавия лучше выражает суть произведения, чем заглавие, данное автором. В романе Виктора Гюго «Les misérables» прилагательное «*miserable*» имеет много значений: «бедный, бедственный, несчастный; худой, дрянной, плохой, жалкий; бедный человек, бедняк», «бездельник, подлец, негодяй» – ведь и по-русски прилагательное «несчастный» порою имеет ругательный, оскорбительный оттенок. Первый переводчик назвал роман «Несчастные», другой перевод был озаглавлен «Жалкие люди». И, хотя во французском словаре слово «*miserable*» не соотносится с причастием и не переводится причастием, думается, это наиболее верный перевод заглавия – «Отверженные», оно наиболее исчерпывающе выражает квинтэссенцию романа.

Особую трудность представляют для переводчика полисемичные заглавия, как, например, романа М. Горького «Дело Артамоновых». В нем три значения: 1) фабрика Артамоновых; 2) цель, смысл жизни Артамоновых и 3) суд над Артамоновыми, причем на поверхности – только первое значение. В 1928 г. роман был переведен В.С. Гэтти под заглавием «Decadence» («Вырождение»). Переводчик радикально изменил заглавие, опираясь на самого автора, который на примере жизни трех поколений купеческой семьи показал действие безжалостного закона вырождения. В. Рогов, в общем, согласный с такой трактовкой заглавия, предлагает вместо слова *decadence*, известного как направление в искусстве конца XIX - начала XX в., использовать «*Decay*» или «*Degeneration*».

Как видим, несмотря на теоретическую разработанность проблемы перевода заглавий художественных текстов, на практике важны, прежде всего, диалектический подход к оригиналу, постижение его мысли и формы, «чувство соразмерности и сообразности», культура переводчика и, разумеется, его одаренность. С этих позиций можно было бы изучить проблему перевода произведений казахских писателей и поэтов на другие языки. В данной работе сделана попытка рассмотреть традиции и способы перевода заглавий мусреповских текстов.

Габит Мусрепов часто вводит в заглавие художественного произведения имя собственное (чаще всего – антропоним), которое является своего рода «надтекстом», «минитекстом», заключает в себе (наряду с именем автора) сильный прагматический заряд. Поэтому при любом научном исследовании важно начать декодирование социально-фактурной информации целого текста с его названия, ибо заглавия обладают добавочной экспрессией и способны особым образом воздействовать на читателя.

Понятно, что заглавие художественного текста является, с одной стороны, самостоятельной информативной единицей, принадлежащей внеtekстовой действительности, с другой – важным текстообразующим элементом, участвующим в формальной организации текста. В этой связи большой интерес представляет синтезированная (философско-лингво-литературо-ведическая) работа Л.В. Карасева «Живой текст», где имя вписывается в разноспектрный и оригинальный анализ текста: «Имя есть то, что человек в первую очередь говорит о себе при знакомстве. Поэтому, когда мы сталкиваемся с такими названиями, как «Гамлет», «Дэвид Копперфилд» или «Анна Каренина», «Василий Теркин» то, по сути, присутствуем при моменте знакомства с текстом, с самопредставлением сюжета. Он знакомится с нами, называет свое имя, открывает свое лицо, не давая спутать его с кем-то другим. То же самое происходит и в случае упоминания нескольких персонажей. «Сага о Форсайтах», или «Братья Карамазовы»: это тоже лица, персоны, только вместо знакомства индивидуального мы имеем здесь дело со знакомством групповым» [17, 59].

Имя собственное как заглавие часто представляет собой комплекс многослойной культурологической информации, рассчитанной на подготовленного читателя. Фактически привлекая внимание реципиента, данное текстообразующее средство «играет существенную роль в раскрытии иерархии выраженных в произведении образов и идей» [17, 23]. Более того, заглавие (особенно содержащее имя собственное) становится концентрированным воплощением идеи произведения, формирует *концептуальность* художественного текста. Важно и то, что заглавия обладают добавочной экспрессией и способны особым образом воздействовать на читателя.

С нашей точки зрения, функциональная роль заглавия в структуре повествования более зримо проявляется себя в произведениях малой формы. На небольшой «площади» повествовательного пространства четко фиксируются рельефные колебания: не только сознанием, но и зрением схватываются связующие нити. В фокусе внимания сосредоточивается вся перспектива. Жанровая природа рассказа обусловила изначальные трудности, возникающие при воплощении художественного замысла в его рамках. Для казахских писателей типологические сложности жанра усугубляются внешне парадоксальной ситуацией. Это наиболее устойчивый жанр литературного творчества с развитой традицией, заложенной в веками отшлифованной форме устного рассказа. Самобытно проявиться в литературном жанре, в полную меру впитавшем национальные традиции повествовательного искусства, – достаточно сложно. Одно из условий художественности при этом заключено в осмыслении и сохранении *конвенциональных*, то есть соответствующих именно национальной традиции, особенностей жанра. Для казахской литературы, и после революции, не утратившей онтологических связей с национальным мировосприятием, это условие обладало статусом непреложности. Можно согласиться с утверждением А.Ж. Жаксылыкова о значимости традиционного менталитета в казахской литературе. «Вместе с тем, – рассуждает он по поводу утопичности «эсхатологических ожиданий поэтов Зар замана в отношении судьбы цивилизации кочевников», – до 30-х годов двадцатого века в казахской литературе еще сохранились следы религиозно-мифологического мышления, нравственность и гу-

манизм, основанные на традиционной духовности и глубинном идеализме мироощущения, мистические устремления, поиски метафизической истины». Однако вызывает сопротивление решительное ограничение временными рамками исследуемой проблемы 20-ми годами /до 30-х годов/. Требует аргументированного подтверждения и вывод, следующий за процитированным, в общей сути справедливым высказыванием. Выраженный в форме непререкаемого мнения этот вывод рождает осознанное несогласие: «Все эти признаки и формы духовно-эстетического, художественного многообразия и богатства нравственных и концептуальных поисков *на многие годы исчезнут* из литературы с принятием официального метода социалистического реализма» [18, 281]. Видимо, автор монографии «Образы, мотивы и идеи с религиозной содержательностью в произведениях казахской литературы» принимает за основу ту схему, которая прочно внедрилась в сознание литературоведов и, благодаря их усилиям, читателей, о распределении ролей между относительно свободными и раскрепощенными двадцатыми и последующими десятилетиями, скованными диктатом социалистического реализма. Не вдаваясь в детальную разработку затронутой темы, следует, тем не менее подчеркнуть, что при явных и ощутимых утратах на пути обретения духовной истины казахская литература не прекратила «нравственных и концептуальных поисков» и в 30-е, и в дальнейшие десятилетия.

Эстетический опыт Г.Мусрепова свидетельствует о том, что даже в наиболее политически ангажированных произведениях («Кездеспей кеткен бір бейне», «Қазақ солдаты», «Жат колында») писателю удается в главном сохранить *конвенциональность*. В этой связи значительным по-особому воспринимается один из философских этюдов «Шығарма сыры», включенный в «Күнделік» писателя. Подчеркнутая *амплификация* смыслового наполнения в понятии «астары» (подкладка, подоплека, иносказание) позволяет воспринимать его не только в значении художественного приема, но и в мировоззренческом, концептуальном проявлении. «Шығарма тек қана мазмұн, тек қана түр емес. Ол мазмұн астары, ол түр астары, тенеу астары, яғни астарлы ой, астарлы бояулар, әндер, суреттер, дыбыстар, сыйырлар.

Шығарма сыншылар үшін жазылмайды, кітапты окушылар үшін жазады» [19, 167].

Значительную часть творческого наследия Г. Мусрепова составляют рассказы и очерки. С учетом тех специфических трудностей, которые испытывает автор произведений малой формы, отмеченная предпочтительность не может квалифицироваться как творческая неполноценность, но, напротив, как свидетельство творческой самодостаточности. Произведения, определяемые в казахской литературе как рассказ, неоднородны в жанровом отношении, достаточно активна их внутрижанровая вариативность. И среди рассказов Г. Мусрепова дифференцируются психологические, и событийные, и те, что объединяют в себе исследование быта и внутреннего мира героя с острым новеллистическим сюжетом, основанным на неожиданном, «случайном» или в прямом значении нечаянном происшествии. Типологизация жанров мусреповской прозы облегчена некоторыми обстоятельствами генетического характера. Среди них: сохранение традиционных черт в жизни казахов; устойчивость типов поведения – и отсюда повторяемость ситуаций; ощущимое влияние уставных правил и законов. Эти условия обеспечивают традиционность проблематики характеров, сюжетов, других компонентов, обладающих жанрообразующими свойствами [20, 66].

Произведения Г. Мусрепова демонстрируют одновременно и эту устойчивость, и отход от жанровых канонов. Новые жанровые качества приобретались за счет расширения жизненного материала, усложнения сюжета и характеров, углубления нравственно-философской проблематики. В мусреповских рассказах отразилось весьма продуктивное и для казахской прозы развитие форм «свободного повествования», выразившееся, в частности, в «активном вторжении поэтики очерка в структуру рассказа» [21, 46]. Влияние очеркового начала сказывалось и на повести, что можно считать естественным, исходя из родственности этих жанров как аналитических. Объективно присущее в природе жанров стремление к «диффузии» Г. Мусрепов использует в своей прозе достаточно плодотворно. Это сделало возможным жанровую «метаморфозу» его «Автобиографиялық әңгіме» из очерка в рассказ, «Кездеспей кеткен бір бейне» – из повести в поэму, написанную прозой, «Ұлпан» – из повести в роман.

Своеобразна жанровая «биография» самого популярного произведения Г.Мусрепова, переведенного на многие языки мира. Примечательно, что в первой публикации 1944 года заглавие «Қазақ батыры» сопровождено авторской ремаркой «ұзақ әңгіме» («длинный рассказ»). Уже в следующем году журнальные публикации представляют произведение как повесть. В 1950 году его переработанная, дополненная редакция с уточненным заглавием «Қазақ солдаты» обретает романский жанровый статус. Но и некоторое время спустя произведение печатается одновременно под различными заглавиями и в сопровождении различных жанровых дефиниций [22, 19-21].

Поэтому в силу вышеназванных причин заглавия прозы Г. Мусрепова самые разнообразные и необычные, нарушающие устоявшиеся традиции не только в казахской, но и русской литературе. Нередко в заглавие выносится имя героя (героини) повествования, в ряде случаев в сочетании с родом занятий, жизненным предназначением: «Ер Қаптағай», «Атакты әнші Майра», «Күсен», «Аклима», Эмина», «Біздін Би-аға», «Ұлпан» и т.д.

В заглавиях – вопросах «Желкелер неге қышиды?», «Қаскырды атқан қайсысы?» заложена целеустремленная замыслом информация, содержание которой раскрывается в процессе *интерпретации* текста. Некоторые заглавия заключают в себе определение жанра: «Автобиографиялық әңгіме», «Этнографиялық әңгіме». Можно выделить заглавия, конкретизирующие событие или ситуацию: «Аспанда болған жекпе жек», «Женілген Есрафил», подчеркивающие время и место действия – «Қос шалқар», «Боранды түнде». Нередки заглавия, объединяющие такие различные типовые признаки, как «Айгүл қойшының бір күні» или «Жапон балладасы».

Особую группу составляют заглавия, несущие в себе иносказательный смысл: «Тулаған толқында», «Оянған өлке», «Жатқызында», «Кездеспей кеткен бір бейне».

Предложенная классификация выполняет по большей части служебную роль, функциональное значение которой, с рядом уточнений, проявится в процессе дальнейшего их анализа: *в поэтике заглавий*. В связи с этой темой необходимо подчеркнуть одну особенность, ставшую характерологической для многих казахских авторов. Творческая «биография» целого ряда их произведений включает историю не только оригинальных,

авторских заглавий, но и переводных русскоязычных эквивалентов или вариантов. В этом плане представляют интерес почти все произведения Г. Мусрепова, и каждое требует индивидуального подхода, специального комментария.

Г. Мусрепов включил в «Автобиографиялық әңгіме» историю заглавия первого из опубликованных своих произведений: «Рабфакты бітірер кезде жазу талабы менде де ояна бастады. Қабырға газетінде бірінші рет ұзак әңгіме жаздым (кейін ол «Тулаған толқында» деген повестке айналып), менің бірінші басылып шыққан еңбегім болды».

«Ол бір болған оқиғаның төнірегінен туған әңгіме еді. Мені болған оқиғаның өзі бастап кетті» [23, 313].

Краткость идержанность информации закономерна в соответствии с четко выраженной жанровой ориентацией: стремлением удержать повествование в границах реальных, имевших место в действительности фактов и событий. Признак очерковости в жанре определился в первом переводе произведения на русский язык «Автобиографический очерк», который передал смысл процитированного абзаца очень близко к оригиналу и перевел «Тулаған толқында», как и следовало, – «В пучине» [24, 109]. Единственная публикация повести на русском языке в 1934 году так и озаглавлена. В 1968-м, а затем в 1979-м годах «Автобиографиялық әңгіме» появляется в новых переводных редакциях. Собственно, его уже и нельзя рассматривать как очерк, он оброс множеством дополнительных сведений, ситуаций, событий, с заглавием «Автобиографический рассказ». Казалось бы, смещение смысловых акцентов допустимо: в казахском языке слово «әңгіме» равнозначно понятиям «рассказ», «беседа». Но измененное заглавие отражает переориентацию жанра. А это весьма значимо, ибо неизменно влияет на всю структуру текста.

В редакции 1968 года повествование с первой же фразы в форме риторического вопроса переведено в плоскость ретроспективного восприятия, в духе времени активно внедряемого переводчиком в авторское повествование. В тексте оригинала подчеркнуто: «Ол бір болған... әңгіме еді. Мені болған оқиғаның өзі бастап кетті» [23, 313]. Первичность реальной основы, событий, имевших место в действительности, – на этом акцентирует внимание Г. Мусрепов. В переводной редакции появляются

пространные рассуждения «от автора» ощутимо чужеродного характера, с примесью дидактического пафоса. Налицо манерность и неточность стилистического оформления «авторских» откровений: «Я сейчас не пишу повесть своей жизни, а перелистываю ее отдельные страницы, иногда заскакивая вперед, как нетерпеливый читатель, иногда возвращаясь назад». Очевиден шаблонизированный прием, с помощью которого переводчик пытается оправдать странного свойства композиционные «маневры». Видимо, по воле писателя большой фрагмент текста, открываемый этой рыхлой фразой, в издании 1979 года изъят.

Можно предположить, что признанный стилист Г. Мусрепов не смог смириться и с другими новациями в «Автобиографическом рассказе». Классикам казахской литературы свойственна особая, щепетильная требовательность к слову. Она обусловлена этническими традициями литературного творчества, не утратившего прочных связей с утонченно развитой устной словесностью. Синкретизм различных жанров: музыкальных, драматических и устного рассказывания - за долгие века воспитал восприимчивость к любого рода фальши, чуткий слух и у исполнителей, и у аудитории. Умение говорить, владеть образным словом высоко ценилось в казахской степи.

Заглавие первого произведения Г. Мусрепова «Тулаған толқында» дополнено в рассказе «Автобиографиялық әңгіме» новым смысловым вариантом перевода. К примеру: «Я не мог придумать другого подходящего названия, так и осталось «Тулаған толқында» – «В бушующих волнах» [25, 44]. В своей практике перевода мусреповских произведений переводчик не однажды пользуется подобным графическим оформлением оригинального заглавия и его русскоязычного аналога. Соединение оригинального и переводного вариантов дефисом предполагает если не дословность, то максимально достигнутую эквивалентность смысла, подтверждаемую текстом произведения. Образ враждебной героям «Тулаған толқында» стихии, вынесенный в заглавие, раскрывается в тексте на нескольких уровнях: бытовом, природном и социальном. Позднее и в «Автобиографиялық әңгіме», и в комментариях к различным изданиям Г. Мусрепов достаточно трезво оценивает свой первый опыт в творчестве: «Оқиға желісі үзілер жерге дейін еркін барған сиякты едім, аяқтау салмағы өзіме түскенде, малтығып

әрең шыктым. Өзге кемшілігін былай қойғанда, аякталуы олақ еді. Оны кезінде ешкім андаған жок» [23, 313]. В переводе на русский язык появились необъяснимые и нежелательные для целостности текста дополнения: «Пока я описывал то, что происходило на моих глазах, в чем я сам принимал участие, все шло легко и, как мне тогда казалось, вполне хорошо. Но вот настал в рукописи момент, когда потребовалось распутать завязанные узлы, и у меня, как я ни бился, ничего не получалось. Не найдя лучшего способа, я вынужден был уподобиться одному решительному герою древности – и лихо разрубил узлы!» [25, 45]. Взамен трезвой авторской самооценки, высказанной сдержанно и кратко, русскоязычный вариант предлагает многословную информацию с явным оттенком авторского самолюбования. Вновь бросается в глаза небрежность стиля, неприемлемая для Г. Мусрепова: «настал в рукописи момент...».

Образ, заданный в заглавии оригинала, вполне удался начинаяющему автору. Ассоциативной зрительности образа способствовали, видимо, реально испытанные впечатления. Пейзаж, данный в звуковых красках, сюрреалистических картинах природных метаморфоз: «Әлем астаң-кестең. Қамыстың маңайы ұлыған иттей болып, ауылдың үстімен, қалың ел көшіп бара жатқандай сықыр-сықыр. Желге косылып қу камыс та ұлиды. Тұн ортасы болмай-ақ кара жел мұзды астаң-кестең қиратып, ә, дегенше-ақ теніздің беті сенге айналды. Жағадан асып су атқылады. Салдырылғулар әлем тапырақ... Мине онбаган жол!... Біржанға дауылды жол ұшырады...» [26, 37].

По мере движения образ дополняется новыми деталями и подробностями: «Көзге түртсе көрігісіз қараңғы, ұлыған ызырық жел. Оңды-солды бетке шапалақтап тұрган қарлы жсаңбыр. Қопарылған мұз, сенмен алыса-алыса әрең жүріп келеді. Кейде есіп, кейде мұздың бетімен қайығын сүйреп, аржакқа әрең өтті» [26, 38]. Семантика характерных пейзажных деталей настраивает в целом на ассоциативное восприятие именно пучины. Этот пейзажный образ далее по ходу повествования наполняется новыми символическими деталями, становится развернутым образом-символом. В пучину неизбежности (символ предстоящей жизни с ненавистным мужем) попадает героиня. Этот уровень организующего композицию образа до конца реализуется в диалоге спасшихся, казалось бы, от неминуемой гибели в пучине Биржана и Шайзы:

- Оспанға барғанымша, өмір бойы қорлықта шірігенімше, ақ сеннің үстінде тәңіз құшағында өлгенім артық та, – деді Шәйза.

- Оспанға кеткенінді көріп тірі қалғанымша, ақ сеннің үстінде, сені құшақтап отырып өлгенім артық та, – деді Біржан [26, 41].

Героиня готова предпочесть жизни в душевных тяготах (корылкта) смерть в объятиях моря (теніз құшағында).

Заключительный фрагмент повести, выполняющий роль финала, излишне лаконичен, даже и схематичен. Задерживает внимание одна фраза: «Неше жиналыстар өткен, неше сағат сөздер сөйленген, бүгін тағы да керісіп жатыр. Біріне түсініп, біріне түсінбейтін Біржан айтыс сырын түгел ұға алған жок» [26, 55]. Герой, спасшийся со своей возлюбленной от природной напасти (пучины), оказался в объятиях другой, социальной – пучины противоречий, разногласий на социальной, классовой почве. Вспомним, что нечто подобное чувствует другой мусреповский герой, Кайрош из романа «Қазак солдаты»: «Содан бері мен үш рет қызыл бұрышта болған жиналыска да қатынастым. Еңбекші ретінде шақырылам ба, белсенді ретінде шақырылам ба, әлде осы екеуінің мағынасы біреу-ак па, ол кезде оны айыра алатын шама менде жок еді!» [27, 9]. Можно отметить семантическое сходство двух образов, хотя Кайрош почти ребенок, Биржан вполне зрелый муж. Но социальное, политическое сознание его в повести недоразвито, ему еще предстоит пройти школу политического осознания своего места в этой жизни.

Г. Мусрепов не наделяет своих героев политической прозорливостью или пылким революционным энтузиазмом, таковых в казахской степи того времени еще не было. Потому и видеть принятие героем «бушующих волн» революции - значит договариваться за автора, как это делает переводчик: «Но Биржан и Шайза бежали из аула в город, где теперь находились красные, и там нашли свое счастье» [25, 45]. В оригинале повести они оставляют город вместе с красными и дальнейшая их судьба неизвестна. Не в «бушующих волнах», а именно «в пучине» или пока «в пучине» и с точки зрения социальной ситуации ощущают себя герои повести: смена властей, «әлем астаң-кестен», и впереди нет ясности. Неуместность в подобной ситуации счастливой развязки судеб героев понимал и сам

писатель, о чем посчитал необходимым поведать в примечаниях к одному из изданий: «Аяғы бұрын женістен кейінгі Біржан мен Шайзаның бақытқа жеткенімен бітетін... бостандық құресіне аттануладымен аяқтауды дұрыс көрдім» [26, 57].

Сравнение различных русскоязычных редакций «Автобиографиялық әңгіме», переведенного как «Автобиографический очерк» и «Автобиографический рассказ», приводит к парадоксальному выводу. Очерк стилистически более выдержан в едином ключе и производит впечатление завершенного повествования в границах конкретного времени. Рассказа же не получилось, заголовок, переориентировав на иное жанровое содержание, не оправдал себя. Тому причиной и стилистическая разнородность материала, и доверительная нарочитость интонации, и неуместность пространных рассуждений на отвлеченные темы. Экскурсы в творческую биографию писателя отдают аннотационным схематизмом либо выражены в анкетно-протокольной форме и более напоминают служебную характеристику [24, 46-48].

Очевидно, Г.М. Мусрепов, подчеркивая жанровое качество своего произведения как «Автобиографиялық әңгіме», осознавал, какую ответственность возлагает на себя. Ко времени появления этого произведения на русском языке писатель был признанным мастером, автором «Оянған өлке» и «Қазақ батыры» – «Қазақ солдаты». Жанровый признак автобиографичности намечен в первой же фразе. Сдержанная и одновременно искренняя интонация сохраняется до последней строчки. Ощутима изустная основа, подчеркнутая и графически. Потому в оригинале отсутствуют незаполненные пустоты между абзацами или главами, что существенно корректирует восприятие целого. В переводных редакциях фрагменты текста отделены визуальными промежутками. В целом, такой условно-графический прием деления на «главы» оправдан: сделана попытка актуализировать, таким образом, периоды, которые несут регенерирующую роль в жизни автора-повествователя. Но на фоне разного рода амплификации, которые либо создают неоправданные длинноты в переводном тексте, либо засоряют текст приметами напыщенного стиля, этот прием не достиг цели. Но при этом нарушил оригинальную фактуру текста, которая и «внешностью» своей способствует восприятию непреднамеренности, естественности устного рассказа, по традиции подразумевающего собеседника.

II

РАССКАЗ Г. МУСРЕПОВА «ТАЛПАҚ ТАНАУ»: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ПЕРЕВОДА

Интересна и поучительна творческая история рассказа «Талпак танау», названного Герольдом Бельгером «знаменитым». К тому же рассказ удостоен был и особой чести, не только многократно публиковался в различных сборниках и во всех собраниях сочинений писателя, но был помещен и в школьные хрестоматии советского времени: «мектеп хрестоматияларына енгізілді» [28, 535].

Основания для подобных знаков отличия достаточно весомы: в 30-е годы и события, отраженные в рассказе, и особая юмористическая тональность повествования должны были производить сильное впечатление. По-особому относился к этому рассказу сам писатель. Достаточно напомнить, что написан рассказ как своеобразный «репортаж» с реального места событий. И этой реальной географической точкой был колхоз «Жана жол», организованный на территории родного аула автора. С тем большей ответственностью относится писатель в подобной ситуации к выражению оценок и мнений, которые возможно приписать конкретной личности, т.е. к высказываниям, рассуждениям «от автора». В казахском оригинале Г. Мусрепову удается с помощью *совмещения в композиции* различных точек зрения сохранить равновесие. Автор-рассказчик не вмешивается напрямую в повествование, избегает поучений, выводов, назидательных сентенций. Он – участник событий, фиксирует все, но умеет хранить корректный нейтралитет.

Стилистика заглавия – «Талпак танау» – предполагает в переведном аналоге форму единственного числа: «Тупорылая». В переводном варианте 1958 года в заглавии употреблено множественное число: «Тупорылые». Для Г. Мусрепова важно

использование этого понятия именно в единственном числе, «талпақ танау», а не «талпақ танаулар», именно так воспринимали рассказ еще до его перевода те из русскоязычных читателей, кто владел казахским языком. В статье «Мир Мусрепова» Г. Бельгер вспоминает о той поре детства, когда «ученики аульной школы изучали ... знаменитый рассказ «Талпақ танау» – «Тупорылая» [29]. Казахские слова, составляющие сочетание «талпақ танау», переводятся соответственно как «коренастый, низкого роста» и «ноздря». В казахско-русском словаре Х. Махмудова и Г. Мусабаева предложены формы пренебрежительного употребления прилагательного «талпақ» - «талпақ бас» (или «жалпақ бас»), что переводится как «низкоголовый». По аналогии сочетание «талпақ танау» можно приблизительно перевести как «низко к земле расположенная ноздря (ноздри)» более точно, в соответствии с предметом повествования — «та, что роет землю ноздрей». Но суть разночтения не в этом. Форма единственного числа в оригинале заглавия предполагает восприятие «талпақ танау» как вида животных. В любом статистическом справочнике значится «свинья» по аналогии с другими животными: «осел», «верблюд», «баран» и т.д. Это подтверждается и в тексте самого рассказа не прямолинейно (это не свойственно стилю Г. Мусрепова), но в довольно ощутимой опосредованной форме. «Қайткенмен 1933 жылы майдың екісі құні «Жана жол» колхозына бір түлік шошқа малы келіп кірді...» [28, 269]. /Во всяком случае, 2 мая 1933 года в колхоз «Жана жол» вошел один (новый) вид – свинья/.

Возможно, подобное прочтение заголовка подтолкнуло другого переводчика выбрать иной эквивалент мусреповскому «талпақ танау». В 1968 году рассказ опубликован на русском языке под названием «Пятый вид», которое прочно утвердилось и в последующих изданиях. Для того, чтобы «оправдать» выбор заглавия более статистического, нежели художественного свойства, переводчик в новой редакции вводит в рассказ подробности и детали, отсутствующие в оригинале. По своему обыкновению, «дописывает» авторский текст, вносит в него целые абзацы: «Всегда трудно перешагнуть порог старых предубеждений. Установил же пророк однажды и навечно: казахи, как и все мусульмане, должны пользоваться четырьмя

времени, которому отведено полстраницы текста, обнаруживает сжатость, уплотненность действия: «бір күні» И «келер жылы». Центробежность, выраженная столь скрупультно, более всего способствует внутренней сконцентрированности действия: подробности не расширяют его диапазона.

Картину противоположного характера приходится конституировать в последней русскоязычной редакции. Вместо семи страниц объем ее - двенадцать страниц. Однако два значимых в композиции оригинала вставных фрагмента, иллюстрирующих стихотворные тексты, опущены. Событие обросло излишними подробностями, которые разбавляют его «крепость», остроту. Одномоментность переживания, центростремительность действия безвозвратно утрачены. Это получило отражение и в системе хронологических координат: в русскоязычной редакции они пополнились. Это не только «бүгін», «бір күні» И «келер жылы», но и «сейчас», то есть «2 мая 1933 года», «с того дня», «постепенно», «однажды утром» и «через год». Переосмыслены роли некоторых персонажей, что также не способствовало концентрации *сюжетно-коинпозиционного единства*.

Одномоментно переживаемому событию – внедрению пятого вида животных, «презренных» талпак танаулар – предшествует в окончательной авторской редакции пространная экспозиция, которой из семи отведено почти две страницы текста. Главный действующий персонаж в ней – верблюд, Сары атан, который начинает и завершает повествование. Прочтение этих страниц требует особого комментария.

Творческая биография знаменитого в свое время рассказа включает не только две переводные редакции, но и две авторские. Авторские разночтения связаны, в первую очередь, с этим персонажем, с образом верблюда. Ход авторской мысли проясняется в текстуальном сравнении двух вариантов, сопровожденных подстрочником.

В первой редакции:

«Сары атан ойлай алса, эрине, атанша ойланар еді. Дағаның баяуғасырларымен бірге баяу аяңдасам да басқа тұлғатерден кейін қалған кезім жок дер еді. Дәмдес болған елінің ен. сұлтуына «Ботағөз» деген ен, жүйрігіне «бота тірсек» деген ат бере алған жануардың мактанары да аз емес кой...

«Боз інген» күйі сонша кен жайлауды арапап шығып, әлдекайда атысқа, көніл жетпесе кез жетпейтін бір белестерден асып барып жоғаларда тындаушылар:

- Жарықтың есті мал ғой! – деспейтін бе еді?» [31, 70]. – Сары атан, если бы мог думать, конечно, думал бы, как атан. Хотя и шел медленным шагом вместе с поступью века в степи, все же от других видов не отставал. Есть и чем гордиться, жил надеждами своего народа, который в благодарность самую красивую величал «Ботагөз» (верблюжий глаз), самую скорую, быструю «ботатірсек» (верблюжья голень). «Бозінген» уносился далеко в просторы жайляу – еще дальше летела мысль крылатая, куда взор слушателей не достигал.

- Умное животное, благословенное: не говорили ли?

Во второй редакции: «Сары атан аяғын тәкаппар басып келе жаткан себебі – ол ғасырлар бойы қазак елінін тарихын арқалап, тербетіп келдім деп ойлайды. Тарихи еңбегім үшін «Шанырак атан» атандым деп сенеді. «Шанырак» үй деген сөздін баламасы екенін белетін сиякты. Өзім де тарихи жануармын, жалқау далада жалқау аяндасам да казак тарихын арқамнан түсіріп алмай әкеle жатырмын. Қазак атын жоғары ұстадым. Сондыктan қалай пандансам да иір-шиыр бойыма жараса береді дейді.

Сары атанның тәкаппар ойынын дәлелдері де тәкаппар: – Қазак ең сұлуын «Бота көз», ең жүйрігін «Бота тірсек» дейді. Бір елдін кол жетпес сұлуы мен жел жетпес жүйрігін тенеуге мені қалап алса, сірә менде кандай олқылық болуы мүмкін?» [32, 264]. – Сары атан переступает горделиво: веками тащил и укачивал на спине историю казахского народа – *мыслит он*. Убежден, что прозван «Шанырак атан» за *исторические заслуги*. «Шанырак» равнозначен понятию слова «дом». И сам я историческое животное, в ленивой степи ленивой походкой передвигался, но не выронил историю казахов и продолжая нести. Имя казахов высоко держал. Потому я так высокомерен, мои извилины мне по плечу (по росту).

Доказательства гордых мыслей Сары атана тоже горделивы: казахи самую красивую называют «Бота көз», самого резвого «Бота тірсек». Если целого народа неподражаемую красавицу и самого быстролетного сравнивают со мной - может ли быть у меня недостаток? В сравнении наглядно проступает мировоззренческий аспект авторского восприятия персонажа. «Если бы» /«әрине»/ в первой из сравниваемых редакций закреплено в последующем тексте: «Сары атан бірақ ойлай алмайды». – Но сары атан не умеет думать. Непререкаемая интонация отрицания переводит всю экспозицию, незначительную в этой редакции и по размерам, в область очевидно условного приема.

Представить ход и характер изменений, вносимых автором в текст этого рассказа, помогают примечания к одному из изданий. Трехтомное собрание сочинений, осуществленное в 1980 году, то есть при жизни писателя и под его непосредственным наблюдением, позволяет составить обстоятельную трактовку творческой истории рассказа. В ней следует выделить следующие сведения: «1975 жылы шыққан «Ұллан» атты кітабына жазушы «Талпак тандаудын» бірінші нұсқасын енгізе отырып, біраз өзгерістері бар жөндеулер жасады» [23, 535]. Правдивость комментариев составителя существенно подкреплена примечанием самого Габита Мусрепова, помещенным в сноsku к последней

фразе в «Талпак танау»: «Әңгімемнің бірінші нұсқасы осы еді, басыла келе едауір өзгеріп кеткендіктен түп нұсқасын қайта жариялауды макұл көрдім. Г.М.» [23, 271].

Итак, в первоначальной редакции исключались сомнения повествователя в способности верблюда думать и мыслить. К подобной трактовке персонажа писатель вернулся в окончательной редакции, подтвердив мировоззренческую значимость образа расширением текста, разнообразно варьирующим думы и мысли Сары атана. Животное в рассказе не только персонифицировано, оно уравнено в правах с людьми с помощью образа, несущего в себе серьезную смысловую нагрузку. Знаменитый кюй «Боз інген» наделяет персонаж символическим смыслом. В этой связи уместно напомнить о культе верблюдицы, которая издревле у казахов имела сакральное значение. Верблюд, согласно древним верованиям, обладал особенной силой – «кие» и был, особо почитаем среди казахов. У некоторых казахских родов и отдельных людей верблюд был духом – покровителем, пророком, предвещавшим будущее. Верблюд – объединяющее начало, символ космоса. «Боз інген ен жайлауга еркін шығып алып, құлдырап барып жоғалып бара жатқандай, тыңдаушылар: «Жарықтық есті мал ғой!...» – десетін. Оның үстіне Сары атан өзінде бір ұлттық белгісі барлығына да шұбәсіз қарайды. Өзге мaldan көрі қенбіс, ерінбейтін енбекші, бейғам болғандығын осыған байланыстырады» [23, 265-266].

Обосновывая свои выводы толкованием киргизского эпоса, Г. Гачев в книге с характерным заглавием «Национальные образы мира» точно выделяет главный смысл в этом символе: «А верблюд уже вообще предстает как космическое животное – тот «кит», на котором держится мир по понятиям мореходных народов; а здесь точнее сказать: он *есть образ мира*, внутри которого живет кочевник. Очень интимно ощущает кочевник верблюда, и любит он то же, что человек, мечтает *о доме*» [33, 62].

Исходя из философского осмыслиения темы, образ верблюда и конкретная деталь его «шанырак» в тексте Г. Мусрепова воспринимаются не как удачно найденный сюжетный прием или ход, а как закономерно, традиционно вводимое в реальность историческое время. Обе русскоязычные редакции сохранили образ Сары атана, которому отказано в способности думать, и нести в себе историче-

скую память народа. Причем перевод этого сюжетного эпизода, значительного и в творческой истории рассказа, и в мировоззренческой биографии самого писателя, осуществлен не лучшим образом.

Герольд Бельгер в «Ликах слова» русскоязычную редакцию комментирует как пример неоправданно «многословного и дряблого» перевода. «Габит Мусрепов экономно обращался со словом. А один из его переводчиков ... имеет склонность все расписывать. И вот что получилось:

В оригинале: «Сары атан ойлай қалса, эрине, атанша ойланар еді».

В переводе: «Если бы верблюд захотел подумать о жизни, то, разумеется, его верблюжья мысль не пошла бы дальше его верблюжьих понятий».

В оригинале: «Мария тұра келді де: «Мен-ак бағайын: бірак мен егінде екі кісінің жұмысын істеп журмін, – деді».

В переводе: «Мария, спокойная и гордая, встала со своего места: «Хорошо. Я так я! Не отказываюсь, ничего позорного в этом нет. Но предупреждаю: в полеводческой бригаде у меня итак две нагрузки».

Г. Бельгер приходит к выводу: «Можно сравнивать предложение за предложением и убедиться: таков стиль переводчика. Там, где у автора пять-шесть слов, у переводчика – в два-три раза больше. Весь *текст разжижен*. Много отсебятины, серых поясняющих ремарок. Длинный, нудный пересказ короткого оригинала» [34, 270].

Анализ этих фрагментов позволяет прийти к заключению, что условность образа и в сокращенном мусреповском варианте имеет свои границы. Относительность этой условности подчеркнута в решающей фразе: «Жарықтық есті мал ғой!». Полнотью исключена условность образа в окончательной редакции. Оба перевода не только ориентируют на условность приема, но и акцентируют ее. Смысл фразы: «Может быть, от *неосознанного упоения* своими заслугами, своим величием сары атан и держит голову высоко поднятой», – в сочетании с последующими комментариями по поводу сомнительного груза, который сары атан, вышагивая горделивой походкой, тащит в телеге (в оригинале – в арбе) – переводит всю экспозицию в область анекдотической шутки [25, 114-115].

Уточним, что вторичная публикация русскоязычной редакции А. Белянинова появилась в 1979 году, то есть после того,

как писатель в 1975 году внес окончательные изменения. Этот вариант авторского прочтения следует считать своего рода эталоном, другой – может представлять особый интерес для исследователей-текстологов. Равнодушие и переводчика, и публикаторов русскоязычной редакции к творческой судьбе знаменитого рассказа, включенного в хрестоматию казахской литературы, имело печальные последствия. Их принципиальность не сводима лишь к образной серости, амплификациям и нудной интонации перевода, как значится в «Ликах слова». Расплывчатая описательность способствовала не только тому, что «текст разжижен», но размыванию авторской мысли. И, в конечном счете, повредила *жанровой определенности* замысла в целом. Экспозиция в окончательной авторской редакции и в более пространном изложении не способствует замедлению действия. Напротив, в центростремительном, интенсивном времени действия активизируется роль «факта», события. Сары атан (в авторском графическом написании – с прописной буквы) вводится в повествование именно как *действующее* лицо со своей оценкой происходящему. Неспешно и гордо вышагивающий верблюд соотносит переживаемое, структурное время с историей. В одном из исследований композиционная содержательность «события» в повествовании трактуется как «... нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя и не должен был его иметь», поэтому «событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти» [34, 286].

Переакцентировав смысловые оттенки, можно по аналогии допустить предположение, что именно Сары атан утверждает непреложность свершившегося факта как свидетельство необратимости, сгущенной центростремительности хода истории. И таким образом, хотя «факт» как компонент композиции и свидетельствует в рассказе Г. Мусрепова о «нарушении некоторого запрета», в то же время он не мог не иметь места в действии. В этом смысле воспринимается и концовка рассказа: « - Достым, мен сендерді де экелістім... Менің орным әлі де олқы болмайды! – дегендай, Сары атан да тәкаппар күйі күйесеп жатыр ...» [23, 271]. - /Друзья, я и вам помог переправиться... Мое место все еще не занято! – как бы сказал Сары атан, чванливо пережевывая свою жвачку/.

Здесь уместно вспомнить еще одну деталь: в рассказе «Ер Қаптағай» есть эпизодическая роль белой верблюдицы, которая в контексте композиционно-законченной сцены приобретает символический смысл: «Ер Қаптағайдын азды-көпті жылқысын айдал, ең кенже баласы тоғыз жасар Мұңайтпас та үйіне келе жатыр. Ботасына аңыраған боз інген де әніне басып келеді. Қара үйдін де түндігі ашылып, батыр жігіттер колдарына жүген алып, аттарының алдынан шығып барады». Речь идет о том, что домой возвращается сын легендарного Каптагая с небольшим табуном лошадей. Соскучившаяся по своему верблюжонку верблюдица исполняет свою песню. Из дома – жилой юрты с открытым тундуком – выходят навстречу своим коням жигиты-батыры. Между двумя с особым подтекстом образами с обостренной зримостью переживается неудержимое стремление к своему верблюжонку боз інген. Образ наполняется звучанием, передающим удовлетворенное чувство полноты, завершенности степного микрокосмоса.

Подобная композиционная вариация общелитературного мотива – пример парадигматической реминисценции в творчестве Г. Мусрепова, которая создает обширное генетически-ассоциативное культурное поле. Образный мотив, однако, выпал из поля зрения автора перевода на русский язык, сохранив лишь намек в шаблонизированной трактовке: «Он торопился домой, как торопится домой верблюжонок, отбившийся от старших». Незнание, или, скорее игнорирование парадигмnomadicкой философии и стилистическая безграмотность переставила акценты, уничтожила часть степного микрокосма.

Безусловно, материал, тем более материал исторический, диктует свои законы в структуре художественного произведения. Но не вызывает сомнения и тот факт, что художественный текст воплощает в себе авторский взгляд, авторское мироотношение, предопределенное правом выбора. Самобытный, неповторимый художественный мир создается не только логическим, но и более – мировоззренческо-эмоциональным авторским миропониманием. На этом условии создается соотношение внешней действительности и внутренней действительности художественного произведения. Характерно, с этой точки зрения, что в эпопее «Абай жолы» верблюд по воле людей стал

орудием страшной казни Кодара и Камки. Их трагическая история проходит лейтмотивом через все повествование М. Ауззова, и образ несчастного животного перерастает в символ. В прозе Г. Мусрепова персонаж, сохраняя генетические и исторические свои корни, претворяется исключительно как символ прочности быта, домовитости, жизнестойкости. Показательна в этом отношении одна из сцен в рассказе «Айжан қойшының түндері». Мощный буран заставил спасаться все живое. Героиня – чабан Айжан – застает трех сайгаков около верблюда: «Айжан шамын ықтасынға коя салып, үш ақбөкенді үш рет көтеріп апарып, жатқан сары атанның ық жағына коя берді. Сары атан бұларың кім деген жоқ, ұзақ ертегідей күйісін де бұзған жоқ» [23, 146] - /Айжан, оставив фонарь в стороне, перенесла сайгаков три раза по одному за спину верблюда. Сары атан не спросил, кто они, продолжал жевать, как *долгую сказку*, свою жвачку/.

В другой редакции этого сюжета, извлеченного из рассказа «Екі эйел - екі дүние», мотив верблюда-хранителя получил едва уловимый дополнительный оттенок. «Айжан шөпті әкеліп атанның ық жағына шашып салды да: ... Сары атан деген атының ығына жетіп токтандар. *Ығына жатып демалыңдар*» [23, 146]. Привлекает внимание тонко выдержанная тональность этого образа: вокруг неминуемая гибель, а за спиной верблюда – покой и вечность. Эпизод в русскоязычной редакции вновь обзавелся подробностями, нарушившими цельность восприятия. В результате удачно найденный Г. Мусреповым *метафорический образ*, тонко настраивающий на мотив спасения, защищенности, абсолютно смазан. Верблюд и в переведном варианте жует свою жвачку, но от аромата сказки не осталось и следа.

Именно Сары атану принадлежит последнее слово в рассказе «Талпак танау», высказанное в оригинальном тексте в форме прямой речи. Верблюд со своей «точкой зрения» включается в разноголосицу мнений, которую в повествовании Г. Мусрепова можно охарактеризовать как «хор» голосов, что наглядно проявляется в *синтаксисе оригинального текста*. В переводных редакциях синтаксическая форма прямой речи значительно потеснилась под натиском пояснений, ремарок, описаний «от автора». В значительной степени нивелирована

«монтажность» действия, которая так очевидно заявила о себе в этом рассказе Г. Мусрепова и в дальнейшем стала ведущим приемом композиции в его прозе. Впервые с такой откровенностью в его творчестве заявило о себе умение «нейтрального» внешне повествователя «менять свои позиции, последовательно становясь на точку зрения то одного, то другого персонажа...» [35, 89]. Хотя завершающая реплика сопровождена многоточием, финал этого рассказа можно отнести к закрытому типу. Многоточие передает здесь определенную интонацию разговора, рассчитанного на очередную реплику-ответ. В структуре же читательского восприятия, ощутимой в подтексте, прослеживается завершенность и исчерпанность воспроизведенного факта-события. Лишив персонаж возможности высказаться прямо, от себя лично, обе переводные редакции и читателя лишили полноты восприятия. Синтаксическая неуклюжесть, отразившая и очевидную *стилистическую неточность*, не способствует проявлению скрытого в подтексте этого, равно и других рассказов казахского писателя, метонимического принципа построения: от частного к целому. Концовка этой редакции, по сей день бытующей на русском языке, при помощи уточняющих деталей протоколирует исключительный факт в шаблонной форме производственного очерка. «Это же он ярким весенним днем доставил в «Жана жол» телегу, в плетеном коробе которой попискивали маленькие подслеповатые талпак танау/лар?» [24, 126]. В тексте оригинала – финал смыкается с началом, в очередной раз круг замкнулся.

III

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАССКАЗА «АСПАНДА БОЛҒАН ЖЕКПЕ-ЖЕК»

Среди функций, выполняемых заглавиями, достаточно редко реализуется та, что координирует жанровое качество. Речь идет не о заглавиях типа «Автобиографиялық әңгіме», «Этнографиялық әңгіме», в которых принадлежность к жанру демонстрируется наглядно, семантически. А о тех, что заключают в себе образное содержание, уточняющее своим художественным смыслом особое жанровое качество. Именно к таким следует отнести заглавие «Аспанда болған жекпе-жек». Даже неискушенный в знании казахского языка слух способен уловить характерную в этом сочетании аллитерационную и ассонансную звукопись, а также повторность корневого смысла в субъектном слове. В словообразе «жекпе-жек» соединились две смысловые характеристики. Этикетно-ситуационная заключена в исходном слове «жеке» – *отдельный, единоличный*. И чувственная, выражая душевное переживание, заложена в этимологии понятия «жек керу» – *ненавидеть, относиться недоброжелательно, не любить*. Чуткое ухо носителя казахского языка сумеет воспринять в понятии «жекпе-жек» философский оттенок смысла. Ассоциативное восприятие складывается из тончайших смысловых оттенков: недоброжелатели, недруги (в тексте – придерживающиеся противоположных точек зрения) – один против одного, один на один. Речь идет о словесном поединке, философском споре или полемике.

Писатель демонстрирует безграничные возможности словесного образа, развивая, наращивая различные проявления неординарной ситуации. Впервые как бы в экспозиции, заданы два возможных ее прочтения.

«Әңгіме асқынуға айналды. Ақ сүйек офицер Мартыновтың шөбересі қаранғы қазақ Мұсірептің шөбересін жекпе-жекке шақырып отыр! Қайда десенші, аспанда! ... Бұл – бас тартуға болмайтын жекпе-жек» [37, 552].

Подстрочный перевод: «Разговор осложнялся. Правнук дворянина, офицера Мартынова вызывает на поединок правнука темного казаха Мусрепа! Да где, – в небе? Это поединок, от которого невозможно отказаться».

Итак, самолетное знакомство, которое и сразу нельзя признать обычным: (респондент – правнук Мартынова, того, что убил поэта М.Ю. Лермонтова). Завязавшаяся беседа вскоре приобретет остроту из-за несогласия сторон. И писатель считает необходимым ввести в авторское повествование слово «жекпе-жек», к тому же дважды. Образ проявлен четко: поединок, – и этот образ выведен в заглавие: *Поединок в небе*. Под пером Г. Мусрепова высвечиваются психологические характеристики слова, равнозначного имени. Острый разговор, словесный поединок... Вслед за этими определениями озвучены «сайыска» (в бой) и «атыс» (дуэль):

«Мен ішімнен «Иә, алла! Иә, Ираклий Андронников!» дедім де сайыска әзірлендім. Атысар жерде Лермонтовтың орнына Мұсірептің шөбересі, оның қарсы алдында Мартыновтың шөбересі тұрғандай сезіндім» [37, 552]. Значимо в этом фрагменте и сочетание «қарсы алдында» – *напротив*, своего рода позиционное уточнение (один против другого), проявляющее зримость образных ассоциаций в пространственной перспективе.

В поэтике Г. Мусрепова *зримость* образа приобретает характерологическое качество и прослеживается в произведениях различных жанров: и в публицистике, и в драме, и в прозе. Писатель охотно и умело пользуется средствами смежных видов искусства: живописи и кинематографа. Порой он декларирует свой «метод»: «Және ол менің ойыма ғана емес, көз алдыма да келді [37, 552]. Портрет своего оппонента дает рассказчик в особой стилистике кинообраза. Возникает ощущимое представление зрительного ряда в том виде, как это принято в киносценарии. При этом без привычных в литературном тексте авторских ремарок (похож на..., кажется, как будто, должно быть, напоминает и т.д.) в словесной характеристике выделяются те черты и особенности, что должны быть сфокусированы в кадре.

Удивительны моментность, острота и одновременно – детальная четкость в восприятии автора: «Сол жак құлағы ту сыртынан күн сәулесі түсіп, қызғылт шыңылтырланып тұр екен. Көзіміз бейжай кездесті. Орта жасты, бойшандау, ашандау адам. Аса ұқыпты қырынбаған, жирен мұрты тікірейінкіреп тұр. Көк көзді, қарашығында сарғыш рен бар» [37, 550-551].

Чаще всего этой особенностью стиля Г. Мусрепова, которую можно оценить как достижение или, во всяком случае, достоинство его поэтики, пренебрегают в русскоязычных переводах. Так, переводчик посчитал себя вправе изменить жанровую стилистику образа-портрета, в результате утрачена моментность, сродственная вспышке фотоаппарата или движению камеры с фокусированием деталей. Более того, дописывание за автора приводит к ощутимым потерям в достоверности, появляются незначимые в этой ситуации подробности о росте, возрасте, зато опускаются необходимые. «Глаза наши встретились, и я смог получше рассмотреть его. Роста он был выше среднего, худощав, над верхней губой – ухоженные усы того цвета, который их обладатели называют пшеничным, а на самом деле просто рыжеватые. Пламенело ухо, высвеченное пронзительным солнечным лучом. Возраст?... Лет сорок, должно быть...» [38, 266]. Стилистика фразы в русском переводе – плод размышлений, сопоставлений, извлечений. У Мусрепова – внезапность впечатления и зрямая конкретность детали. Потому важно, что «сол жақ құлағы ту сыртынан күн сәулесі түсіп, қызғылт шыңылтырланып тұр екен», а не просто ухо, что нарушает перспективу всей картины. Не поддается объяснению, как торчащие рыжие усы у небрежно выбритого их обладателя – «Аса ұқыпты қырынбаған, жирен мұрты тікірейінкіреп тұр» – превращаются в полную свою противоположность, то есть в ухоженные усы.

Рассказ «Аспанда болған жекпе-жек» – выразительное подтверждение свойственного Г. Мусрепову внимания к деталям, их правдоподобия, точности, смысловой взаимообусловленности и целесообразности, подтвержденных в структуре текста. Случайный факт: расположение кресел двух пассажиров по разные стороны от прохода («Бірінші қатарда екі-ак жолаушы отырғанбыз. Екеуміз екі шетте, арамызда адам жүретін жол бар»

[37, 550] переосмыслиается в «жекпе-жекте» в позицию дуэлянтов по обе стороны воображаемого барьера (атысар жерде Мұсірептің шебересі, оның карсы алдында Мартыновтың шебересі). Полнота образа «аспанда болған жекпе-жек» достигается постепенным накоплением характерных черт. «Сонымен айқас басталып кетті «— Итак, поединок начался; «Біздің дауымыздың бір ерекшелігі...» – «Нашей тяжбы особенность...» [37, 553]. Показательно, что в контексте всей ситуации задействованы образные смыслы, нацеливающие на восприятие «жекпе-жек» не только в значении имевшей место в истории дуэли, но полемики мнений, точек зрения. «Осылай *ilin-tartta* ұсақ қақтығыс арқылы шама-шарқымызды байқасып алдык (В такой словесной перепалке мы прощупали друг друга)». «Меніңше, бұл дәлеліңізді екіге бөліп тексерген дұрыс болар... - По-моему этот довод надо разделить на два...; «Даугерімнің бір ерекшелігі», особенность моего оппонента...; «Көршім бір кезде *aitystartтыңқа* қолдануға тыйым салынған әдісті қолданып қалды...» – Сосед мой использовал запрещенный прием полемики... Но решающим, достигающим полноты впечатления от происходящего стал образ «жекпе-жек»: «Осымен біздің жекпе-жек дағдарыска ұшырауға айналды» [37, 553-555]. Примечательно, что на всем протяжении рассказа ни разу не воспользовался Г. Мусрепов словом «дуэль» в русском лексическом начертании и лишь один раз употребляет слово «атыс» в прямом значении дуэли. В тех сюжетных эпизодах, где речь идет о дуэли Лермонтова или она воображается, также употреблено понятие «жекпе-жек». «Кавказ корпусының штабын тексеріп келіп, поручик Лермонтов *жекпе-жекте* қаза тапты, деп хабарлаған. Сондыктан ол замандағы *жекпе-жектің* егжей-тегжейін біле бермеуіміз мүмкін» [37, 555]. Таким этимологическим способом достигается основная цель замысла: сблизить по силе нравственного воздействия два «жекпе-жек». Поэт погиб на дуэли и вошел в вечность, «смертью смерть поправ». Для автора-повествователя важна высокая истинна – нравственная победа поэта: « Әңгіме дауда емес, шындықты ашуда ғой. Лермонтов оғын аспанға атканы мәлім» [37, 555] – /Суть не в споре, а в правде. Лермонтов выстрелил в воздух, как известно/. Фразу «женіс те, жәніліс те жок» можно, с этой точки зрения, считать

условной, своего рода приемом. Потому что вся сеть убедительно скроенных доводов и контрдоводов не оставляет сомнений в победе рассказчика, образ которого в конце повествования окончательно воплощен в личности самого писателя.

Совмещение «точек зрения» повествователя и писателя и на уровне философского мышления, и в качестве композиционного приема подчеркнуто в тексте неоднократно введением автобиографических деталей и эпизодов. Рассказчик – «қараңғы қазақ Мұсірептің шөбересі..», в жизни которого «әліппеден кейін ... қолына түскен бірінші орысша кітап Лермонтовтың бір томдығы болатын». Однако использование в художественном произведении личных переживаний и обстоятельств может выступать и в роли художественного приема. Тем не менее не только эпизод встречи в Женеве правнука Мартынова с правнуком Данте, но и весь рассказ Г. Мусрепова – «бұл да жай қыстырылмаған әңгіме» [37, 557]. В достоверности случившегося убеждает введенная в сюжет история с письмом Ираклия Андронникова, к которому обратился Г. Мусрепов за некоторыми уточнениями. Письмо, «надежно» спрятанное до подходящего случая, было якобы утеряно. Благодаря усилиям переводчика забытая фамилия мусреповского оппонента в поединке /«аспанды болған жекпе-жек»/ была восстановлена. Письмо же известного лермонтоведа, скорее всего, так и не было найдено писателем, во всяком случае до публикации произведения. Пришло время приобщить его к творческой истории «Аспанда болған жекпе-жекке». Обнаружив письмо в личном архиве писателя, автор настоящего исследования посчитала необходимым продемонстрировать его по двум причинам. Во-первых, это письмо еще одно наглядное доказательство щепетильной требовательности Г. Мусрепова к историческим фактам, деталям, подробностям. Столь очевидное свидетельство повышает доверие к методу творческой работы писателя, основанному на достоверно пережитом. Усиливается и воздействие на уровне правдивости даже частных ситуаций в самом рассказе. Можно не сомневаться, что письмо и вправду было на какое-то время утеряно, и рассказ создавался до его обнаружения. Ибо, будь это письмо И. Андронникова под рукой, писатель использовал бы его, «задействовав» непосредственно в структуре текста. Как, к

примеру, фотографию «Ұлпан стансасы» в романе «Ұлпан». В поэтике композиции такие компоненты обозначаются как визуальные. Их уместность в достижении полноты замысла доказана неоднократно в истории мировой литературы. К примеру, чертежи военных карт в «Войне и мире» Л. Толстого или авторские рисунки в «Маленьком принце» А. Экзюпери. Помещенная в словесном тексте рассказа «Аспанда болған жекпекіжек» родословная мусреповского соперника в столь значительном для писателя поединке непременно способствовала бы достижению высшей, исторической достоверности повествования.

Дорогой Габит Махмудович.

Ваше письмо не застало меня в Москве. Я уезжал в ФРГ, вернулся недавно, нашел его у себя на столе и вот теперь тороплюсь исполнить Вашу просьбу.

Фамилия, самая похожая на Тишко или Шитко из всех фамилий, связанных во втором поколении с Н.С.Мартыновым – убийцей /в письме пропущена буква й/ Лермонтова – это Квитко. Такую фамилию носила в замужестве дочь брата Н.С. Мартынова – Вера Дмитриевна Мартынова, вышедшая в 1880-х годах за херсонского губернского предводителя дворянства Квитко. У Квитко были потомки, которые, по моим сведениям, эмигрировали. Если это фамилия та, которую носит встреченный Вами потомок Мартынова, то родословное древо его выглядит так:

Ник. Соломон. Мартынов. Дмитрий Солом.
Мартынов.
Вера Дм. Квитко
ее сын Квитко
ее внук Квитко, летевший в Гонг-Конг.
Н.С. Мартынов – его двоюродный прадед.

Буду очень рад, если эти сведения Вам пригодятся. Крепко жму Вашу руку и шлю самые сердечные приветы Вам и Вашей супруге.

Ваш Ираклий Андронников.

21 ноября 1962. [38].

В «диалоге» соперников настойчиво возникает вопрос, были ли соблюдены правила дуэльного этикета или кодекса. Автор-рассказчик убежден, что дуэль, по поводу которой возник спор, ничего общего с поединком по честным правилам не имела. Резко противоположная позиция у его оппонента, нервожно пытается он оправдать своего прадеда различием восприятия одной ситуации в разные эпохи. «– Сондықтан ол замандағы жекпекіктің егжей-тегжейін біле бермеуініз мүмкін. Мартынов пен Лермонтов бірге оқыған, бір заманның адамдары. Ар-намыс дегендерге өз көзкарастары бар адамдар ... Сіз бен біз олардың

бірде-бірін актап, қаралауға бармауымыз керек» [36, 555]. Как бы предвидя подобный поворот в споре, повествователь вводит в самом начале знакомства образ эпохи, предельно обнажая его в тексте: «Аспанға атылған оқ тақап келіп қеудеден атылған оқ... Уақыт соты, сottалған уақыт, заман заны, заңсыз заман ... Көз алдым шұбартып кеткендей болды» [37, 552]. Но по необъяснимым причинам эта действенная в структурном и фоновом времени рассказа мысль исчезла при переводе.

Эпоха и время, их оценочные нравственные критерии – постоянная философская тема в эстетике Г. Мусрепова. С этой точки зрения, заданное в структуру читательского восприятия осознание «аспанда болған жекпе-жек» как продолжения дуэли русского поэта приобретает глубоко принципиальный мировоззренческий характер. Нравственные максимы не могут выступать в контексте исторического времени в роли подвижных категорий, они вечны в восприятии и повествователя, и писателя. «Диалога» с дорожным попутчиком не получилось, ибо диалог рассчитан на поиски согласия. В структурном времени рассказа демонстрируется именно борьба, поединок. Кстати, в словаре иностранных слов «дуэль» разъясняется как «поединок с применением оружия...» (в основном своем значении) и как любая «борьба, состязание двух сторон» – в переносном. Различные образные характеристики и исторической, и современной ситуаций опосредованы в структуре рассказа реальной жизнью слова-понятия и осмысленным включением его в национально-генетический контекст.

Динамика развития образа, вынесенного в заглавие рассказа, убеждает в том, что писатель избрал единственно возможное «кимя» для ситуации, совмещающей реалии исторические и сегодняшнего дня. Это может быть только «жекпе-жек», инварианта, ин -эквивалента смыслу быть не может. Тем не менее в переводной редакции звучит заглавие абсолютно противоположного эмоционально-оценочного содержания: «Разговор в небе о земных делах». Авторский замысел сведен этим заголовком на нет: разговор – это не диалог, не полемика, не дискуссия, не спор... Это, тем более, не столкновение, не борьба мнений, точек зрения на объект исторический. Это не «жекпе-жек», не поединок, победа в котором определяет мировоззренческую,

бытийную, как в тексте Г. Мусрепова, философию, но не бытовую («о земных делах») этику, как звучит в переводном заглавии. Сам факт написания рассказа, настойчивые поиски настоящей, исторической фамилии соперника – это продолжение «жекпе-жек», поединка. Тональность повествования, особенно в finale, куда доверительно введен читатель»: – Енді кім? – дейсіз фой. – Білмеймін», – все приближает к восприятию авторской мысли, заключенной в подтексте. В дискуссии не удалось установить победителя, но в поединке он обязательно должен быть. И всплеск эмоций по поводу обретенной злополучной фамилии выражен в откровенном возгласе-крике: «Табылды, Табылды!... – Квитко!...» [37, 558-559]. Именно так в оригинальном тексте, с восклицательными знаками и говорящим многочленом, предполагающим продолжение темы. Г. Мусрепов демонстрирует *финал открытого типа*, что в подобной позиции побуждает читателя к проявлению повышенного интереса к событийной канве рассказа.

Выраженная таким активным образом, в форме прямой речи в finale, установка на восприятие читателя свидетельствует не столько о ее предварительности, сколько о преднамеренной «непредвиденности». Структура читательского восприятия неизменно учитывается любым писателем, в определенной степени участвует в организации формы произведения, выполняя роль одного из носителей жанра. Синтаксис заключительных фраз в finale рассказа задерживает внимание, обязывает к обдумыванию. В предпоследнем предложении фамилия попутчика уже прозвучала: «Мартынов шәбересінің фамилиясы Квитко екен...». Можно ставить точку или, как у Г. Мусрепова, многочлен, рассчитанное на обратную связь. Но писатель посчитал необходимым выделить фамилию дополнительно, четко очертить ее особыми знаками препинания. И в таком оформлении эта назывная фраза воспринимается как «сигнал», непременно рождающий эхо.

Переводная редакция вводит в finale рассказа подробности, не только отвлекающие от темы, но переводящие повествование в план житейско-бытовой: «Не раз состоялся по этому поводу строгий разговор с женой, в итоге которого виновным оказывался, конечно, я сам. Возможно, жена права» [38, 274]. Содержа-

тельно-интонационный смысл следующих двух фраз чужд поэтике Г. Мусрепова, ибо заключает в себе дидактически-поучающий тон, ощущимый оттенок если не самолюбования, то самоутверждения. «Но я – я имел встречу в небе с правнуком Мартынова, который в Женеве сталкивался с правнуком Дантеса. И в этом – прав я» [38, 274]. *Стилистическая неряшливость*, столь не свойственная Г. Мусрепову, очевидна в переводной редакции. Сочетание «имел встречу» звучит как калька. «Столкнуться» можно в коридоре или другом узком пространстве. Но эпизод совмещения двух «необычных» правнуков в исторических времени и пространстве – весьма выразительный компонент замысла. Вызывает чувство досады нетребовательность переводчика к форме выражения авторской позиции, его мировоззрения. Трижды повторенное личное местоимение в финале выдает явно горделивые нотки. Таким образом, предпочтительным в замысле стал сам факт встречи, а не его смысл, «как это выражено экономно в одной фразе у Г. Мусрепова: «Әңгіме дауда емес, шындықты ашуда ғой». В переводной редакции появляется эпилог, выделенный графически, звучит он подчеркнуто прозаически: «А письмо все-таки отыскалось. Его фамилия – Квитко» [38, 275]. Авторская прямая речь передана в косвенной тональности. При этом интенсивность структурного временного плана, которая выступает выразительным жанро-образующим признаком рассказа, в русскоязычном варианте сглажена. Открытая к продолжению темы связь в целом ряде произведений Г. Мусрепова выступает в роли возможной завязки. С этой точки зрения, финал открытого типа в прозе казахского классика – *доминантная особенность сюжетосложения*. В анализируемом рассказе ликующая интонация в последней фразе выражает победное чувство удовлетворения. Создав рассказ, писатель высказал свою позицию, утвердил свой миропорядок. И это безусловная победа, и он, писатель, – ликующий победитель, его же противник посрамлен как сообщник убийства, побежден. Для писателя круг сомкнулся: правда, восстановлена.

В жанровой структуре рассказа завершенность замысла достигается в конкретной сюжетно-композиционной связи: случай-ситуация-событие-поступок. Подобное видение рождает

особенный мир в повествовании, который смело можно охарактеризовать как художественный микрокосмос. Случайный эпизод создает в сюжете «Аспанда болған жекпе-жек» ситуационный план повествования, насыщенный событийной информацией. Ситуация и события, ею возрожденные, целиком и полностью «руководят» движением сюжета, побуждая повествователя к поступку. Поступок «определяет динамический статус героя». В связи с конкретным анализом вызывает интерес один из комментариев В.В. Савельевой по поводу поступка как категории сюжета в принципе. Их конструктивность усиливается за счет подкрепления собственных обобщений наблюдениями исследователей, изучавших целенаправленно проблему философии поступка. Значимым представляется следующий фрагмент: «В поступке образ-персонаж реализует свои возможности, потому М.М. Бахтин определял поступок как «выход из только возможности в единственность раз и навсегда».

Особый характер событий в нефизической реальности расширяет и характеристику поступка, который включает в себя не только поступки-действия, но и поступки вербальные (поступки-слова, поступки-мысли, поступки-желания). Авторитетное мнение М.М. Бахтина [39, 164] вводится автором комментария в проблемный контекст, в частности, апробацией точки зрения А.К. Шевченко, развившего идею Бахтина «о несводимости поступка к рациональному действию» [40, 145]. Понятия, присущие в названии монографии А.К.Шевченко «Культура. История. Личность. Введение в философию поступка» четко соотносимы с художественным микрокосмосом Г. Мусрепова, выразившемся в анализируемом рассказе. Принципиально существенным для восприятия этого индивидуального космоса можно считать включение в сферу поступка слов и мыслей. Именно такого характера поступки определяют «поведенческий репертуар» и автора-повествователя, выступающего в роли центрального персонажа, и автора-писателя, самого Г. Мусрепова, введенного в повествование. Его вербальный поступок: создание рассказа, – подтвержденный в реальной жизни «выход из только возможности в единственность раз и навсегда». Определенный виток спирали на пути достижения полноты жизненного круга пройден, завершен. Читателю же еще предстоит из раз-

личных возможностей избрать «единственность», своей мыслью утвердить свое право на поступок. И потому финал остается открытым, что соответствует и макро- и микроритму в прозе Г. Мусрепова.

Философия поступка разрабатывается в эстетике Г. Мусрепова и претворяется художественно в его творчестве не однозначно, но в строгом соответствии с диалектикой жизни и конкретным замыслом. Среди его героев выделяемы и те, кто способен на рациональное действие или «физический» поступок, и те, кто выбирает особенную сферу «поступочности», в особой форме и выражаемую. В онтологической проекции миропонимание Г. Мусрепова закреплено в персонажах – личностях, проявляющих себя в Бытии духовном, когда реакцией на поступок судьбы («қылық тағдырдың» – у Г.М.) или личностное действие вступает в сферу «поступочности» ответ-мысль, ответ-слово, ответ-песня, ответ-проповедь. Наконец – освоены в повествовании Г. Мусрепова и такие категории поступка, в которых отсутствуют привычные признаки действия: ответ – отказ от действия, ответ – молчание Улпан, на расстоянии, неподвижно взирающей на пожар в своем доме; ответ – уход «со сцены» действия Азрета-Али в «Ер Қантагай». Подобного характера поступки выполняют роль центростремительной силы, движущей как сюжет в целом, так и отдельный характер в частности. Параметрическая ассоциативность охарактеризованной сферы поступочности, предполагающая поддержку и отклик в другом сознании, закреплена в национальной истории и культуре. Генетические корни, традиционность нерационально действенной сферы «поступочности» подтверждаются судьбой исторических личностей: Фараби, Яссави, Махамбета, Акана сери, Биржан сала, Абая, Шакарима. Их образы, способность к поступку высшего порядка неоднократно претворены в казахской литературе. Сумев сберечь в творчестве – от первых опытов и до конца – генетические корни, Габит Мусрепов не мог не выразить в своих произведениях мировоззренческой позиции в глубоко традиционных формах национальной философии.

Исходной причиной поступка в рассказе «Аспанда болған жекпе-жек» оказался случай, случайная встреча в самолете, каких происходит множество. Но динамика незапрограммирован-

ванной встречи выдвигает случай на роль события, кульминирующего конфликт. «Сюжетный случай воплощает представление о мире, как о чем-то определенном Творцом, но не о окаменевшем, как о почве, подсудно и глухо сотрясаемой». Таким почти поэтическим слогом в статье «Функции случая в литературных сюжетах» характеризует В.Е. Хализев незаменимость, неподменяемость композиционной роли «случая» [::1, 183]. В соотнесении со столь неординарной его ролью насколько требователен должен быть автор к завязке, или экспозиции художественного действия, в которых «случай» непосредственно проявлен, нередко и в самых первых фразах.

В экспозиции рассказа «Аспанда болған жекпе-жек» удивляет филигранная детализация образа места, в котором оправдана каждая мельчайшая подробность. Эта особенность прозы Г. Мусрепова утверждает в его художественном мире высоко развитый музыкальный тант, ритм – «ыргак» по отношению к миру реальному, окружающему. Уважение и доверие к его вещам, предметам, звукам, краскам – типичная примета, характерологическое качество мусреповского повествования, которое приобретает выпуклую, графическую наглядность в сравнении с русскоязычными редакциями. Небольшой эксперимент текстологического комментария – необходимое тому подтверждение.

Оригинал:

Ақ сәлделі, ала киінген кара мұрт индус – Үндістан әуе катынасының эмблемасы - он қолын қеудесіне басып кала берді де...

Подстрочник:

В белом тюрбане, весь в полосатом – эмблеме Индийской авиакомпании – черноусый индус, прижав правую руку к груди, оставался в почтительном поклоне...

Русскоязычный вариант:

Эмблема Индийской авиационной компании – фаянсовый индус в белом тюрбане. Он на прощанье склонился в почтительном поклоне...

Нерачительное обращение с оригинальным текстом в русскоязычном варианте способствует не только смешению смысловых акцентов, но проявляет близорукость зрительной реакции, сглаживает ее остроту. С действия (индус оставался – пассажиры улетают) акцент переносится на объект, к тому же с прибавлением нового качественного свойства. Фаянсовый индус

вызывает ложную ассоциацию с игрушкой, что с помощью заводного ключа делает механические кивания вверх-вниз головой. Из дополнительных характеристик, одушевляющих предмет в оригинальном тексте, сохранена самая затертая, граничащая со штампом: в белом тюрбане.

В мусреповской версии белый тюрбан, полосатая одежда (ала киінген), черные усы (кара мұрт) и особенно жест – прижав правую руку к груди (он қолын қеудесіне басып), – эти внешние признаки составляют принадлежность эмблемы. Сам же индус – живой человек. В переводе – кукла. Детальная точность зрительного образа в момент отрыва от земли, от обычной человеческой среды обитания – имеет психологическое объяснение. Так же, как последовательность сменяющихся друг друга состояний:

... Біз, жолаушылар... самолетке міне бастадық.

мы, пассажиры, стали садиться в самолет.

... и вот уже пылающую жару Дели сменил умеренный климат в салоне первого класса.

В russkoyazychnoy rедакции «умеренный климат» в салоне самолета установился еще до взлета. Помимо того, что определения, передающие атмосферу в самолете английской компании, заимствованы в russkoyazychnoy rедакции из географического атласа, нарушена достоверность реалий, сопровождающих любой полет. Самолет должен пройти взлетную полосу, подняться на определенную высоту в воздухе – и лишь потом «горячее дыхание Дели» компенсируется включением кондиционеров. Именно так и произошло в оригинальном художественном мире, еще как бы пуповиной связанным с миром реальным в промелькнувшем вновь, при взлете, «индусе» с черными усами. Это последнее, что уловил взгляд рассказчика, – после этого вступает в свои права особый мир, диктуемый обстоятельствами. Потому столь восприимчив взгляд рассказчика к окружающему, столь впечатлительно его чувствование места действия:

Ағылшын самолеті аспанға тез көтеріліп, жоғарылад кетті. Делидің койын-қолтығында лапылдан тұрған жалынды лебі де кара мұртпен бірге жерінде калды [37, 549].

Английский самолет быстро поднялся, взмыл в воздух. Горячее дыхание Дели осталось позади вместе с черноусым индусом.

Самолет оторвался от серой бетонной дорожки и пополз в небо, упрямо набирая высоту» [38, 265].

И лишь после этого, что соответствует действительной реальности, «Су ете түскен тап-таза, мәп-мәлдір салқын ауа самолет ішіне көленкелеп ұстаған күтімді бөлменің реңін береді. Таңертеңгі таза рең, жеңіл салқын» [37, 549]. – /Внезапно наполнивший салон самолета чистый, прозрачный воздух придавал ему особый уют ухоженной, прохладной комнаты. Утренняя чистота, легкая прохлада/.

Даже самый непредвзятый критик или прозаически воспринимающий действительность читатель смогут уловить разницу между определением «умеренный климат», выполняющим функцию качественного ярлыка, и осозаемую, обволакивающую чувственность образного состояния в оригинале. Достигнут полноценный уровень восприятия не только с помощью избирательной стилистики, но и за счет ритма этого небольшого, в несколько предложений, фрагмента текста – сюжетной завязки. В переводе не соблюdenы ни стилистика, ни ритм оригинала: резко бросается в глаза несовместимость авторских характеристик «быстро поднялся, взмыл в воздух» и переводных – «пополз в небо».

Динамика развития событий в этом сюжете словесного спора заложена в самом начале. И потому в оригинале этот спор – поединок, «жекпе-жек», в переводной редакции – «разговор». Ритмический рисунок центрального персонажа, объединившего в своем лице и автора – повествователя и героя-рассказчика, создает характер активно жизнеспособный, проявляющий здоровый интерес к окружающему. После короткой «рекогносцировки» следует освоение жизненного пространства: «Галстукті, педжакті сыпырып тастап, үйдегідей орналаса бастадым». И вновь демонстрируется настойчивое внимание к мельчайшим проявлениям «чужого быта» в реальной жизни. В структуре же текста фиксируется качественно особенная система предметно-вещного мира.

Оригинал:

Бірінші салонның бірінші катарында отырған жолаушылардың алдында жінішке ғана стол. Стол үстінде терлеп тұрған шыны сауытта екі түрлі жеміс сұзы, резенке сағыз, карындаш, кағаз, конверт. Жалпактығы ек еліге толар-толмас әдемі коробкаларда екі-екіден салынған сигареталар. Карсы алдындағы қабырғада катар тізілген ағылшын тілінде шығатын журналдар.

Подстрочник:

У сидящих в первом ряду первого салона узенькие столики перед собой. На столике во вспотевшем стеклянном сосуде два вида сока, жевательная резинка, карандаш, бумага, конверт. В красивых коробках шириной около двух пальцев по две сигареты. Прямо напротив на стене в ряд - журналы на английском языке.

Русскоязычная редакция:

В салоне для пассажиров был создан полный уют: столики перед креслами первого ряда, сигареты разных сортов, жевательная резинка, роскошно иллюстрированные журналы [38, 265].

Сопоставительный ряд дает возможность уловить внешнее несоответствие в размерах цитируемых фрагментов оригинального и переводного текстов. Переводчик ограничился почти скороговоркой, которая ничего общего не имеет с искусством наслаждения жизнью, которое в оригинале текста проявлено в четко зафиксированных проявлениях. Мир не разделяется в сознании мусреповских героев на главное и второстепенное. Каждая черточка, мельчайшая деталь одушевлены, облечены в чувственную оболочку. Бесследно исчезли в переводе на русский язык *вспотевший стеклянный сосуд вместе с двумя сортами сока, карандаш, бумага, конверт*. Унифицирована такая подробность, как две сигареты в красивых коробках шириной около двух пальцев, передающая объемное восприятие предмета.

Взяв один из журналов, разглядывает рассказчик рекламные фото. «Қара танымайтын адамша суреттерін қарап отырмын. Реклама, реклама... Сабын, пудра, опа-далап, кока-кола... [36, 550]. Именно как безграмотный, а не «как маленький мальчик», что значится в переводе. Навязывая свой вариант прочтения таких лишь внешне мелких, незначительных подробностей, переводчик по принципу «капля камень точит» разрушает природный ритм повествования, не оценив и функциональной роли следующего за ремаркой о незнании языка ассоциативного, возникшего в результате именно «немотного» разглядывания фотографии, лирического отступления о судьбе Мерилин Монро. И в результате – без сожаления выбросил значительный фрагмент ориги-

нального текста. В структуре повествования отступление-мысль своеобразно ориентирует читателя в интеллектуальных возможностях персонажа. Упоминание имени известной актрисы, бывшего у всех на слуху по причине трагического ее конца, удачно используемая писателем координата исторического времени. Собственное имя, включенное Г. Мусреповым в контекст рассказа, создает ассоциативное поле в социально-культурном фоне и для казахского, и для любой другой национальности читателя. Усилиями переводчика искусственно создана лакуна культурного пространства. Не менее значительна в этой связи и утрата ритма в развитии общего замысла. В раздумьях повествователя возникает тема, на различных уровнях озвученная в «диалоге» со случайным попутчиком: несет ли общество ответственность за преждевременную смерть не только одного из своих представителей, но Таланта. Во внутреннем монологе повествователя лишь намечена основная тема, но намек этот равносителен проклонувшемуся ростку, и пренебрегать им – излишняя роскошь. «Бір жарық жұлдыз жарқырап туды, тез сөнді, ұмытылды. Өзі туды, өзі сөнді ... Айыпкер жок, екінү жок. Қундеу айып емес. Сонына тусу айып емес. Бұл қоғамда ұмыту айып емес. Қош бол» [37, 550]. – /Блеснула одна яркая звезда и погасла быстро, забыта. Родилась и погасла... Нет обвинителей, и раскаяния нет. Преследовать не возбраняется. Завидовать не возбраняется. В этом обществе и забыть не зазорно. Прощай! /.

В то же время цельную органичность текста нарушают интерполяции и амплификации, то есть введение в текст в результате перевода фрагментов, отсутствующих в оригинале, и одновременная редактура. Если судить об издержках в переведном варианте по количественному признаку, то возникает вполне радужное впечатление. В русскоязычной редакции достигнуто равновесие с оригиналом почти постраничное. Однако пристальное чтение выявляет обманчивость этого заключения. Автор перевода допускает ряд непростительных, с точки зрения цельности замысла, купюр. Помимо отмеченного изъятия лирического отступления о судьбе Мерилин Монро, позволившего писателю сделать первую заявку на значимую тему: личность и эпоха, талант и толпа, – подверглись

«ревизии» другие страницы текста. Так, опущен диалог, темп которого задает динамику ритма всему повествованию, что подчеркнуто и авторской ремаркой: «Осылай іліп-тартып ұсақ қақтығыс арқылы шама-шарқымызды байқасып алдық. Шабуыл карқыны, тойтарыс серпіні, дәлел-айғак, кызулық, сабырлық дегендерді салмақтасып отырымыз». Центростремительность движения передается и синтаксисом фразы, организуемым назывными синонимами, и содержанием характеристических понятий. Немаловажен и смысл сопроводительных реплик.

- Лермонтов қазак мектептерінде оқылады екен-ау, сірә...
- Оқылады. Аударылады.
- Солай деңіз!..
- Пушкин мен Лермонтов қазак тілінде аударыла бастағана на сексен жылдан асып барады».

Этот диалог «прерывается» в оригинальном тексте еще одним лирическим отступлением. Его краткость не повредила емкости смысла: «Шет елдерге сінісіп кеткен орыс адамдарында біздін елде болып жатқан ұлы өзгерістерден түк хабары жоктары кездеседі...» [37, 553]. – /Русские, за границей, не всегда знают об изменениях, происходящих в нашей стране... /.

Содержание начальной фразы, как и всего отступления в целом, прочно завязано с предшествующими мыслями рассказчика, также отсутствующими в переводной редакции. «Мен орыспын!» дегенді шегелеп айтты ғой! Дүниеде тұл мен тұлдыр аз ба, соның бәрінің ішіндегі ең бакытсызы да, ТҰЛЫ да Отансыз ұл емес пе?!» – /Я – русский! – сказал он, как пригвоздил! Разве мало в этом мире сирых, несчастных, но среди них самые несчастные, самые отверженные – это сыновья без Родины!?/.

Мысленное высказывание заключает в себе тезис, своего рода философское положение, истинность которого требует не столько в этом контексте доказательства, сколько обсуждения. Писатель оформляет фразу двойным авторским знаком препинания: восклицательный подтверждает убежденность в справедливости своего предположения, вопросительный рассчитан на соучастие, отклик в дальнейшем развитии темы. Взвешенная продуманность приема проявлена и в целенаправленном назывании синонимов с уточнением смысла – самые-самые: «среди них самые несчастные, самые отверженные», – то есть

такие, что и слова подходящего не найдешь, лишь чувствуешь в особые мгновения прозрения беспредельность сиротства, несчастья «Отансыз ұл» (именно в таком у Г. Мусрепова начертании – с прописной буквы). Стилистика фразы, передающая и раздумья и убежденность, настроена на восприятие обязательного соучастия в другом мнении.

В одной-двух фразах, с предельно экономным использованием средств, даже и графических, писатель обозначил тему, вставшую с предельной остротой перед советскими людьми в шестидесятые годы. Выразил беспредельное сочувствие к эмигрантам, о которых в период создания рассказа предлагались в официальных источниках информации самые разноречивые сведения, почти без исключения с обязательным оттенком осуждения или поучительства. Так же экономно Г. Мусрепов развивает эту тему в подчистую исчезнувшем в переводной редакции лирическом отступлении, завершающем так же бесследно исчезнувший диалог. Однако в контексте уже определившейся ситуации тема приобретает дополнительные оттенки, возникшие под влиянием конкретной личности оппонента в важном для рассказчика споре. Опустив, возможно по причине идеологической осторожности, и диалог, и лирическое отступление, его завершившее, переводчик тем самым обезличил характер центрального персонажа. Образ лишился психологической правдивости и убедительности. Именно казах, в чьих жилах течет кровь Абая, переводившего Пушкина и Лермонтова еще в XIX веке, может столь заинтересованно и лично переживать трагедию обоих русских поэтов. Редакторское рвение могло бы постыть, если бы перо переводчика задержалось хоть на секунду на образном народном выражении: «Қазақ жаманы орыс бола алмайды». Смысл его метафорически переносит рассказчик на правнука Мартынова и ему подобных: «... деген сиякты, бұлар европеец бола алмаған». Способность к месту воспользоваться народной мудростью придает субъекту выразительную индивидуальность. Склонность к обобщению – свидетельство развитого интеллекта.

Координация оригинальных текстов с уровнем русскоязычных вариантов вновь и вновь убеждает в расточительном невнимании переводчиков к отличительным особенностям поэтики

Г. Мусрепова. Предметный смысл приобретает вывод, оформленный в сознании рядового читателя в результате сопоставления оригинального и переводного вариантов «Оянған өлке»: «...родную литературу читать в переводе неинтересно» [39]. Вряд ли можно считать, что со времени написания этого письма проблема утратила свою остроту: количество русскоязычных читателей, да и, как можно судить по языковой принадлежности научных исследований, специалистов от литературы не сместились в пользу владеющих языком первоисточника. Отсюда – возрастает уровень требовательной взыскательности к научному толкованию оригинальной фактуры текста, без ставшего привычным разделения на масштабное и, якобы, мелкое: фрагмент, фраза, словосочетание, особенная звукопись слова, авторский знак препинания. В прозе Г. Мусрепова, особо – в произведениях малой формы, экономность, сжатость образной мысли не вступает в противоречие с ее целесообразностью и глубиной.

В переводных редакциях произведений казахского классика смущает равновесие между купюрами и новообразованиями. Так, в анализируемом рассказе «Аспанда болған жекпе-жек», опубликованном на русский язык с заглавием «Разговор в небе о земных делах», количество вытравленных страниц возмещается навязанными извне. Комментарий, даже и самый обстоятельный, не достигает цели при попытке каким-либо образом найти логическое объяснение маневрам переводчика-редактора. Лишь постраничное сравнение текстов: оригинального-подстрочного перевода – русскоязычной редакции, – может дать законченное представление о степени урона, нанесенного и содержанию, и образной форме. Рассказ «Аспанда болған жекпе-жек» концентрирует и иллюстрирует в русскоязычном переводе все виды «потерь». На девятистрочной площади небольшого рассказа можно констатировать три солидных, без учета мелких, инородных фрагмента. Мусреповская фраза, в которой сконцентрированы эмоционально-оценочные понятия – «іліп-тартпа», «тойтарыс серпін», «қызулық», подкреплена образом зрительным, «выпавшим» при переводе, как и весь, размером в страницу, значимый отрезок текста: «Екі пікірдің қарама-карсы келгені сиякты өзіміз де бірімізге-біріміз кадала қарасып калдық». Повторяющийся в различных вариациях мотив барьера

между противниками, в подчеркнутой позиции один против другого, ориентируется в тексте оригинала на восприятие «случайной» ситуации всерьез. Историческая дуэль проецируется на дуэль мнений, на словесный поединок. «Жалғыз таңғаларлық нәрсе – Мартынов әuletі төрт атаға келгенше жалған бағыттан бетін аудармаган. Қайта заман өткен сайын өндеп, толыктыра берген. Бұл не, әулет намысы ма, ақсүйектер дәстүрі ме? Қалайда бұл кінаратсыз анылық емес, әрине» – Единственно, удивило то, что четыре поколения Мартыновых не думали отступать от ложной версии. Наоборот, с каждым поколением появлялись дополнения, исправления. Что это – честь семьи или традиция дворян? В любом случае, это не просто безобидное невежество.

Общий смысл в решающем, философского характера авторском отступлении на русском языке передан. Однако сняты два последних, ударных, коннотационных предложения: «Өшпес, ұмытылмас кек тап сандығының түбінде жата береді. Қара қылмыс таңбасы Мартынов үрім-бұтағынан осы күнге дейін өшпей қала беріпті» [37, 557]. – /Незатухающая, незабываемая месть лежит на дне сословного сундука. Черная печать преступления еще не стерлась, дошла через поколения до сегодняшнего дня/. В подобном композиционно-смысловом ключе: «кеқ», «тап сандығы», «қара қылмыс таңбасы» – весь мыслеобраз ощутимо скоординирован на реминисцентную ассоциацию со знаменитым стихотворением М. Лермонтова «Смерть поэта». «А вы, надменные потомки, /Известной подлостью прославленных отцов, /Пятою рабскою поправшие обломки/ Икрою счаствия обиженных родов?.../ И вы не смоете всей вашей черной кровью / Поэта праведную кровь?» [42, 25]. *Перевод лишил* авторский замысел органичной завершенности, присущей оригиналу.

Разрядив динамическую насыщенность диалогизированного повествования косвенной речью, автор перевода навязывает мусреповскому тексту компилиативно-контаминированные сведения из различных источников популяризаторского толка. Русскоязычный вариант испещрен не свойственными мусреповскому стилю пояснениями, уточнениями, оговорками, ремарками

типа: «У меня в запасе нашлись достаточно веские возражения. Недаром же я читал Андронникова, а при встречах слышал от него о работах других исследователей» [38, 268]. «Все это я знал. И потому задал вопрос, в котором, как это часто бывает»... [38, 269]. *Изобразительная психологичность образного стиля писателя подменяется описательностью* далеко не первосортного качества. В авторское повествование при этом внедряется чужеродная научообразность: «Исследователями доказано, что это недоразумение...», «Я позволю себе цитату из книги И. Андронникова, в которой и приводятся эти факты» [38, 271]. После сомнительной оправданности предисловий следует пространная цитата, подчеркивающая «политический характер дуэли» в духе в течение длительного времени имевших хождение ложных версий о вине царя в гибели поэта. Эта цитата в наши дни воспринимается как чужеродное тело в здоровом организме. В год же публикации произведения, как можно с уверенностью предположить, читателям, воспитанным на высокой культуре, внушала мысль о явной политической конъюнктуре. Тем более, что сопровождена цитата комментариями от автора, «бывающими в лоб» своей политической ангажированностью: «Нет, не удалось поэту за хребтом Кавказа укрыться от голубых мундиров. В Пятигорске жандармский подполковник Кушинников так направлял ход расследования, чтобы скрыть правду, и делал он это, хорошо зная пожелания не только своих начальников Дубельта и Бенкендорфа, но и самого государя» [38, 272].

Бросаются в глаза мало кому известные, кроме утонченных библиофилов, фамилии «подполковника Кушинникова», так же, как двумя страницами ранее «полковника Траскина», отсутствующие в тексте оригинала. Рассчитанные, видимо, на создание впечатления о разносторонней осведомленности повествователя, они лишь засоряют восприятие, ибо по причине своей малоизвестности и исторической незначительности не могут вызвать никаких ассоциаций. Опустив в одном случае авторское отступление, интерпретирующее судьбу многим известного реального персонажа – Мерилин Монро, в другом, наоборот, включив в текст имена, не известные широкому большинству, переводчик равным образом *создает искусственные ассоциации*.

тивные лакуны. Собственные исторические имена в авторском повествовании Г. Мусрепова либо известны преобладающему большинству со школьной скамьи, либо умело комментируются в тексте. И таким образом выполняют свое назначение, создавая «общирное ассоциативное поле в социально-культурном фоне носителей культуры оригинала» [41, 80], в проекции – воздействуя и на культуру реципиентов перевода. Этот вывод относим к собственным именам, несущим знаковую информацию: Лермонтов-Мартынов, Пушкин-Дантес, Бенкendorf, Николай 1 ... Другие имена одним-двумя точными штрихами вводятся в контекст необходимого понимания: «Доктор Барклай де Толлидін күәлігін қайтесіз?». «Секунданттар – Васильчиков пен Глебов».... «Лермонтов пен Мартыновтың туыстастары Булгаков пен Елагинге қарай қарсы тартып көріп едім...» [37, 554-555]. Претворяя Г. Мусреповым уместная форма введения в эпоху, в ее социально-культурный фон не ранит и самого щепетильного самолюбия, в то же время не перенапрягает читательского внимания и не перегружает его память. Более того, писателю удалось так повернуть сюжет повествования, что одно из собственных имен, периодически возникая в сознании рассказчика, в finale наконец обретает своего владельца. Ираклий Андронников, участвуя в создании культурного фона современной писателю эпохи, может претендовать на роль третьего действующего лица в сюжете. Благодаря историческому «персонажу», которому Г. Мусрепов дает такую задушевную характеристику: «Ираклий Луарсабович – аса ұқыпты ғалым. Қоңыл жықпайтын жолдас», – и стала возможной концовка, выраженная в столь лиющейся тональности: « – Табылды, табылды!... – Квитко!...» *Интонация заключительных строк русскоязычного варианта: «А письмо в конце концов отыскалось. Его фамилия – Квитко»* – звучит, как отмечено выше, подчеркнуто прозаически. В результате проведенного текстологического сопоставления эта концовка воспринимается вполне закономерно, так как обусловлена уже заглавием, интерпретирующими сюжет в понимании, противоречащем оригинальному смыслу. Ничего конструктивного в осуществлении цельного замысла не прибавила, к примеру, и история о «сплетнях» по поводу якобы не доставленных Лермонтовым по назначению денег. По принципу, задей-

ствованному в поговорке «нет дыма без огня», эта история *разрушает* сложившийся в оригинальном тексте чистый и трагический облик поэта, может внести сомнение и смуту в читательское восприятие.

В целом же, и это особенно значимо, *интерполяции и амплификации*, допущенные в тексте перевода, грубо *нарушают* четко выдержаный в оригинале *временной план повествования*. Г. Мусрепову удалось выдержать повествование на уровне гармонического «симбиоза» ретроспективного и современного. Его персонажи – с прошлым, но в настоящем. В переводе – в живую ткань сюжета врываются апелляции из прошлого к будущему: «... я тогда не мог назвать его фамилию, а впоследствии уточнил...»; «К сожалению, я тогда не мог привести ему некоторые доводы, которые стали мне ясны только по возвращении в Алма-Ату, когда я, под впечатлением разговора, снова взял в руки книги о судьбе Лермонтова». Такие оговорки и сопровождаемая ими тяжеловесная информация разрывают искреннее, правдивое, «всамделишное» дыхание оригинального сюжета, запутывают и восприятие фабулы. В оригинальном тексте рассказа, как и в ряде других произведений писателя, проявилось одно из самобытных качеств его поэтики, когда достигается впечатление одномоментности переживания сиюминутного и исторического. В переводе – именно «рассказ о давних земных делах, услышанных.... в небе на высоте семи тысяч метров» [38, 273]. Нечеткость смысла во фразе, имеющей целью ввести рожденное заново заглавие в фактуру текста, лишает автора-рассказчика статуса активного участника, переводя его в ранг слушателя. В этой фразе поневоле выявился разрушительный результат самоуправства, отразившийся на творческой судьбе текста. *Купюры и амплификации, нарушение образной стилистики и ритмической структуры привели к полному и окончательному жанровому перерождению мусреповского произведения.*

Жанр рассказа «Аспанда болган жекпе-жек» с некоторой долей условности можно характеризовать как новеллу. Природный «организм» новеллы формируется, в первую очередь, за счет необычных, выходящих из привычного ряда происшествий, событий, приключений. Нередко условием для развития новел-

листического сюжета становится встреча с лицом неординарной, опровергающей устоявшиеся жизненные представления биографии. Исходя из этих жанрообразующих показателей, рассказ Мусрепова – это классического образца новелла. Некоторая доля условности в определении его жанровой принадлежности оговаривается по весьма серьезной причине. Как доказывают исследования, посвященные генезису казахской литературы, эти признаки, в силу различных исторических обстоятельств, присутствуют в устном национальном рассказе. «Устный рассказ не только своей внешней формой близок к рассказу письменному, – утверждает Б.А. Байтанаев, – но и содержит в себе элементы новеллистического жанра» [43, 40]. Среди характерных черт устного казахского рассказа автор высказывания выделяет «устное исполнение, доступность восприятия, динамическое развитие сюжета, событийность, наличие положительного героя, некоторую назидательность, установку на предполагаемую достоверность, непридуманное передаваемого события или явления..., особую смысловую нагрузку речи» [43, 40-41]. В различных, в соответствии с замыслом, претворениях эти признаки присутствуют в рассказе Г. Мусрепова. Бытующие среди казахов автобиографические и связанные с конкретным историческим событием или лицом виды устных рассказов объединились в прозе Г. Мусрепова, создав изоморфическую жанровую структуру. В согласии с генетической традицией автор-повествователь или герой-рассказчик свидетельствуют в произведениях Г. Мусрепова о лично пережитом или услышанном из надежного, лично проверенного источника.

Свойственный многим народным исполнителям устных рассказов прием подчеркивания событийной достоверности введением прямой речи действующих лиц получил развитие в рассказах казахского писателя. Этот прием доведен писателем до совершенства в диалоге, отразившем природную конфликтность казахского рассказа. Без особой натяжки Г.Мусрепова можно считать казахским Хемингуэем. Диалог стал в его произведениях непременным показателем жанра и одной из доминант композиции. Так, в анализируемом рассказе жекпешек в небе, на высоте семи тысяч километров, реализуется в

диалоге и обладает всеми атрибутами необычайного события или происшествия. Заглавие при этом стало наглядным знаковым носителем жанра. Таким образом, в этом небольшом по размерам произведении задействованы органично многие жанрообразующие признаки. Среди них – субъектная форма выражения авторского сознания в лице устного рассказчика, наделенного автобиографичностью черт; центростремительность, ритмическая динамика, воплощенные в эмоционально-окрашенном диалоге; пространственно-временной континуум, совместивший исторический и современный планы; структура читательского восприятия, объединившая необычность и правдивость ситуации-случая.

Учитывая не преодоленные в науке разногласия, не поддаются сомнению те из признаков жанра, которые обязательны и в рассказе, и в новелле, как условие состоявшегося текста-высказывания, то есть завершенной формы. И среди них «сконцентрированность сюжетно-композиционного единства, одноплановость речевого стиля и малый (на фоне романа и повести) объем как результаты этой концентрации» [43, 59]. Несовместимость двух условий: речевой «одноплановости» и заложенной в художественной природе жанра конфликтности ситуаций, идей, характеров, – лишь кажущаяся. Она преодолевается единством эмоциональной тональности, реализуемой в цельности повествовательной речи, тем единством, которое анализ выявляет в жанровой природе мусреповских произведений, и разрушение которого констатирует в русскоязычных редакциях. И потому русскоязычная «версия» рассказа «Аспанда болған жекпе-жек», как и почти без исключения все остальные, демонстрирует жанровую эклектику, своего рода неудавшийся жанровый гибрид. Справедливым следует считать и заключение о том, что при известной гибкости жанровой природы «самая их структура, самая их глубокая содержательность будет восходить к их генезису [45, 96]. Инстинктивное художническое и в то же время воспитанное культурой чутье Г. Мусрепова определяет равновесие генетических и типологических признаков в жанре его произведений.

IV

ПОЭТИКА РАССКАЗА «АЙГУЛ ҚОЙШЫНЫң БІР КҮНІ»/ «ОДИН ДЕНЬ ЧАБАНА АЙГУЛЬ»

Художественный мир рассказов Габита Мусрепова многогранен. Чрезвычайная исключительность жизненных ситуаций оборачивается в его сюжетах противоположной стороной, привычностью. В привычной обыденности создаются условия для исключительности. Точнее будет сказать, что в рассказах казахского писателя обыденное и необычное не просто рядом, но не осознаются отдельно, растут на одной почве.

Именно такой ситуационный вариант просматривается в заглавиях типа «Айжан қойшының түндері», «Айгүл қойшының күндері», «Атакты әнші Майра». Нестандартность положения певицы Майры заключена в ее «титуле», полученном не от государства – от самого народа. Неординарный «факт» и «событие» высвечены в обычных днях и ночах чабанов Айгүл и Айжан. Наглядно проявляется рифмующееся звучание в двух заглавиях. Однако первоначально рассказ о депутате Айгүл имел временное уточнение: «Айгүл қойшының бір күні» – «Один день чабана Айгүл» [46, 236]. Внешне незначительное, это уточнение существенно ориентирует время, непосредственно переживаемое в рассказе, – одни сутки на «фоне» череды других дней. Объяснения по поводу внесенной в заглавие поправки предоставил А. Нарымбетов, составитель и последнего прижизненного мусреповского собрания сочинений в 1980 году, и предпринятого в 1991 году, по его инициативе, нового издания произведений писателя. Уровень его академичности не вызывает сомнений, однако возникают, по ходу работы с этим источником, и некоторые сомнения. В частности, первая публикация

«Айгүл» датируется 1964 годом. Та же информация зафиксирована в «Библиографиялық көрсеткіш» [47, 23]. Однако первая русскоязычная публикация в журнале «Простор» появилась в 1961 году [48, 15-20], вторая - в «Дружбе народов» – в 1962 [49, 87-92], и наконец, последняя переводная редакция 1979 года рождение рассказа относит также к 1961 году [50, 178]. Допущена ли в библиографической «версии» рассказа досадная двойная опечатка, или первоочередность появления в печати переводных редакций, прецедент, имевший место, – эти и другие «частности» должны находиться в компетенции изданий, претендующих на академичность.

Комментарии составителя сводятся к следующему: «Әңгіменің бұрынғы аты «Айгүл қойшының бір құні» болатын». В 1982 году «жазушы «Қазақ әйелі» атты кітабына жіберер алдында әңгіменің атын «Айгүл қойшының құндері» деп өзгертті» [51, 391]. В сборник «Қазақ әйелі» вошли также роман «Ұлпан», рассказы «Айжан қойшының тұндері», «Атақты әнші Майра», «Ана жыры» и другие из тех, что объединены циклом «Ана туралы аныздар». По сути, лишь «именные» сюжеты отклоняются в сборнике от основного, материнского «курса». Видимо, общая композиционная задача обусловила корректировку в первоначальном заглавии «Айгүл». Следует подчеркнуть, что текст сохранен при этом без изменений. Добившись почти дословного смыслового и звукового совпадения в заглавиях писатель, как представляется, ослабил прочность их временных связей с сюжетом. Временная координация в «Айжан қойшының тұндері» оправдана характером ситуации: ее исключительность именно в том, что буран, заставший героиню на отгоне одну без мужа, свирепствовал три дня. Трудности, которые пришлось преодолевать, создали, действительно, исключительную ситуацию – ее смысл в протяженности. Это не просто порыв, неизбежный в экстремальных обстоятельствах, но проверка на прочность и природных, генетических навыков, и профессионального умения, и твердости характера. В «Айгүл қойшының құндері» же, исходя из текста, реализуется одна композиционная временная единица – сутки, в обиходе – день. Медлительность, физически ощущаемая «ленивость» времени в степи конкретизированы в сюжете: «Қалай есептесен олай

есепте, әр тәулікте жалқау жылжыған жиырма төрт сағат уақыт бар» [46, 126]. Временная перспектива проглядывает лишь в фоновом времени: трети сутки плется чабан за своей отарой, передвигающейся гусиным шагом с отгона на место окота. Замедляют движение и разлившиеся воды Сыр-Дарьи, и родившиеся в пути ягнята, и особая атмосфера казахской бескрайней степи. Писатель находит точный, емкий образ степного времени: «Үнсіз өтіп жататын уақыт». Вариации этого образа позволяют в одной-двух фразах расширить фоновое, в частности, биографическое время: «Даланың меніреу үнсіздігіне Айгүл бала жасынан үйренген». Образная структура в экспозиции к основному повествованию по преимуществу «задействована» на зримую, слышимую, ощущаемую физическую тягучесть времени в необозримом, бескрайнем пространстве. Испытание терпением равносильно физическому. Вновь Г. Мусрепов в двух сжатых до предела образах передает необычность, неординарность испытания – в обыденном, даже и бывалом. «Көндігу бар, жену бар. Айгүл соның бәрін женген адам». Глубинная суть этого неординарного испытания в обыденности особого качества: и каждый день сначала. Расширение временных границ в заглавии сглаживает, нивелирует чутко схваченный Г. Мусреповым оттенок в соотношении каждого дня, его неповторимости.

В рассказе возникает образ пути не только как пространственного передвижения, но как преодоления: «Тағы бір саулық жол-жөнекей суда козылағалы жатқаны да». «Жол-жөнекей», в восприятии героини, это и путь приобщения, обретения. Естественно вплетен в основной сюжет фрагмент древней легенды из времен Чингизхана, чей полководец Сүбітай уничтожил «көк дүниенің ішінен екі аяқтыны айдал шығып, төрт аяқтыны... бағындар деп әмір еткен» в местах, по которым ведет свою отару Айгүл: «Ашынған долы зэр сараласа керек». – Видимо, все убито ядом его злости». Можно предположить, что легенда – плод творческого переосмысления повествователем некоторых исторических реалий. Ибо «құлпырған сағым құм арасынан көне замандағы адам мекендерін көтеріп шығарады».

Рассказ в структурном целом – дополнительное свидетельство незаурядной способности Г. Мусрепова воплотиться в

«точке зрения» своего героя. Это не только Айгүл. В неменьшей степени «точка зрения» повествователя совмещается с «точкой зрения» ее помощника, сопровождающего импровизированную колыбель для новорожденных ягнят. Арба – колымага, «арбиган-арбиган бірдемені» – предмет законной гордости старого Жакена. «Өз көлінан жасап алған, әр жылда бір-екі күн керегі де болып қалатын арбасына Жәкен мардымсі карады. Алдыңғы екі донғалағы ескі соқалардан калған темір донғалақтар, артқы екеуі – мотоциклдікі» [46, 134]. Всегда готовый к добром улыбке, Г. Мусрепов находит возможность проявиться в своем мирочувствовании и на размеренном, внешне однообразном пути своих героев. В композицию нейтрализованного повествования от третьего лица органично вживается диалог «младости и старости». Автор держит сторону то одного, то другого его участника. *Подтекстовый* смысл настроен на восприятие реплик в диалоге как частей цельного высказывания, когда одно мнение не столько противоречит, сколько дополняет другое.

«Жиырмадан асып кетті-ау? Кешке дейін қырыққа жетіп жүрсе қайтеміз? – деді Жәкен шал бәркімен мандайын сұртіп тұрып. – Бұдан былай күн-түн демей актарылады ғой. Қой ғой, күн-түніне қарай ма ол. План бойынша да осылай ма еді? Кешкі қоналқада біраз қозыны соятын боламыз ба?

– Пышағынызды жалаңдатпай, шыдай тұрыныз, Жәке.

– Мен шыдармын-ау, койларың шыдаса!...

Диалог Айгүл и старика, в контексте цельного его звучания, занимает с небольшими отступлениями две страницы текста. Мнения, выражаемые его участниками, создают мировоззренческую ткань сюжета. В точке же их скрещения выражают авторскую позицию. В структуру текста посредством этого диалога вводится естественно и органично мысль (ой), образ которой возникает в сознании героини несколько ранее. «Дала үнсіздігін, кой үнсіздігін жену керек. Ондайды көтеріңкі көніл, көнілді көтерердей ой женеді де» [46, 129]. Мысль персонажей имеет своим первоисточником мысль писателя, который и в этом произведении доказал особое право, в роли повествователя, «на психологическую точку зрения».

На малом пространстве одного рассказа включаются в «работу» все действенные первоэлементы композиции. Иссле-

дователи выделяют среди них «элементы динамического повествования, статического описания или характеристики, диалога персонажей, монолога и так называемого внутреннего монолога, письмо персонажа, авторскую ремарку, лирическое отступление и т.п.» [выделено автором высказывания – 52, 433]. Кстати, оброненное исследователем «и т.п.» наполняется в рассказе Г. Мусрепова конкретным смыслом: это и сквозные, лейтмотивные образы, и «пейзажное мышление», «ориентированное на синтез предметно-чувственного и духовного» [53, 91], и образы-персонажи животных, и предметный мир... Внешне незамысловатый сюжет «Айгүл қойшының күндері» – шире и содержательнее фабулы. Этот вывод доказательно соотносим с большинством рассказов Г. Мусрепова, в которых в контексте образного описания не теряется отдельное образное слово, в диалоге взвешена каждая реплика, в структуре композиции взаимодополняемы зчин и концовка. Сюжет, таким образом, выступает всеобъемлющим по отношению к тексту организмом, в котором заглавию принадлежит роль «маяка», подающего сигналы.

Всеобъемлющий перспективный план произведения укладывается в одном, из череды других, извлеченном дне (бір күні), неповторимом в силу исключительности возникшей динамичной ситуации. Следующий день может повторить прежний по горизонтали, но не по вертикали, то есть может создать свой ситуационный, неповторимый план. Непроизвольное смещение временной перспективы в «Айгүл қойшының күндері» объясняется мусреповской задумкой два рассказа, включенные в «Казак әйелдері», объединить в киносценарии: «Кейінірек жазушының бір шығарма шығару, яғни, дәлірек айтсақ, бір киносценарий жазбак та ойы бар болатын». Потому, как комментирует Э. Нарымбетов, «сондықтан да автор бұл екі әңгімесіне үқастау ат қойып еді» и «кейіпкерлерінің есімін де үқастырып қойып еді» [46, 392]. Эти сведения – существенный факт творческой истории обоих произведений, и место им – в примечаниях к академическому изданию. Однако в самой публикации художественного текста следовало, как представляется, остановить выбор на том заглавии, который более соответствует реальному, а не нереализованному замыслу.

В переводе на русский язык рассказ вышел в год создания оригинальной редакции, несколько позже – во всесоюзном, весьма престижном в то время органе – журнале «Дружба народов». Знание казахского языка не уберегло автора первого перевода Такена Алимкулова от «типических» погрешностей в предложенном им варианте. Среди них – прежде всего неоправданные амплификации двойного толка: как признака напыщенности, обезличения стиля и одновременно увеличения протяженности некоторых звеньев композиции при изъятии – других. Не менее существенный урон нанесен рассказу решительным изменением заглавия. «Рождение песни» вызывает образные ассоциации, не соответствующие оригинальному лейтмотивному образу. Мусреповская героиня поет всегда, в тексте оригинала это скорее внутреннее состояние, когда человек «ынырып кана эн салып келеді». Песня для Айгүл – форма разговора с окружающим миром, способ преодоления «меніреу ұнсіздігін». В finale рассказа образ обогащается, углубляется, но при этом сохраняет основной мотив душевного, внутреннего состояния – песни без слов. «Ол өлең айтып бара жатқандай. Өлемнің сөзі емес, сазы қалады ғой есте. Айгүл жүргінен атқылап келе жатқан да сондай бір саз еді» [46, 139]. Стремление к внешне эффектному, но затертому разными авторами заглавию обернулось *размыванием оригинального образного смысла*. Не безупречны и другие эквиваленты мусреповскому варианту заглавия: «Конец волчьего брода» и «Волчий брод» – в силу неправомочной перспективной переориентации композиционного действия. Механизм синекдохи, действующий в самом принципе концентрации всеобъемлющего сюжета в отдельном эпизоде, в этом произведении себя не оправдывает.

Рассказ «Айжан қойшының түндері» не попал в престижное в те годы московское издание. Его заглавие имеет свою неповторимую историю, которая отразилась в творческой биографии произведения. Достаточно напомнить, что в заглавиях оригинальной и переводной редакций звучат разные имена. Рассказ на русском языке называется «Майра». Это вносит существенную путаницу, не проясненную (как и ряд других в связи с russkoязычными вариантами заглавий) в библиографических указателях. *Произведения под названиями «Талпақ танау» и*

«Пятый вид», «Кездеспей кеткен бір бейне» и «Однажды и на всю жизнь», «Аспанда болган жекпе-жек» и «Разговор в небе о земных делах» воспринимаются как различные сюжеты. Но подтверждены они одним именем – Габита Мусрепова. Те же сомнения возникают и по поводу заглавий «Айжан қойшының түндері», «Майра», усугубляемые тем, что в них звучит собственное имя. Перу Г. Мусрепова принадлежит рассказ «Атакты әнші Майра», на русский язык переведенный автором данного пособия. Библиографический указатель должен был снабдить «разноязыкие» заглавия соответствующими примечаниями. Имя «Майра» в сочетании с определяющим признаком «атақты әнші» настраивает на конкретные исторические ассоциации, что в принципе не совпадает с ассоциативным полем этого же имени в рассказе на русском языке с другим сюжетом.

Героиня рассказа «Айжан қойшының түндері» с 1977 по 1982 год, в том числе и в трехтомном собрании сочинений 1980 года, «жила» под именем Майры в другом произведении Г. Мусрепова «Екі әйел – екі дүние», с жанровым подзаголовком «айласыз әңгіме» – бесхитростный рассказ [54, 194-207]. Творческая история «Айжан қойшының түндері» – не частый в творчестве казахского писателя пример обработки опубликованного сюжета под знаком обогащенного содержания. В творческой практике Г. Мусрепова, напротив, заметно прослеживается верность первоначальному замыслу. «Шұғыла», «Талпак танау» – убедительные тому подтверждения. Видимо, не только общим композиционным замыслом сборника «Қазақ әйелі» и будущего, не осуществленного киносценария объясняется предпринятая писателем решительная структурная перестройка уже апробированного сюжета. Чуткий к малейшему проявлению фальши, тончайший стилист, Г. Мусрепов не мог не чувствовать заданности в совместном сюжетном бытии мадам Бэйли Дрейн и чабана Майры. С другой стороны, ситуационно-событийная фактура «казахского» сюжета содержала, с точки зрения писателя, самостоятельный, значительный потенциал. И, наконец, третья предпосылка, существенная в результативном анализе, – «айласыз әңгіме» не утратил своего права на суверенное существование. Ибо его сюжетно-фабульная основа шире выделившегося ядра.

Составитель нового собрания сочинений Г. Мусрепова предложил в примечаниях к первому тому подробные квалифицированные комментарии, иллюстрирующие изменения, внесенные в сюжет «Айжан қойшының тұндері» в процессе в целом безболезненной «хирургической» операции. Рассказ «Екі әйел – екі дүние» в результате не потерял значения как законченное произведение и представляет интерес в русле исследования поэтики Г. Мусрепова. В первую очередь, с точки зрения композиционной диспозиции двух сюжетов в структуре текста. Механизм соединения просматривается достаточно четко и вне содержательно-смыслового уровня произведения. Эпизоды из жизни героинь сопрягаются с помощью наречий и определений временного качества. Мадам Бэйли Дрейн «бірнеше айдан бері» (уже несколько месяцев) отдохает у океана, когда страшной силы ураган «кенет» (внезапно) обрушился на побережье. Ураган в течение нескольких дней господствовал и в казахской степи. «Сол күні (в этот день) – уточняющим наречием вводится в повествование другой равноправный персонаж, чабан Майра [54, 194]. По ходу развития действия временной ориентир проступает постоянно. Это «бұл күндерде» – в эти дни, «енді» – сейчас, «кешкі тамақтан кейін» - после ужина, «бұғін» – сегодня, «тұнгі бес» – в пять ночи, «бұл кездे» – в это время, «қазір» – сейчас, «бұғінгі тұн» – сегодняшняя ночь, «ертенгі тұнге» – на завтрашнюю ночь, «бұл жолы» – на этот раз.... И в концовке открытого типа: «Суық күн жылынып жүре берді...» – тоже обнаруживается временное качество [54, 207].

Таким «служебным» способом свести на нет пограничные швы в композиции не удалось. Они все же проступают, подчеркивая некоторую искусственность сюжетной коллизии. Намеченный в первой же фразе образ, объединивший два понятия «мұхит» и «құм» (океан и песок), повторяется с введением степного материала. Мадам Бэйли Дрейн «...мұхит жағасына жақын, құм арасында»... «...Майра да құм мұхиттың ортасында»... Этот образ выполняет не только роль пространственно-географической рекогносцировки, но несет в себе метафорический смысл. Метафорическое его задание достигает цели при очевидно спланированном композиционном условии. Образ урагана мощной, небывалой силы совмещает в композиционном

хронотопе и песчаные дюны океана, среди которых расположился уютный коттедж мадам, и океан песка в казахской степи, где затерялся чабанский дом. Образ урагана насыщает сквозной мотив, который тематически связывает два сюжета в единое произведение, создавая в нем необычную, исключительную ситуацию. На берегу океана это «сұрапыл дауыл» свирепый ураган в степи – «жынды боран» (бешеный буран). К тому же, «даланың қара дауылы мен атақты «жынды бораны» бірге келген екен...» [54, 195].

Ситуация получает в композиционном развитии *регенерирующую* окраску. В таком событийно-сituационном плане «оcean песка» ассоциируется с пустыней, где человек остается один на один с собой, со своим внутренним миром: «пустыня души». В этой пустыне персонаж из мира современной, технократической цивилизации (мадам Бэйли) находит выход – в заглушении страха и приспособлении к ситуации. Персонаж же из мира природной, кочевой цивилизации – в сотворчестве с окружающим миром и преодолении стихии. Две судьбы – два миропонимания. И спасительные меры, к которым интуитивно обращаются героини Г. Мусрепова, различны. Для дочери известного журналиста закономерно искать философскую поддержку в книгах. На ее сюжетной «территории» уместны две реминисценции из произведения Франсуа Мориака. «Қорқып, үрейленіп, өзіннің әлсіздігінді мойындау, сенің өмірмен отаса алмағаныңды көрсетеді. Тағы бір кітапта: «Сондай шакта сен өзіндің күшінді, рухынның күшін сынауың керек», – депті» [54, 205]. Чабан Майра анализирует опыт предков, взывает к их духу и к духам - покровителям животных. «Апыр-ау, барлық малдың қорада қырылғанына қарап қала барам ба? Ата-бабамыздан бері мал баққан елдің осындайда тапқан бір амалы бар шығар-ау... Казак халқы қазақ атанудан әлдекашан бұрын мал баққан ел. Төрт түлік малына – Қамбар ата, Зенгі баба, Ойсыл кара, Шопан ата деп ат қойғалы қашан?! Бабаларымыздың бабаларынан да арғы замандарда!» [54, 200]. Ее заботит не только собственное спасение, но и, в первую очередь, оставшегося на ее попечении скота. Ее одиночество в океане песка /құм мұхитында/ – преодолевается заботой о «меньших братьях». Мотив самоспасения вытесняется мотивом общей беды, в *подтексте* вызывающим

ассоциации с ковчегом. В «ковчеге» спасаются не только домашние животные, но и дикие сайгаки. Управляет «ковчегом» человек, молодая женщина Майра. Реминисцентно-генетический уровень сознания степного персонажа образно специфичен. Это жизненные обобщения, проверенные на собственном опыте. «Бір жазушының «Ұйқы өлімнің есінеуі ғой!» дегені де есінде жүр екен. Казір Майраға осы сөздер нағыз досының сөзі көрінді... Тағы бір жазушы «Қазақ – ұйқысы қанған ел!» депті.... Мен жазушы болсам – «Қазақ – ұйқысы ашылған ел!» дер едім» [54, 205]. Эпизод корректирует и смысл уточняющего времененного признака в заглавии «Айжан қойшының түндері», данного писателем сюжету Майры в качестве самостоятельного рассказа. Хотя буран, смешавшись с ураганом, бушевал трое суток – именно ночи решали победу над стихией.

Характерно, что первой пробой самостоятельного бытования сюжетной темы Майры был русскоязычный, переводной вариант. К такому заключению склоняют сведения, зафиксированные в указателях и примечаниях к последнему мусреповскому изданию. Выход первой и единственной, помимо газетной, публикации рассказа под заглавием, экспонирующим прежнее имя героини -«Майра», датируется 1979 годом [55,13]. На казахском языке текст обрел суверенность в 1982. Приходится признать, что по воле ли писателя, или по инициативе переводчика, поддержанной автором, путь в литературу оригинальному тексту проложил переводной, русскоязычный вариант. Следует учитывать и все вытекающие из этого обстоятельства последствиями.

Самые ощутимые потери произошли в композиционно-ритмической структуре текста. В последнее десятилетие жизни Габита Мусрепова казахстанский писатель А. Беляников добился особенного положения среди других переводчиков, пользуясь неписанными, как бы само собой разумеющимися правами, в том числе и редактора. Некоторые произведения были им переведены вторично, и объективное сопоставление различных редакций позволяет отметить исправление грубых стилистических нарушений в русскоязычных вариантах, к примеру, «Айгүл қойшының күндері» или «Этнографиялық әңгіме»... В то же время, как позволяет заключить анализ, именно перо этого переводчика

наносило невосполнимый урон произведениям Г. Мусрепова. Все другие стремились соблюдать пространственно-временные границы текста, насколько позволял профессиональный опыт – не нарушать авторской композиционной архитектоники. А. Белянинову же, возможно по причине собственной писательской практики, свойственно неудержимое, приступающее во всех произведениях желание вносить в текст инородные фрагменты, амплифицировать оригинал. В «Майре» («Айжан қойшының түндері») именно таким способом сюжет обрамляется преамбулой и эпилогом [56, 289].

Неоценимое достоинство поэтики Г. Мусрепова – монтажность повествования. *Монтажность* в «Айжан қойшының түндері» заявляет о себе почти графическим рисунком пространственной перспективы, намеченной в первой же фразе. «Бұтін Айжан құм мұхиттың ортасында жалғыз өзі қалып еді» [46, 139]. Изобразительность как отличительное качество мусреповской поэтики, не оттесняя образного психологизма, достигает в композиционной структуре текста полного впечатления одновременности переживания. Авторское предпочтение субъектному повествованию от первого лица или с точки зрения персонажа, при всей значительности этого выбора, не является у Г. Мусрепова единственным условием цельного восприятия. Но стилистическая выдержанность в едином ключе неукоснительно соблюдена во всех произведениях. Различного характера ретроспекции, апелляции к будущему, сетования от первого лица в произведении, композиция которого фокусирует «точку зрения» автора в «точке зрения» персонажа, – разрушают цельный организм произведения. «Не знаю, как у меня получится...», – первая же фраза в русскоязычном варианте вносит в повествование *неверную ноту*, обнажая искусственность приема.

Г. Мусрепов имел достаточные основания для пре осуществления кинематографической судьбы двух рассказов с рифмующимися «именными» заглавиями. Образно-зрительная их перспектива насыщена обобщениями, способными вывести сюжет за пределы фабульного содержания. Особенное внимание писателя к предметному, пейзажному и животному миру в едином с человеком микрокосмосе предполагает мысль за кадром, макрокосмос.

V

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ «ЭТНОГРАФИЯЛЫҚ ЭҢГІМЕ»

Этот рассказ Г. Мусрепова – это классического образца новелла. Некоторая доля условности в определении его жанровой принадлежности оговаривается по весьма серьезной причине. Как доказывают исследования, посвященные генезису казахской литературы, эти признаки, в силу различных исторических обстоятельств, присутствуют в устном национальном рассказе. «Устный рассказ не только своей внешней формой близок к рассказу письменному, – утверждает Б.А. Байтанаев, – но и содержит в себе элементы новеллистического жанра» [43, 40]. Среди характерных черт устного казахского рассказа автор высказывания выделяет «устное исполнение, доступность восприятия, динамическое развитие сюжета, событийность, наличие положительного героя, некоторую назидательность, установку на предполагаемую достоверность, непридуманность передаваемого события или явления..., особую смысловую нагрузку речи» [43, 40-41]. В различных, в соответствии с замыслом, претворениях эти признаки присутствуют в рассказе Г. Мусрепова. Бытующие среди казахов автобиографические и связанные с конкретным историческим событием или лицом виды устных рассказов объединились в прозе Г. Мусрепова, создав *изоморфическую жанровую структуру*. В согласии с генетической традицией автор-повествователь или герой-рассказчик свидетельствуют в произведениях Г.Мусрепова о лично пережитом или услышанном из надежного, лично проверенного источника. Свойственный многим народным исполнителям устных рассказов прием подчеркивания событийной достоверности введением прямой речи действующих лиц получил развитие в рассказах казахского писателя. Этот прием доведен писателем до совер-

шенства в диалоге, отразившем природную конфликтность казахского рассказа. Повторим уже высказанную мысль, без особой натяжки Г. Мусрепова можно считать казахским Хемингуэем. Диалог стал в его произведениях непременным показателем жанра и одной из детерминирующих доминант композиции. Так, в анализируемом рассказе *жекпе-жек* в небе, на высоте семи тысяч километров, реализуется в диалоге и обладает всеми атрибутами необычайного события или происшествия. Заглавие при этом стало наглядным *знакоым носителем жанра*. Таким образом, в этом небольшом по размерам произведении задействованы органично многие жанрообразующие признаки. Среди них – субъектная форма выражения авторского сознания в лице устного рассказчика. Наделенного автобиографичностью черт; центростремительность, ритмическая динамика, воплощенные в эмоционально-окрашенном диалоге; пространственно-временной континуум, совместивший исторический и современный планы; структура читательского восприятия, объединившая необычность и правдивость ситуации-случая.

Учитывая не преодоленные в науке разногласия, не поддаются сомнению те из признаков жанра, которые обязательны и в рассказе, и в новелле как условие состоявшегося текста-высказывания, то есть завершенной формы. И среди них «сконцентрированность сюжетно-композиционного единства, одноплановость речевого стиля и малый (на фоне романа и повести) объем как результаты этой концентрации» [50, 59]. Несовместимость двух условий: речевой «одноплановости» и заложенной в художественной природе жанра конфликтности ситуаций, идей, характеров, – лишь кажущаяся. Она преодолевается единством эмоциональной тональности, реализуемой в цельности повествовательной речи. Тем единством, которое анализ выявляет в жанровой природе мусреповских произведений. И разрушение, которого констатирует в русскоязычных редакциях. И потому русскоязычная «версия» рассказа «Аспанда болған жекпе-жек», как и почти без исключения все остальные, демонстрирует жанровую эклектику, своего рода неудавшийся жанровый гибрид. Справедливым следует считать и заключение о том, что при известной гибкости жанровой природы «самая их структура, самая их глубокая содержательность будет восходить к их генезису» [57, 96]. Инстинктивное художническое и в то же

время воспитанное культурой чутье Г. Мусрепова определяет равновесие генетических и типологических признаков в жанре его произведений.

Смысловое качество, этимологически проступающее в одной из единиц словосочетания «Этнографиялық әңгіме», координирует временной уровень повествования и склоняет к возможности отнести произведение к жанру очерка. Поддерживает эту *интерпретацию* и подзаголовок «ескі дәптерден» – из старой тетради [58, 287]. Уточнение позволяет предположить, что в основу сюжета легли реально пережитые события, зафиксированные писателем документально. В первой русскоязычной публикации в журнале «Дружба народов» подзаголовок получил статус заглавия с жанровым определением «рассказ» [59, 73-80]. Под этим же заглавием «Из старой тетради» рассказ был в 1971 году помещен в хрестоматию для высших учебных заведений «Литература народов СССР». Однако задолго до этого примечательного факта, в 1958 году, в сборнике рассказов Габита Мусрепова на русском языке прозвучало новое заглавие, несколько переакцентированное его жанровое качество: «Этнографические записки». Наконец в 1968 году в новом варианте перевода произведение получило законченное жанровое оформление: «Этнографический рассказ» [60, 150-165].

Библиографическая статистика свидетельствует об усиленном благосклонном внимании к рассказу в его русскоязычной редакции. Под окончательным вариантом заглавия рассказ публиковался в 1968 году в сборнике «Белая грива», в 1972 – в двухтомнике рассказов советских писателей «В семье единой», изданном в Москве, в сборнике рассказов казахских писателей с московской же «пропиской» 1976 года, наконец – в столь же престижном в те годы всесоюзном издании «Советский характер» в 1982 году. Рассказ вошел и в двухтомное московского издания 1982 года «Избранное» произведений Г. Мусрепова среди отобранных девяти произведений малого жанра с подтверждением авторизации перевода [61, 488-502]. С русского рассказ был переведен на болгарский, венгерский, немецкий языки. Рассказ Г. Мусрепова в его русскоязычной редакции вошел и в сборник казахских рассказов «Белая аруана», изданном в Берлине. На родном языке «Этнографиялық әңгіме» жил более

скромной и менее активной жизнью, хотя и вошел во все собрания сочинений писателя.

Можно предположить, что столь очевидная избранность «Этнографического рассказа» объясняется стремлением издателей видеть в его содержании и по преимуществу верхний, обнаженный смысловой уровень. Этот смысл получил однозначное, наглядное выражение в названии болгарского сборника: «Счастливый класс: Рассказы о советском селе». Не приходится сомневаться в том, что в 1977 году под счастливым классом советского общества разумелись колхозники. Толкование текста «Этнографиялық әңгіме» приводит к единственно возможному выводу: о нелепости подобной квалификационной характеристики. Текст в *оригинале* не дает повода не только к включению его в число «счастливых» сюжетов, но и – в историю «советского села». Разве что, по принципу «от противного». Социально-философское содержание рассказа переступает далеко за сюжетно-fabульные рамки и может быть оценено лишь в широком «внештатовом контексте»: не только в конкретно-историческом, но в «большом времени».

Отправной факт сюжета, послуживший завязкой к действию, мог иметь и действительно имел место в личной биографии писателя. Поездка героя-рассказчика вызвана конкретным заданием секретаря райкома, выяснить причины нестандартной ситуации: «Жанбыршы ауылын колхозға алғылары келмейді екен. Ол ауылдың колхозға кіргілері де келмейді» [58, 288]. Вызывает некоторое сомнение сформулированная таким образом дилемма: «алғылары келмейді» – «кіргілері де келмейді». В ней проглядывает заданная схема с несколько искусственным ударением на первой части сопоставления. Естественно, в дальнейшем развитии сюжета усиленное внимание более концентрируется на причинах, по которым не хотят принять, чем на тех, по которым не хотят вступать в колхоз. Восприятие сюжетной ситуации в контексте исторического знания опровергает объективность заявленной посылки. Установка на сплошную коллективизацию исключала возможность отбора претендентов, в колхоз обязаны были принять всех. В ином нравственном свете оценивается, тем самым, нежелание аула төре вступать в колхоз, проявлять активную инициативу. «Алланың жазғаны болад та» [58, 288] воспринимается в ином мировоззренческом ключе: как

нежелание участвовать в насильственной ломке испокон веку установленного в казахской степи миропорядка. По убеждению төре, освященному волей Аллаха.

Создание «Этнографиялық әңгіме» датируется 1956 годом. В ноябре 1958 года рассказ под заглавием «Из старой тетради» был напечатан на русском языке в журнале «Дружба народов». В 1956 году, как и много позднее, писатель вынужден был идти на известные уступки идеологической цензуре, затрагивая столь жгуче горячую тему: колхозное «строительство» в Казахстане. Уступки влекли за собой некоторые издержки в цельности замысла. Они проявились наиболее ощутимо на уровне интонационного ритма – в реплико-ремарковом слое повествования, в языке жестов и мимики в том числе, по преимуществу характеризующих реакцию на происходящее двух молодых спутников рассказчика, студентов Боровского лесного техникума.

«Апырау, бұл ауылдың бір ауыз сөз айтуына қанша уақыт керек?! – деп танданады екі жолдасымның бірі.

– Ал, сонша пан айтылған сөздердің болмашы бір іске айналуына қанша уақыт керек?! – деп, екіншісі танданады» [58, 296].

Автор-повествователь дает довольно определенную оценку поразившим его воображение недееспособности и беспомощности, проявившихся в новых социальных условиях столь очевидно и устрашающе у жителей аула төре. «Маган осылар неше заман ел билеп отырғанда, сол елдің неше ғасыр өмірін осылай босқа өткізді екен деген ой келді. Әлденеге рақымсыз ызаланғандай боласың». В главном это мнение совпадает и с аналогичными ситуациями в «Үлпан», «Оянған өлке» и «Жат колында». Однако неординарная ситуация в ауле Жанбырши исследуется писателем не с целью или не только с целью осуждения барственной спеси төре, обреченных не только обстоятельствами, но и самой историей.

Замысел рассказа гораздо и серьезнее, и глубже. Об этом свидетельствует финал рассказа открытого, в обычай Г. Мусрепова, типа.

«Ертенине райком хатшысына келіп менін жасаған баяндамам мынау ғана болды:

– Жанбырши ауылында он колхозға еркін жететін жер бар. Аса шұрайлы жер, текке жатыр. Колхозға алатын бір-ак адам бар, аты – Карапаш, – дедім.

– Өзгелерін қайтеміз? – деді райком хатшысы.

– Өзгелердін орны өзге жерде, – дедім мен.

Райком хатшысы ауыр ойланып қалды...» [58, 296]. В обеих русскоязычных редакциях оценочное наречие, выражавшее всю степень глубокой озабоченности секретаря райкома, опущено. В вариант «Дружбы народов» самовольно внесено другое оценочное наречие, подчеркивающее непримиримость позиции рассказчика. И одновременно в ответную реакцию секретаря райкома проник жест, нейтрализующий его чувства: «Вот как? Куда же мы остальных денем? — спросил меня секретарь райкома.

— Остальным, мне кажется, места уготованы на небесах, — жестоко ответил я. Секретарь райкома задумчиво покачал головой» [59, 79-80]. В позднейшей редакции, принадлежащей другому переводчику, интонационно-оценочные оттенки и вообще не акцентированы. Сглажена и позиция очевидца-рассказчика:

«— Вот как? А куда же мы денем остальных?

— Ну не знаю. Но там им не место.

Секретарь райкома задумался». Но в угоду конъюнктуре другого, чем для первого варианта, политического качества автор нового перевода между двумя репликами вклинивает отсутствующую в оригинале значимую ремарку: «Я был молод тогда и ответил...». Неуклюжая попытка оправдать бескомпромиссность авторской позиции обошлась произведению достаточно дорого. Этой фразой все повествование переведено в область ретроспективного восприятия, которое и в первом варианте дает о себе знать в глагольных формах прошедшего времени, но не столь категорично.

Характерная особенность композиционно-ритмической структуры текста в оригинале «Этнографиялық әңгіме» в том и состоит, что создается уровень одномоментности переживания и наглядности зрительного образа. В чем убеждает острота и детализация впечатлений от реальной, фиксируемой в настоящем времени действительности. Образ юрты среди других несет столь серьезную мировоззренческую, смысловую нагрузку, что требует дословного и полного цитирования с приложением подстрочкиника.

Оригинал:

«Есегелді опырайған үлкен кара үйге кадаған көзін аудармай ұстаган бойы сықыр-сықыр, кикан-шикан еткен шілтерлі есікті ашты да:

— Мархамат! — деді бізге. Біз үйге кірдік.

Үлкен қара үйдін іші де өртедегі байлыктың, қазіргі күндегі жұтуа кедейліктің жәйін айтып тұр екен. Ең алдымен, бұл мен көрген киіз үй біткеннің ішіндегі ен жыртық-тесігі көп үй. Мұндай көп жыртыкты, мұндай үлкен тесіктерді мен койшының косынан да көрген емесспін. Койшының әйелі мына қара құрымды да жамап қойған болар еди. *Бес-алты уығы алақандай жалпақ*, бір кезде сырланғандары, зерленгендейті байқалады. Өзге уықтары қырық ру – бірі жінішке, бірі інсіз, *шанақраққа тік тірелініті*.

Тағы бір бес-алты уықта жосаның ізі де жок, ыстың ізі ғана бар. Анырайған іргеден бір төрткөз қара ит кіріп келе жатыр.

Оң жақ босагада аласа жұқаяқтың үстінде темірмен белдеуленген арауқты бір ескі сандық, бетінде екі-үш жерде ғана сүйектелген өрнектің ізі қалған ескі кебеже... Көрпе-жастық дегеннің ізі байкалмайды. Екі басы қайыктай какырайған ағаш төсектін үстінде сырмак сиякты, құрамыс көрпе сиякты бірдемелер қоқып жатыр. Төр алдында тай, тайынша, ешкі, лак терілері *шики күйінде* төсделген. Бір кезде кек сауырлаткан, күмістеткен үйрек бас ер осы үйдін төріне мың жыл бұрын ілінген күйі кала бергендей, қаусап тұр. Тарағылары қырқылып, күмістеткен үзенгілері үзіліп түскелі тұр» [58, 291].

Предлагаемый подстрочник:

Есенгелды, не отрывая пристального взгляда от обветшалой, почерневшей от времени и копоти юрты, открыл нам скрипучую, косо подвешенную, готовую вот-вот развалиться, инкрустированную старую дверь и пригласил нас:

– Будьте любезны! – Мы зашли в юрту.

Внутреннее убранство большой черной юрты напоминало о былом богатстве и нынешней нищете. Видимо, из всех мою виденных юрт она несомненно заняла бы первое место по числу дыр и прорех. В таком количестве и такой величины я не видел их даже в выдавших виды чабанских юртах. Жена любого чабана залатала бы не такие еще дыры. Пять-шесть уыков из множества были шириной в ладонь, на них были следы былой окраски и прежних узоров. *Остальные же уыки, прислоненные прямо к шаныраку*, будто собраны с миру по ниточке – одни тонкие, другие без изгиба, прочие вообще недостойны своего названия.

Еще у пяти-шести уыков не было и следов краски, на них была лишь копоть. Через большую дыру в ветхих кереге заглядывала и норовила попасть вовнутрь большая черная «четырехглазая» собака.

С правой стороны юрты – босага – на низенькой подставке громоздился древний, священный сундук, старое кебеже – шкафчик из резного дерева, на облицовке которого кое-где сохранились узоры из кости... Одеял, подушек и вовсе не было видно на этих сундуках. На деревянной кровати, спинки которой были загнуты лодочкой, валялось нечто напоминавшее сырмаки, лоскутные одеяла и прочее. На торе (почетное место в юрте) – постелены сырье шкуры всяких животных-стригунков, бычков, коз, козлят. Седло, когда-то инкрустированное серебром, с луком, похожим на утиную головку, висело на торе, и казалось, что оно так и ветшает, рассыхается здесь тысячелетиями. Измочалились кожаные притороки, а серебряные стремена были готовы вот-вот сорваться.

Авторские ремарки, несущие интоационно-семантическую оценочную информацию, не снимают гнетущего впечатления от детально воссозданной картины отнюдь не однозначного характера. Функциональная роль описания юрты в композиционной структуре не вызывает разнотечений. Юрта в столь жалком состоянии – свидетельство крайнего обнищания ее владельцев. В ближайшем культурном пространстве мусреповский образ вызывает четкую ассоциацию с «Мертвыми душами» Н.В. Гоголя, где дом, жилище, в системе изобразительной поэтики, служит действенным средством характеристики персонажа. Намечается и конкретизированная параллель: крайнее запустение в усадьбе помещика Плюшкина. В обоих случаях социальный и психологический аспекты иносказательного приема взаимообусловлены. Причиной патологической скучности в гоголевском сюжете и удручающей беспомощности, неприспособленности к быту – в мусреповском стала кастовая принадлежность социально конкретизированных персонажей: помещика и тёре. Соответственно проступают в подтексте и контуры мировоззренческого аспекта темы.

Однако историческая перспектива повествования Г. Мусрепова включает к тому же и не успевший раствориться в центробежном времени генетический слой национального сознания, не стертый в памяти его носителей. «Ауыру қалса да, әдет қалмайды» – «Может уйти болезнь, но никогда – привычка». Казахская пословица близка по смыслу русской поговорке «Привычка – вторая натура». Казахи, чья генетическая память воспитана на прочных связях обычая и ритуала с бытом, отнесутся снисходительно к попыткам стариков аула Жанбырши соблюсти этикет. Источник иронического отношения пришельцев, вне сомнения, – их молодость, осмелевшая под воздействием решительного и беспощадного, революционного искоренения патриархальных основ национального быта. Однако и их смелость имеет свои пределы. Автор-рассказчик и его юные спутники с непосредственностью молодости остро реагируют на несоответствие содержания этикета той обстановке, в которой с таким предельным, «буквенным» рвением он разыгрывается. Тем не менее они сдерживают свои эмоции, не дают им прямого выхода. «Ішкі достығы жок шет бір елдің өкілдеріне көрсетілетін сырт сы-

пайыллық осы сиякты болуға керек. Біз ішімізден күліп, көне бердік» – Так бы встречали не особо желанных иностранных гостей из не очень дружественных стран – деланной приветливостью и любезностью напоказ. Мы, посмеиваясь про себя, следовали правилам игры. «Есенгелді бізді қозғалтмай қарайтын көздерімен бір түгендерді де шығып кетті. Содан кейін ғана біз еркімізben күліп, әрек дегенде езуімізді жибық» [58, 291].

В первой переводной редакции авторское соотношение внутреннего несогласия и внешней сдержанности в достаточной мере соблюдено. «Мы вошли. Нужно полагать, что именно так принимают опытные дипломаты делегацию недружественной страны. Посмеиваясь про себя, мы послушно выполняли весь этот комический церемониал». «Он ушел. Мы опять от души посмеялись». Автор второго переводного варианта дал волю гипертрофированному, злому веселью гостей. «А мы трое, не в силах больше сдерживаться, с выпученными глазами катились по полу, зажимали ладонями рты, и уже слезы у нас катились от хохота, и мускулы живота болели, а мы все не могли остановиться».

Детальная интерпретация текста в оригинале позволяет уловить скрытую в повествовании интонацию сожаления и печали. Она возникает на очевидном диссонансе красоты мира и убожества представшего взору повествователя человеческого быта. «Бұл ауылдың ең бір шұрайлы жердің иесі екенін манадан көріп келеміз. Қалың кара қыртысты, ат шашасынан келетін қалың бозды жер байлықты айтып бусанып жатыр. Алыстан орағытқан қайынды ормандар осы жердің күннен, желден қорғайтын қорғаны сиякты. Құм-қайран құміс көлдер кемерін кере, кен толқып, толып жатқан әнгіме шертетіндегі сезіледі. Жазғытұрғы жадырау дуниенің барлық сұлулығы қалай бас қосып, қалай иесіз жатқанына таңданғандайсың» [58, 288]. «Мало наезженная дорога вела по густым ковылям. После жаркого дня их влажное дыхание приятно холодило лицо. Вдали полукольцом синели рощи, оберегая от суховея все урочище. По пути попадались озера, и тогда ветер, дувший в спину, запутывался и утихал в сплошной стене камыша. Казалось, этот уголок нарочно был создан для того, чтобы лишний раз подчеркнуть неповторимость, красоту и приволье нашей степи... Вскоре от-

крылся просторный лог. В буйной зелени чернели юрты, десятка полтора. По дороге стали попадаться лошади, ходившие без привязи, коровы паслись – по две, по три, кучками разбрелись овцы и козы. Первое, что бросалось в глаза, как же они отошли! Какие-то живые скелеты, обтянутые кожей...» [60, 489-490].

Вряд ли эта экспозиция к основной картине разрушения дает основание для безудержного веселья, которая в дальнейшем убеждающая в необратимости самого процесса, для чего и прибегнул писатель к детальнейшему воссозданию умирающей, как живой организм, юрты, основы основ казахского быта. Неординарная в границах национального воспитания поведенческая реакция должна остаться на совести мусреповских героев. В структуре текста подобное восприятие драматической ситуации – живое подтверждение «бытия – в – деконструкции», внедряемого в молодое сознание непонимания традиционных основ.

В связи с этим композиционным эпизодом возникает необходимость подчеркнуть проблему образов автора и героя в их претворении на различных уровнях повествования. Проблема детально разработана в литературоведении и не нуждается в теоретических обоснованиях. Однако вариантность художественного воплощения «автора» в структуре текста насыщает жизнью и проблему в целом, и опыт индивидуального ее преломления. Образ автора и в том случае, когда он включает в свою орбиту обстоятельства личной биографии писателя, нередко не совпадает с его личностью. Более того, для заострения заложенной в замысле главной мысли образ автора-повествователя может нести мировоззренческое восприятие, противоположное писательскому либо не совпадающее с ним в главном. В «Этнографиялық әңгіме», как представляется, в структуру читательского восприятия заложено именно это противоречие. Читатель, хорошо знавший Габита Мусрепова, не мог допустить всерьез мысли об отступничестве писателя от прежних своих убеждений мировоззренческая позиция писателя уточняется в контексте его творчества. История воплощения замысла «Этнографиялық әңгіме» значительно расширяется, если осознанно отнести к дате, зафиксированной под рассказом в московском издании «Избранного» Г. Мусрепова. В сравнении с официально утвержденной датой публикации, 1956 год, эта дата уводит в

ощутимую временную даль – 1942 год. Можно предположить, что дата под авторизованным переводом появилась по воле или согласию писателя в процессе уточнения истории замысла. Необходимость обращения к очерку «Желкелер неге қышиды?», появившегося в печати в 1944 году и сыгравшего довольно печальную роль в личной судьбе писателя, подтверждается вдвойне. Во-первых, обнаруживающим себя при внимательном чтении явным сходством некоторого тематического материала и, во-вторых, одновременным его осмыслением. Сближение «Этнографиялық әңгіме» с жанром очерка в самом начале предпринятого анализа имеет основания прежде всего в извлеченном из общей структуры композиционном эпизоде – описании юрты. Г. Мусрепов не ограничивается одной-двумя выразительными деталями, которые по метонимическому принципу от частного к общему могли проявить самодостаточность в общей картине. Подчеркнутое внимание к деталям, усвоенное в границах очеркового жанра, несет в общем замысле сверхзадачу. С другой стороны, в очерке «Желкелер неге қышиды?» явно ощущимы приемы художественного письма, которые выводят его за пределы одномоментного переживания в область принципиально значимых мировоззренческих основ. Именно так и восприняли авторский замысел очерка власть придерживающие, в чем убеждает содержание хранящегося в архиве письма-ответа Г. Мусрепова [62].

В «горячий» очерк с республиканского совещания скотоводов писатель сумел вместить тот смысл, который не удалось прямо выразить в рассказе. Установка аналогична и наиболее четко проявлена в одном из диалогов:

«Ата, мынаны кара... Кереге! Тап ана жылғы сіздің үйдің керегесі, – деп малшы қасындағы шалдың жеңінен тартып, сахнаға таянған босағаны нұскайды.

- Е, шырағым-ай, отқа жағылып кеткен керегенін несін сөз кыласың, - деп шал ішінен күрсінгендей болып аз ғана тұрды да, жылжи-жылжи өрнектің қасына барып, қолымен сипап қарады» [58, 496].

Предлагаемый подстрочник:

- Смотри сюда, ата... Кереге! Остов юрты! Точная копия ваших кереге в те годы! – говорил юный скотовод, дергая за рукав старика рядом с ним, тыча пальцем в сторону авансцены.

- Е-ех, свет ты мой, зачем говорить о том кереге, что было *давно сожжено в огне*, – выдохнул старик и, простонав про себя, тихо двигаясь, подошел к орнаментам и погладил их рукой.

Мотив насильтвенной жертвы поддерживается и в авторских комментариях-оценках:

«Шалдын көзіне отка жағып жіберген өз үйінін өкініші келгендей, о да сол күйінде ұзак тұрып қалды.

- Киіз үйді бәріміз де құртып алдық қой!.. – деп, курсінген дауыс әр жерден шығады» [58, 496].

Предлагаемый подстрочник:

Старик надолго застыл в такой позе, будто перед его глазами промелькнул *неповторимый образ* той юрты, вызывая *горькие сожаления о сожженной ее красоте*.

- Да, все мы не сберегли свои юрты!... – полные *сожаления и скорби* голоса слышались *отовсюду*.

В этом свете по-иному, в глубокой историко-генетической проекции воспринимается центральный образ-обобщение в «Этнографиялық әңгіме»: аул – могила, аул-кладбище, «Молага айналған ауылдан қашып кеттік». По замыслу, этот образ – ассоциативный намек на «мертвые души» чванливых, несобразно трагическим обстоятельствам *төре*. Но не только и далеко не только это.

Юрта – привычный и полноправный «персонаж» мусреповского повествования. Описания внешнего устройства и внутреннего распорядка юрты следует отнести к предметному миру в целостно-типологической системе поэтики Г. Мусрепова. Функциональное назначение этого структурного компонента выражается в психологическом углублении мира человеческих отношений. В целях заострения авторской мысли допустимо некоторое маневрирование с детализацией утилитарных вещей в юрте, с расстановкой предметов внутреннего быта. Но не более этого. Юрта для казаха – символ гармонии Вселенной, ее завершенности и ритма. Устройство юрты установлено раз и навсегда, соответствуя в результате параметрам «золотого сечения». Ее внутреннее убранство может варьироваться в тексте в прямой зависимости от индивидуальности хозяина. Характерное подтверждение тому – юрты баев Жумана и Игилика в «Оянған өлке». Традиционное для поэтики Г. Мусрепова «предметное сопровождение» воспринимается закономерным в эпическом повествовании, особенно на историческую тему. В небольшом же рассказе, где слова на весу, роль столь подробного, детали-

зированного описания неизмеримо повышается, обнажая свою сверхзадачу. В анализе вступает в силу «система неслучайных, мотивированных характеристических предметов, определяющих существенные стороны персонажа, ситуации, события» [63, 186-187]. Эта система мотивировок достаточно управляема в структурном художественном времени «Этнографиялық әңгіме». Однако вполне закономерное сопоставление с очерком «Желкелер неге қышиды?» и финал откровенно открытого типа в самом рассказе выводят его сюжет за пределы фабульных событий. И тогда наступает первоочередность, составляющих ядро творческой истории обоих произведений, прототипов – персонажей, а также «прототипических ситуаций и прототипов-вещей». По справедливому замечанию ученого, сведения об этих нестандартных прототипах проясняют «характер видения художника и способы отбора виденного» [63, 177].

В значительной мере условно отнесение юрты к предметному миру. В генетически-национальном мировоззрении казаха юрта одухотворена особым символическим знанием: «...юрта была символом космоса и триединства Вселенной, символом освоенного пространства» [64, 22]. Исследователи космоса казахской культуры пришли и к доказательным выводам о соответствии юрты Мировому Древу. Их труд под емким названием «Космография жилища кочевника» объединил достигнутые на этом пути откровения и предложил законченный вариант сакрального и эсхатологического смыслов юрты. Семантико-этимологические изыскания автор заключает далеко идущими выводами: «Итак, устройство жилища кочевника представляет нам информацию космогонического и эсхатологического характера о возникновении и гибели мира». Соответственно, возрастают роль синтеза, объединяющего утилитарное, эстетическое и мировоззренческое назначения каждой составной части в юрте, и одновременно функциональная определенность образа в художественном тексте. Думается, в год выхода рассказа из генетической памяти казахов не стерлись традиционные, священные отношения и установления, внушаемые и впитываемые тысячелетиями. Сердечным, внутренним зрением охраняли казахи *шаңырақ*, символ продолжения рода, с которым связан древнейший обычай: приносить клятву, возложив правую руку

на шаңырақ. Можно предположить, что умный читатель воспринял в ключе,озвучном мусреповскому осознанию происходящего, настойчивую детализацию свидетельств разрушения извечного миропорядка. Ибо, если «өзге үықтары қырық ру – бірі жінішке, бірі иінсіз, шаңыраққа тік тіреліпті – то «шанырактың шайқалғаны». И, таким образом, в «Этнографиялық әңгіме» Габитом Мусреповым воплощена деконструкция «бытия в мире», или «бытие-в-деконструкции».

Предметный мир в различном знаковом проявлении стал главным механизмом движения замысла в рассказе и очерке, способствуя их жанровой диффузии. Однако контекст темы – как в историческом, так и в творческом своем преломлении – не ограничивается двумя этими произведениями. Колхозный мотив служит в «Этнографиялық әңгіме» формальным поводом, давшим толчок к движению сюжета. Фабула же фактически отсутствует. В сознании действующих персонажей, приезжих гостей и обитателей аула не «проявляется и намеком стремление осознать или зафиксировать внутренним взором точки отсчета в исторических предпосылках сюжетной ситуации. Характеристика подобной ситуации в рассказе И.А. Бунина, предложенная одним из исследователей, точно соответствует мусреповскому замыслу. Фактом здесь («Антоновские яблоки» – С.А.) оказывается картина разорения прежнего тысячелетнего существования, поражающая воображение повествователя. Возникает стремительный переход от «вчера» к «сегодня». «Ситуация» в рассказе с таким жанровым качеством – фабульной бессобытийности – служит основанием если не для духовного потрясения, то для изменения, обогащения духовного зрения. Исходный компонент в структуре повествования в той или иной степени перекликается или совпадает с финалом. В «Этнографиялық әңгіме» секретарь райкома в первой фразе рассказа побуждает героя-повествователя к действию. В finale тот же секретарь райкома не спешит согласиться с поспешным мнением рассказчика, но глубоко задумывается. Г. Мусрепов реализует классический вариант кольцевой композиции, что по типологической традиции предполагает качественное изменение мировоззренческого опыта персонажа внутри круга или кольца. Неизбежны в композиционном развитии сюжетов подобного типа перемены в

настроениях носителя повествовательной речи. В данном конкретном случае эти перемены весьма ощутимы: от насмешливо-иронического восприятия, что само по себе свидетельствует о необходимом «деконструировании» «бытия заданности», к философско-мировоззренческим обобщениям в заключительной части повествования, в которой демонстрирует себя тот жанровый принцип сюжетно-композиционной организации, который более свойствен очерку. Этот фрагмент текста организован публицистически сформированной проблемой. В центростремительном действии, приближающем сюжет к финалу, предстает наглядно выявленная, обнаженная мысль.

Жанровая диффузность очерка и рассказа, очерка и повести, рассказа и повести, как подчеркнуто выше, одно из характерных проявлений в поэтике казахского классика. «Сигналом» к движению именно мысли послужила в анализируемом сюжете авторская констатация: «Молага айналған ауылдан қашып кеттік». Мотив аула-могилы семантически обнажен в «Этнографиялық әңгіме», смысловая этимология его ограничена. Однако функциональные возможности его проявляются в широком структурном диапазоне. И прежде всего в поэтике заглавия – постепенным в соотношении с текстом – отражением в нем эпохи, которая согласно схеме Ж. Дерриды, может быть представлена как эпоха «бытия – в – деконструкции». Этнография, сохраняющая по прямому своему назначению материальную и духовную культуру, предстает вывернутой наизнанку в системе ценностных основ народного бытия и быта: состояние жилища; утративший ситуационную уместность поведенческий этикет; распад вековых норм, регламентирующих возрастные взаимоотношения.

Мотив ощущимо трагической акцентации, прозвучавший в рассказе, побуждает к ассоциативно-парадигматической апелляции. В целом круге творчества Г. Мусрепова мотив трансформируется на конкретном историческом материале в «Шұғыла». В диалоге, вобравшем в свою орбиту мировоззренческие аспекты замысла, возникает образ-картина города, бессмысленность которого отражена и в его имени. «Теріс аккан» киіз үйден жасалған кала екен. Бұрын бөлек-бөлек отыратын ауылдарды бір жерге жинап кондырыпты да «Қала» деп атапты. Кәдүлгідей көшелері бар: Қалашөкін көшесі, Елтай көшесі. Құрамыс көшесі... Үйлердің мандашасында кағазға жазып жапсырып койған

номерлөрі де бар» [65, 113]. Искусственно сконструированный, лишенный традиционной бытовой ментальности и оттого бездушный, город-phantom воплощает в себе трагизм исторической ситуации: насильственно внедряемой коллективизации. В контексте мировой литературы образ наводит на ассоциацию с реализуемой в творчестве А. Платонова метафорой котлована. Из художественно воплощенного города-котлована жители, сорванные с насиженных мест, согнанные из родных аулов, более или менее благополучно выбрались: «Сол түні «Теріс акқан» қаласы құлап та болды-ау деймін. Орталықтағы малдарынан көлік алып, әр ауыл өз мекеніне көшті де кетті [65, 114]. Так сложились обстоятельства в структурном времени рассказа. За его рамками, в историческом времени, дела обстояли не так безобидно. Выход в контекстуальное пространство намечен в контрапунктическом звучании метафорического образа, выдвинутого во главу угла – в заглавие.

- Эне бір шұғыла көрінеді! – деді алда келе жатқан атшымыз. – Шұғыла...

- Шұғыланың бізге не керегі бар? Тезектің түтіні көрінеді десен қандай қуанар еді...» [65, 104-105].

В как бы вскользь брошенных репликах заложена концептуально-мировоззренческая информация: абстрактно-бездушной схеме («шұғыла» – одно из распространенных поименований колхозов в 30-е годы) противопоставлена бытовая, но необходимая реалия «бытия – в – мире» – дым очага «түтіні». Созданию цельной картины вывороченности и обреченности быта служит и промелькнувшая зрительная деталь: физической пустоты, безлюдства в колхозе «Алып» («гигант, великан»). Эта деталь – намек рассчитана на восприятие обреченности не только идеи, но людей, в ее орбиту втянутых. Так же, как отсутствие среди детей мальчиков воспринимается в этом рассказе как знак вырождения тела: «Әр үйдің сыртында көздерін күнге сырырайта қарап, аяктары мен аяктарын қысып тұрған кыз балалар көрінеді. Еркек балалар жок сиякты» [65, 116].

Причины столь длительного отсутствия в печатном виде рассказа в разных источниках толковались по-разному, но формулировки были неопределенные, расплывчатые, по преимуществу с преобладанием поучительно-упрекающих интонаций: недопонял, ошибался, заблуждался. Несколько запоздало, но все

же прозвучала реабилитация этого произведения Габита Мусрепова в книге Гафу Кайырбекова «Елтінжал»: «... ол кезде көп сынға ұшырап, көп таяқ жеген. Ғажабы сол болатын – кейін өз басына сор болатын ой-пікірді, шығарманы біле тұра жазуы, соған баруы және соны бастыруы. Бас кессе де, айтып қалу, жазып қалу – онын азаматтық та, жазушылық та – коса қабат ерлігі еді» [66, 216].

Не вызывает сомнения объективная справедливость процитированных строк, как и продуктивность предположения, побуждающего к исследовательскому поиску: «...Ғабенің жазушылықтағы ерлігі мен көрегендігін байқау үшін оның сонау «Бір адым ілгері, екі адым кейін», «Шұғыла», «Желкелер неден қышиды?» әнгімелерін қайта бір оқысан, жеткілікті» [66, 216/. Габит Мусрепов передал своему ученику Гафу Кайырбекову «ключ», отмыкающий замысел рассказа «Шұғыла» в его истинной полноте: «Бұл жолдың бірсыптырасын, есінде бар шығар, «Шұғыла» деген кітабымда баяндағам, – деді Ғабен тағы да дем алышп». После чего автор книги записывает со слов самого очевидца Мусрепова рассказ о массовом геноциде казахов во время коллективизации; «Кілең ак боз үй. «Тартып алған кешегі байлардың үйлері», – деді серіктерімнің біреуі. Осыдан бір-екі ай бұрын бұл «қала» ішіндегі адам пәлен сан, тіршілік көзі жайнаған у-шу, азан-казан ел болыпты-мыс дегенге кім сенеді? Белдеулерінен қарға батқан. Арадап іштеріне кіріп келеміз, бәрі де тым-тырыс, жым-жырт, өлі қала. Жанды қарға көрінсе бұйырмасын. Жаңа ғана жып-жылы денемізде кан қатып жүре берді. Әлде бір сұмдық сұыктан қалшылдап кеткендейміз. Небір асыл бұйым, қымбат жиһаз, шәйі қөрпе, атлас жастық, қалы кілем тұтулы бір үйге кірдік» [66, 205]. Мертвый реальный город – өлі қала здесь имеет закрепленную в географии прописку – Торғай. /«Теріс акқан» в рассказе «Шұғыла» в этом контексте обнажает свою семантическую этимологию: текущий вспять/. В подтексте возникает зловещая фигура Голошекина, инициатора и исполнителя спровоцированного голода. Беспрецедентный цинизм палачей явил себя в этих записях в неприкрытом виде: улица имени Голошекина в городе-кладбище вырастает в символ узаконенного зла.

VI

СЕМАНТИКА ОБРАЗА В «КЕЗДЕСПЕЙ КЕТКЕН БІР БЕЙНЕ»

Особый смысл приобретают в этой связи основополагающие положения в исследовании А.Ф. Лосева «Философия имени». По мысли ученого, «тайна слова заключается именно в общении с предметом и в общении с другими людьми» [67, 38]. В выделенном курсивом самим Лосевым высказывании под предметом разумеется конкретная «мишень», конкретное явление, облечено словом. Образ «Кездеспей кеткен бір бейне» в тексте одноименной поэмы облекается в то живое слово, «которое таит в себе интимное отношение к предмету и существенное знание его сокровенных глубин». Не так просто прочувствовать оригинальный смысл образа и носителям казахского языка. Возможные варианты возникают как результат неоднозначного жизненного и эстетического опытов. «Нечаянное видение» – то, чему нелегко найти аналоги в обыденной жизни, что чаще всего, возможно и всегда, не обращаемо в реальность. Такое видение способно одарить Поэта, или Художника, или Музыканта. «Иная жизнь» слова, то есть имени предмета, осознается в диалектике его понимания как «арены встречи воспринимающего и воспринимаемого, вернее, познающего и познаваемого». Согласно логически развивающей мысли Лосева, точно найденным именем предмета (явления) достигается «интимное единство разъятых сфер бытия, единство, приводящее к совместной жизни их в одном цельном, уже не просто «субъективном» или просто «объективном» сознании» [67, 38].

Не требуют пространных уточнений понятия «воспринимающего», «познающего» или «объективного» сознания в соотнесенности с «воспринимаемым», «познаваемым» или «субъективным». Восприятие, познание сокровенного смысла

в художественном тексте – процесс постепенный, многоступенчатый: с добавлением, переакцентировкой и окончательным прояснением этого смысла. Феноменальная жизнь образа «Кездеспей кеткен бір бейне», вынесенного в заглавие, зарождается в особой атмосфере мусреповского повествования. Видение предстает взору Еркебулана промелькнувшим мгновением, высвеченное из тьмы. «Үй ішінен түскен жарық бір сәтке ғана қызың жұзін жарқ еткізіп көрсетті де, жұтып жіберді» [68, 202] – /Изнутри дома падающий свет на одно мгновение девушки облик ярко высветил, явил и проглотил/. Обращают внимание детали, характерные для восприятия живописца. В первую очередь, соотношение света и тьмы, их взаимообусловленность, и более – рождение света из тьмы. Можно утверждать, что зрячая живопись словом заложена в традиции художественного образа казахской литературы, является ее национальным качеством. Однако в поэме Г. Мусрепова речь идет об особом, исключительном восприятии, о феномене восприятия. И неспроста в соответствующем фрагменте текста собственное имя героя Еркебулан исчезает и заменяется определением феноменальности его дара: *ақын*. «Жігіт арманы құралай көз, қиғаш қас болушы еді. Ақын оны сезінген жок, өзгені сезінді. Сирек кездесер бакытты бір сәт екі-үш түрлі қарама-қайшы сезімдердің тірі бейнесін көрсетті. Ақын ырғак іздейтін. Қазір ол соны көрді. Қыздың кім үшін қорыққаны да, не үшін мұңайғаны да есіне келмепті. Тек қана қайтып кездеспес бір бейне. Жалғызақ, сол!...»[68, 202] – /Мечтой жигита была ведь всегда красавица с круглыми глазами, изогнутыми бровями. Поэт почувствовал не это, а нечто другое. Живое видение предстало перед ним, сконцентрировав единственный раз встречающийся счастливый миг, с совершенно противоречивыми чувствами. Поэту всегда важен ритм. Сейчас он увидел это. Он даже не подумал о том, за кого она тревожилась, по поводу чего опечалилась. Только видение больше неповторимое. Только это!.../.

Исключительность ситуации, ее неповторимость, единственность подчеркнуты неоднократно. «Қасиетті бейнеден бір-жола айрылғанын сезінді... Қайғылы ақын бұдан былай қызды түсінде ғана кездестіреді. Алыс бір елес, өзі жасап, өзі толықтырып алған бейне ақын өміріне бір кіріп алды да, өмір бойы

өзімен бірге кетті. Кездеспей кетті...» [68, 221]. – /Почувствовал, что с дорогим ему *видением* расстался навсегда. Печальный поэт отныне Девушку встретит только во сне. Далекий призрак сам домыслил – видение, однажды вошедшее в жизнь поэта, осталось в ней навсегда и ушло вместе с ним. Не сбылось...

В развитии образа *кездеспей кеткен бір бейне* явственно проявляются и мистические черты. «Ойы тағы да Ақлима *бейнесіне* ауысты. Бұл бір өмір бойына жабысқан дерт сияқты. Қаранғы түнде *бір-ақ рет* жарқ еткен нұрлы жұз ақындық дерті болып алды». – Опять мысли его вернулись к видению Аклимы. Это как наваждение (болезнь) на всю жизнь. Темной ночью однажды сверкнувший красивый лучезарный облик стал наваждением поэта.

Мистическое толкование случившейся нечаянной встречи в самом конце повествования переводится – в реальную плоскость бытия философским объяснением неслучайности случайного и чаянности нечаянного. «Айтпақшы *кездеспей кеткен бір бейне* дегенінің өзі дұрыс па осы? Одан артық ойына жабысқан *бейне* болды ма? Жоқ кой! Тау кезіп кететін кешкі жанғырық сияктанып, ойынды ойға-қырға сүйреген *бейнені* *кездеспей кеткен деуге* бола ма еken? Жоқ, ол ақынның жан-жүрегіне бірдей кіріп алып, көп ізденуге түрткі салып отыратын *бейне*, бірге жасасып келе жаткан *бейне*» [68, 236]. – /Да правильно ли, что нечаянное? Был ли другой образ, засевший в его мыслях? Нет ведь! Как гулкое вечернее эхо, покатившееся по горам, мысли, вторящиеся как перекатное эхо, можно ли назвать нечаянными? Нет, это в сердце поэта засевшее видение, подталкивавшее к поискам, образ, запечатленный в нем/.

Не реальный образ, а символ красоты движет воображением Поэта: «Ақлима ақын үшін қызығып журген қызы емес, көркемдік *бейнесі* еді» – /Аклима для поэта не реальная девушка, а видение красоты/. В подобной транскрипции образ, конгениальный идеалу красоты, несет в себе знаковый смысл. В нем ощутим *намек* на текст известного стихотворения А.С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье», в котором возникают и «мимолетное виденье», и «гений чистой красоты»... В поэме «Кездеспей кеткен бір бейне» органично претворены ставшие классическими в мировом искусстве *общелитературный мотив* и рож-

денный этим мотивом *общелитературный образ*. Мотив развивается в повести казахского писателя, преднамеренно или непроизвольно, по «сценарию» А.С. Пушкина. Видение красоты, сохранившееся в памяти Поэта как мимолетное, как чудо мгновенное; томительная грусть, печаль, наваждение снов; нетерпеливое ожидание, желание встречи; образ Божественной красоты как источник Вдохновения. Учитывая опыт мировой классики, и в частности, русской, мотив обязательной утраты чуда, мимолетного видения и обретения Красоты как источника вдохновения в повести «Кездеспей кеткен бір бейне» обретает ассоциативное содержание.

Понятия «красота», «живопись», «художественный» и «отвечающий требованиям искусства» в казахском языке озвучены одним словом-именем: *қөркемдік*. Возникающая в сознании поэта время спустя ассоциация своего *кездеспей кеткен бір бейне* с видением Джоконды великого итальянского живописца воспринимается естественно и гармонично: «Ең алдымен көз алдына маңағы *бейне* келді. Ол оны қөптен бері айналдырып жүрген *бейне*. Омбыда оқып жүргендеге Леонардо да Винчи жасаған Мона Лиза (Джоконда) *бейнесі* туралы екі рет айтысқа катынасып еді. Ұлы суретші өзі жасаған *бейнеге* өзі қызық-кандай кайда барса қасынан калдырмайтын ғой? Онаша тұндерде суретті алдына жайып койып қызыға қарап, танданып отырған ұлы суретші көз алдына келетін еді» [68, 210]. – /Ему снова явилось *видение*. Это занимало его уже долгое время. Когда учился в Омске, он дважды участвовал в айтисе, посвященном образу Моны Лизы (Джоконды) Леонардо да Винчи. Великий мастер восхищался видением, всегда носил с собой, куда бы ни ходил! А в редкие вечера являлся взору поэта художник, с наслаждением разглядывающий портрет и восхищающийся им.

Г. Мусрепов тем самым наглядно вводит свой образ в контекст мировой культуры, то есть экспонирует свою авторскую волю. Перерождение образа, насыщенного мистическими чертами, вызывающего загадочные необъяснимые чувства, но все же имевшего место в реальности, в символ Красоты как Творчества – эта тема интерпретируется и в восточном, и в западноевропейском искусстве. Однако в творчестве казахских писателей «веч-

ный» образ претворяется в плоскости сакраментальных поисков, освещен традицией. Мусреповский *намек на* пушкинский образ любви как высшего достижения Красоты выходит за рамки текста, приобретая «внеконтекстовый контекст». Ибо у Пушкина Красота обладает энергией «воскрешения», в ней «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь». В подобном сакральном, трепетном чувствовании Красоты заложены условия для дальнейшей трансформации образа у Ф.М. Достоевского: «мир спасет Красота». На пересечении традиций казахской и русской в едином мировом контексте культуры прочитывается сквозной в философской эстетике Г. Мусрепова образ *его Джоконды*.

Национальные черты в развитии мотива и в образе, его питающем, очевидны. В этом убеждают как ритм образа в целом, так и отдельные его черты. В частности, одно уточнение, обобщившее вечные поиски творцом гармонии. Характерно, что в сознании Еркебулана возникают не понятия үйлесушілік или ұндестік, а именно ыргақ – ритм: «Ақын ыргақ іздейтін». Поэт, Творец всегда ищет ритм, но обретает же его лишь в редкие, для кого и в единственное, мгновенья. Видение, явленное Еркебулану в луче света, воспринято поэтом как высшее проявление ритма, зримого и осязаемого. Для национального казахского миропонимания ритм (ыргақ) – главный, животворящий источник Бытия. Образ, вынесенный в заглавие «Кездеспей кеткен бір бейне», в определенной степени координирует жанровое качество повествования. Уместно процитировать в этой связи одно из авторитетных мнений о том, «что характер заглавия определяется прежде всего жанром литературного произведения и вне жанра нельзя даже судить – хорош он или плох» [69, 8]. Первую публикацию автор счел необходимым сопроводить жанровым уточнением: «қара сөзбен жазылған поэма» – поэма, написанная прозой.

Характерно, что во всех, за исключением единственной, публикациях на казахском языке это уточнение сохранено, однако исчезло во всех русскоязычных, где жанр определен как повесть, в том числе и в переводе на армянский язык, осуществленном на основе русскоязычного варианта. Пожалуй, это тот редкий случай, когда следует говорить не о безответственной халатности, а о чувстве «ответственности», руководившем и

переводчиком, и публикаторами. В той редакции, которую произведение получило на русском языке, оно не могло, даже с большой долей условности, восприниматься поэмой. И, в первую очередь, потому, что исчез, испарился главный, стержневой образ: «кездеспей кеткен бір бейне». Неоднозначность его толкования не снимает, а усиливает его ритмообразующую напряженность. Не встреченый ли образ, не сбывшийся, как нечаянное видение, то есть внезапное, неожиданное, ослепившее героя и осветившее Памятью сердца всю жизнь поэта. Но именно видение, единственный раз явленное поэту и вызвавшее в нем священный трепет: «бір бейне», «тірі бейне», «қасиетті бейне», «алыс бір елес», «бейне дерті», «көркемдік бейне», «бірге жасасып келе жатқан бейне», «кайтып кездеспес бір бейне».

Не последнюю роль в создании ритмического рисунка и этого образа, и поэмы в целом играет акцентированная звукопись: «кездеспей кеткен бір бейне». Писатель настойчиво проводит этот образ через все повествование, проверяя им и всю дальнейшую жизнь поэта. «Кездеспей кеткен бір бейне де сол шаткалаң жолда кездеспеді ме? Ол бейнені не үшін арман етіп еді? Керек шығарма үшін арман еткен» [68, 236]. В воображении поэта образ реальный и символ-видение сливаются воедино: «Ақын сол дертінің тірі бейнесін тағы бір көруге асығып келеді» [68, 231]. Вновь и вновь подчеркивает повествователь исключительность образа «кездеспей кеткен бір бейне» в чувствах героя, переживаемых им после кончины Аклимы: «Ақын сол бейнені бұзбай-бұлдірмей, өмір бойы жүрегінде сактауға алып кетті» [68, 235].

Г. Мусрепову удалось посредством образа, способного к расширению и в структуре текста, и за его границами, достигнуть органического слияния восприятий героя и повествователя. С полным основанием можно говорить о «психологической точке зрения» как композиционном компоненте повествования в поэме «Кездеспей кеткен бір бейне». «Психологическая точка зрения», согласно исследованию поэтики композиции, предпринятому Б.А. Успенским, обнаруживает себя на том уровне повествования, где «...авторская точка зрения опирается на то или иное индивидуальное сознание (восприятие) ...» [70,109]. *Интерпретация и толкование мусреповского текста подтверждают не*

только совмещение, но и слияность восприятия героя и повествователя. Психологичность подобной точки зрения запограммирована уже в заглавии.

«...Заголовок – это первое слово автора в его заочной беседе с читателями. С названия начинается путь книги к уму и сердцу человеческому» [71, 10]. Это, казалось бы, популяризаторское объяснение коммуникативной функции заглавия наполняется содержательным смыслом в практике живого творчества. Заглавие, внедренное переводчиком: «Однажды и на всю жизнь», – закреплено и в русскоязычном тексте. «*Однажды* темной ночью лишь на мгновение мелькнула перед ним девушка – и *навсегда* вошла в *его жизнь*». Однако присутствие тайны, ее магия подменены в таком решении детерминирующего образа объяснением тайны, привносящим явный налет обыденности и одновременно ложного пафоса: «Может быть, так дорога была ему Аклима потому, что в тот короткий миг возникла между ними какая-то тайна... В ту минуту он впервые и до конца постиг всю человеческую сложность. Нет, не *умом* постиг – он *понимал все* и раньше, а *почувствовал всем сердцем*» [72, 526]. Скоростное открытие, приписанное переводчиком и герою, и самому повествователю, сводит на нет авторский *замысел* характера, намеченный в первой же фразе, лишает характер динамики развития. «Жиyrма төрт жасқа жанаған шыққан жас ақын» в авторской редакции лишь прокладывает пути познания и к тайнам жизни, и к тайнам творчества.

Динамика движения характера Еркебулана в оригинальной трактовке позволяет отнести его к числу «подвижных персонажей». Согласно характеристике Ю.М. Лотмана, «подвижный персонаж – лицо, имеющее право на пересечение границы» [73, 288], той границы, которая предусмотрена логикой самого характера.

Уровень подвижности того или иного персонажа предопределен возможностями жанра. В рассказе «пересечение границы» происходит под воздействием ситуации или положения, которые резко отличаются от естественной, обычной для героя ситуации, то есть от нормы. Внешние обстоятельства подвергают героя испытаниям столь сильным, что следствием их становятся коренные изменения в его судьбе. В рассказе это

чаще всего одномоментная, внезапная ситуация. Психологическая логика анализируемого характера (герой-поэт), возможности жанра обусловили новые координаты в пограничной ситуации и в последующем духовном перерождении-возрождении героя. Накал социальных страстей в революционную эпоху, личное участие в них героя предопределили, с одной стороны, вариативность пограничной ситуации, с другой – в рамках повести – неоднократность «взрывных» испытаний. Однако в повествовании Г. Мусрепова определяющим стал другой уровень «подвижности» его героя – тот, который определен неизбежно возникающим за пограничной чертой характера – «отчуждением». Герой Г. Мусрепова отчуждается, в результате перенесенных испытаний, не от окружающего мира (классический образец «отчуждения»), а от себя прежнего. И отражается новое духовное зрение, по логике характера, в отношении к творчеству, в осознании себя Поэтом. «Ақын өзінің жана дәүір үшін төлбасы екенін сезіне бастапты» [68, 231].

Решающей, «взрывной» ситуацией, с этой точки зрения, стала встреча с «невстреченным видением», которое перевернуло душу поэта. Нечаянное, внезапное и мгновенное видение красоты вызвало внезапное, мгновенное душевное просветление, стало первопричиной переоценки ценностей. В конце концов, в Еркебулане, пережившем реальную смерть своего «бір бейне», над политическими интересами начинают превалировать духовные, творческие. В его душе активизируется истинно человеческое начало. Вся сюжетно-композиционная структура подчинена этому замыслу. И, прежде всего, центральное звено композиции – образ «кездеспей кеткен бір бейне».

В соответствии с реализуемой в поэме динамикой характеров и главного персонажа, и автора-повествователя мастерски организует Г. Мусрепов ее ритм. Экспозиция и финал при устойчивой своей значимости в художественном тексте как рамки повествования – в «Кездеспей кеткен бір бейне» приобретают семиотическое значение, выступая в роли знаковых компонентов композиции. В экспозиции – ритм четкий, напряженный, в одной-двух фразах содержится информация, насыщенная множеством событий, протяженных во времени. Особенная риторика выступлений Еркебулана перед народом

гармонично встраивается в общий ритм экспозиционной первой главы. В финале – просветление души поэта отразилось и на течении его мысли: она облекается в слова, исполненные умудренной, спокойной уверенности. В финале наиболее откровенно звучит «психологическая точка зрения» как компонент композиции. Она и выражается в совмещении точек зрения не только героя и автора-повествователя, но расширяется за счет включения точки зрения самого писателя как исторического лица. «Ақын саусақтары домбыраның саналық пернелерінде. Осы тұстан косарлана шығатын үндер ақынға ылғи ой салады. Астыңғы-үстінгі шектердің үндері осы сағалықта косыла шыққанда ақынға қалай жазудың тағы бір сырын сыйырлайтын сиякты. Үндестік деген екі дауыстың бірдейлігі емес, ең кемі екі түрлі дауыстың қысысуы емес пе? Сөз көркемдігі де осы мінездес. *Bір сөз бір сөзге жарығын да түсіріп тұрады, көлеңкесін де түсіріп тұрады...* Бейнелеу дегеннің өзі сала-саламен келіп түйілетінін ақын бұрын да билетін. Енді ұлғайған кезінде өзін-өзі каталыrap сынап отыр» [68, 237].

Фраза, выделенная в цитируемой несобственно-прямой речи героя, без малейших изменений извлечена писателем из его известной публицистической статьи и выполняет здесь роль своеобразной литературной реминисценции. По сути, писатель решается на неблагодарный, но необходимый в условиях замысла ход – намеренного обнажения приема. Условием осуществления замысла повести-поэмы становится тем самым достижение исторической полноты повествования, завершенности его в «тексте-высказывании». В процессе достижения этой полноты сливается воедино образ героя с образом повествователя, включившего черты личности писателя. В результате возникают веские предпосылки для включения в художественный текст «внеконтекстового контекста», в первую очередь, реально-исторического.

Образы-мысли и образы-переживания, звуковые и зрительные образы создают в структуре «Кездеспей кеткен бір бейне» чистую доверительную интонацию. Особая тональность побуждает к пересечению временных границ повествования и выходу в «большое время». Следует согласиться с утверждением М.М. Бахтина, что нельзя «современную писателю эпоху...

как-то игнорировать», исходить из предположения о том, «что творчество его можно отбрасывать в прошлое или проецировать в будущее» [74, 352].

Повествование об акине Еркебулане в повести Г. Мусрепова «Кездеспей кеткен бір бейне», несмотря на кажущуюся социальную обусловленность содержания, созвучно традиции.

Личность, отношение к ней - проблемы, которые с первых же строк произведения Г. Мусрепова обусловили ритм образа молодого поэта. Рассмотрим, как это передано в **оригинальном тексте** и в переводе на русский язык: «Жырыма төрт жасқа жанағана шыккан жас ақын Еркебұлан айналасы үш-төрт айдың ішінде ел ойында кандай біккө көтеріліп кеткенін өзі ал сезген жок еді [68, 189].

Подстрочник: «Только что перешедший к двадцати четырехлетию, молодой ақын Еркебулан, в какие-то три-четыре месяца возвысившийся в умах народа до таких высот, что еще и сам не осознавал».

В переводе: «Две недели Еркебулан почти не слезал с седла.

Он проводил собрания в аулах - неспокойные, с самыми неожиданными поворотами и всплесками настроений, порою бестолково-крикливы... По решению уездного ревкома на местах создавались совдепы.

Молодой поэт, которому недавно исполнилось двадцать четыре, во время этой поездки с удивлением обнаруживал, как возносила его людская молва» [72, 475].

В опубликованном переводе акцент перенесен на деловые, революционные события и деятельность Еркебулана в связи с ними. Изменена, досочинена вся ткань повествования: Еркебулану уже перевалило за двадцать четыре; он осознает свою известность, хотя в оригинале он и не подозревает о ней; характер собраний в переводе – бестолковый, неспокойный, криклиwy, хотя в оригинале Г. Мусрепов как раз подчеркивает умение молодого поэта повернуть собрание в нужное русло своим талантом оратора и ақына.

Повесть о творчестве, повесть о личности вся выстроена на *ритме* человеческих отношений, *ритме* взаимопонимания или отрицания. Сама природа творчества требовала иных принципов стилистики, композиции, ритма в целом. Г. Мусрепов создает произведение как поэму о творчестве, вплетенном в канву революционных событий. Точка зрения автора в повести совмещается не со зрительско-читательской, как нередко в произведениях Г. Мусрепова, а с точкой зрения героя-поэта. Поэтому в повести,

активно использован прием несобственно-прямой речи героя. Созвучность авторской и персонажа точек зрения выражена, как неоднократно подчеркнуто, совершенно четко.

Оригинал:

«Сайып келгенде жас ақынның атағын көтеріп әкеткен осы оқигалар екені рас. Ұлы төңкерістің кейде түтінін, кейде жалының көзі шалып қалатын дала халқы ардакты ақынның сол от-жалының ішінде көретін. Ақын өлендеріндегі аскак тенеулерді байыргы ел қаз-қалпында ұғынады. Дауыл... Өрт... От ішінде қанатын жалын шалмайтын қызыл сұнкарлар, кияга тарткан қырандар. Ұлы дауыл сол қырандардың сермей каккан қанаттарынан тугандай сезіледі» [68, 189].

Подстрочник:

Строго подходя: имя молодого акына вознесли, действительно, эти события. Великого переворота то дым, то огонь, видевший степной народ и знаменитого акына видел в том пламени. Яркие образы песен акына, прямодушный народ воспринимал в чистом виде. Ураган... Пожар.. В пламени огня несгорающие крылья распростерли красные соколы, устремившиеся ввысь. Великий ураган неустанными взмахами крыльев будто рожден.

В переводе:

«Он действительно находился в гуще событий, его имя не зря связывалось со всем, что происходило в степи. А возвышенные сравнения в его стихах простодушный народ воспринимал в прямом смысле. Буря - значит буря самая настоящая. Охваченная пожаром степь. Сильные и гордые орлы, устремившиеся к вершинам. От взмахов орлиных крыльев и поднялась эта буря. Он так тогда чувствовал и так писал об этом» [72, 475].

Ритм русскоязычного опубликованного варианта выдержан в стиле газетной аналитической статьи. В оригинале образы фиксируются глазами единомышленника, не без юмора подмечающего прямолинейность восприятия народа. В повести-поэме о поэте точка зрения автора и Еркебулана наиболее сближены, авторское сознание включено в систему восприятия героя. Автор же перевода избрал точкой отсчета отстраненную позицию повествователя и даже прямую речь героя перевел в план описательной стилистики.

Оригинал:

«Қазак елі, зар қағып күткен бостандығын жалындай қызыл жалау көтеріп кедді. Санакта бар, санатта жок ел, үрпағының үрпағына кетер айнымас та бұлжымас, бакыт жолына бастар жалғыз жалау осы. Елдін арын, ердін жанын осы туды құлатпауға сал! Бұл тудын астына енбек елі, сені шакырамыз!... Сірі алакан, шойын блек, мына туды сен үстайсын! Ток карынның тоғышарлығынан құтыл, малтасын езген матматымқытқан құтыл! Бостандық, тендік сен үшін, байлар үшін емес! - деген» [68, 189-190].

Подстрочник:

Казахский народ отчаянно ожидающую свободу несет высоко пламенеющий красный флаг. Неисчислимой массе отверженного народа, от потомков к потомкам, единственный этот стяг - путь к счастью. Совесть народа, душу народа, знамени этого не уроните! Под этот стяг, народ труда, тебя зову! Натрудивший ладони, закаливший силу, это знамя понесешь ты! Освободись от пресыщенности сытых, пресмыкания пресмыкающихся! Свобода, равенство для тебя, не для богачей! - сказал.

В переводе:

«Еркен говорил о свободе, которая, размахивая красным флагом, пришла в степь к казахам. Одни приветствуют ее, другие - шарахаются в сторону, третья притаились и ждут... Чего ждут? Кто-то толкует о верности законам отцов, о покорности. А кто видел покорного муллу? Или покорного бая? Нет, им не для себя нужна покорность! Но так больше не будет..., говорят большевики. Нет больше унижения, нет неравенства. Надо покончить с горькой несправедливостью судьбы. Но право на счастье придется еще отвоевывать» [72, 476].

В этой пафосной речи предложен писателем тип гомiletического искусства, самого выразительного жанра риторики. Образность речи привлекает и покоряет народ, слушающий Еркебулана. Для казаха психологически важна эмоциональность образа. Для слуха казаха *ритмика* речи – самый сильно действующий фактор. Традиция национального восприятия освоена Г. Мусреповым в создании персонажа. Русскоязычный опубликованный вариант вновь предлагает совсем иную трактовку речи Еркебулана, заменив в авторском тексте зрительную образность, которая в поэтическом слове «опредмечивает», «острое чувство эпохи». В речи мусреповского Еркебулана нет констатации о ждущих, шарахающихся, затаившихся, нет о покорности муллы или бая, что нашло место в переводе. В оригинале речь героя построена на призывах.

Писатель неоднократно подчеркивает в поэме готовность толпы идти за вождем, каким в сюжетной ситуации воспринимается Еркебулан. Толпа возносит его, сам же он противостоит не толпе, а мнению толпы о своем творчестве. Таким образом, точкой пересечения контрапункта в повести «Кездеспей кеткен бір бейне» является не противостояние толпы и личности, а личность и ее собственное осознание себя. И этот замысел также отражен в оригинальном заглавии поэмы.

Образ, запечатленный в заглавии, многократно выверен в тексте, уточнен в различных вариантах, но с непременным сохранением основного композиционного звена: «кездеспей кеткен бір бейне». Зримость его в тексте произведения очевидна, и ею, в первую очередь, оправдан ассоциативный выход к живописному образу Моны Лизы. Образ скоординирован с цельным замыслом произведения. Именно в нем прорастает зерно авторской мысли. В русскоязычной редакции заглавие сориентировано на ситуацию: «Однажды и на всю жизнь» - в результате утрачена значимая для поэтики Г. Мусрепова живописная сязаемость и изобразительная предметность образа. Потому и рожденный в живописи мотив Джоконды воспринимается в русскоязычной редакции с известной долей сопротивления. Несколько переакцентировав смысл понятия «подвижный» на способность домысливания того или иного компонента структуры в процессе интерпретации текста, можно говорить о качестве «подвижности», заложенном изначально в заглавии поэмы. Оно не относится к типу заглавий, которые навечно прикрепляются к определенному смыслу. Этому способствует и финал открытого типа. Информация, полученная о герое в финальной восьмой главе, воспринимается своеобразной новой завязкой и побуждает к конструктивному диалогу и с героем, и с автором за границами текста. И тогда заглавие, а вместе с ним и парадигматический мотив в целом, ассоциируется напрямую с судьбой исторического прототипа Еркебулана – Сакена Сейфуллина. По свойственному казахскому слову закону амбивалентной вариативности, мусреповское заглавие может получить более глубокую смысловую окраску. Линия судьбы «подвижного персонажа», который за «право пересечения границы» расплачивается «отчуждением» от себя прежнего и лишь затем наделяется даром перерождения, возвращения себе истинно человеческих начал – прослеживается в поэме-повести достаточно последовательно. Мотив жертвы способствует интенсификации действия в сюжете, движение которому дает в произведении персонаж отмеченного типа. Своебразно претворен этот мотив в судьбе Еркебулана.

Жертвой на пути духовного прозрения поэта стала смерть Аклимы, его «кездеспей кеткен бір бейне», вызвав потрясение

такой силы воздействия, что остался след в душе на всю жизнь. И это жертва высокого, почти *сакрального смысла*. Герой повествования демонстрирует свою готовность к жертве ради воспринятой искренним сердцем идеи социального равенства. Пережитая им тюрьма, опасности, сопровождающие его миссию народного вождя, постоянно подстерегающая угроза жизни - все это классические атрибуты жертвы. И это *благородная жертва* собой ради других.

Продолжая линию судьбы героя в реально-исторической перспективе жизни его прототипа, приходится констатировать, что, в конце концов, безликая идея, спасая свою безликость, жертвует одаренной личностью. И это *неоправданная, безнравственная жертва*. Такое продолжение диалога за рамками текста заложено в амбивалентной оболочке смыслового образа, вынесенного в заглавие. И в таком ключе «бір бейне», видение – это для героя и неосуществленная социальная мечта, несостоявшийся идеал общественного устройства, которому он служил верой и правдой. И тогда на первый план выдвигается один из вариантов мотива, в котором видение ассоциируется в сознании героя с миражом, с болезнью (дерті). Щемяще печальная интонация мотива утраченного видения задана, таким образом, не только судьбой Аклимы, но и не в последнюю очередь предрешенной судьбой персонажа, обреченного на жертву как плату за прозрение. Речь идет о жертве «за други своя», той жертве, готовность к которой заложена в народной этике отношений между людьми. И это *непоказная, незаметная, но самого ценного и прочного качества жертва*. Как бы про запас, в «копилке» сохраняет Г. Мусрепов знаки народной мудрости, вечные максимы нравственности, в расчете на будущее востребование и на дальнейшее претворение в своем творчестве: «Ендеше өзің осы үйдегі барды таңдал киініп ал. Шал да болсам бір қабатым болатын... Салт жүретін адамға саптамадан қолайлысы болмайды, мына етігімді ки. Мынау бір көк шұға шекпен саған тігілгендей. Сұранып тұр... Иш киімдерін қандай еді?... Қадатын алатын түйме-мұймелерін жок па? Құлақшынды тастап, менің жалбагайымды киіп ал. Актанкерді берсем, сен де сөзге қаласын, менде сөзге қалам... Басқа бір

белді атым бар, соны мінерсің...» [68, 230]. Готовность к жертвенности ради друга – столь устоявшаяся, естественная традиция народного мироощущения, что не нуждается в пространных комментариях. Это естественное для отношений в казахской степи душевное движение и, хотя в конкретной ситуации с Еркебуланом сопряжено с немалой долей риска, так же естественно воспринято поэтом. В русскоязычной публикации авторскому тексту навязывается морализаторская сентенция, которая вносит в сюжетный эпизод чуждую ему манерность: «Еркен слушал старика и думал, как самые простые слова: возьми мой малахай, с бельем у тебя как – могут выражать самые глубокие человеческие чувства. Дружбу. Любовь. Товарищескую помощь. Готовность пойти на риск» [72, 254]. Мотив жертвы, готовности к ней лежит в основе создания женских характеров.

Ассоциативная парадигматичность сквозных мотивов и образов взаимообусловлена в структуре «Кездеспей кеткен бір бейне» с художественным временем. Время в структуре текста в этом произведении Г. Мусрепова, как и в ряде других, проявляется на нескольких уровнях восприятия. Эмпирически ощущаемое время создается событийным пластом повествования. Это тот событийный пласт, который заключен в конкретный предметно-образный мир и задействован в биографии центрального персонажа. Границы временных координат в хронотопе героя не датированы.

Однако исторические приметы времени проступают отчетливо как в авторском повествовании, так и в композиционном действии. Внутри художественного хронотопа время определяется по преимуществу с помощью уточняющих наречий – «бүгін», «құндіз», «енді», «тұнде», «ертен», которые обрамляют достаточно ограниченный отрезок: несколько реальных дней. Так называемое фоновое или промежуточное время заявляет о себе трижды. В зачине «айналасы үш-тәрт айдын ішінде...». В шестой главе, которая знаменует новый виток жизни героя после освобождения из тюрьмы: «Тоғыз ай отырган түрмеден қашып шыққалы үш ай ...». И в последней, которую можно считать эпилогом: «... біраз жылдар өтіп кетті».

В русскоязычной редакции несколько лет растянулись до неопределенных пределов: «С той ночи прошло много лет». Деталь немаловажная в сюжете с прослеживаемой исторической прототипичностью. В соотношении с жизнью конкретного исторического прототипа, поэта С. Сейфуллина, оправдывают себя именно несколько лет. Фоновое время координирует основные сюжетные линии в судьбе персонажа, определяет типические закономерности в жизни поэта. Зачины первой и последней глав особо показательны в этом событийном плане. В начале повествования: «...жас ақын Еркебұлан айналасы үштөрт айдың ішінде ел ойында қандай биікке көтеріліп кеткенін өзі әлі сезінген жоқ еді». И в конце: «Ақын заманына ырза, заманы ақынына ырза біраз жылдар өтіп кетіпті» – /Поэт доволен веком, век – поэтом. Так прошло несколько лет/.

Писатель создает романтический образ героя, живущего в необыкновенное время, созидающего в исключительных обстоятельствах, жертвуя во имя «прекрасного далека» самым дорогим для него чувством любви. Поэтому событийное время играет столь важную роль в эволюции героя. К сожалению, при переводе поэмы на русский язык эти нюансы не учтены.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Габит Махмудович Мусрепов принадлежит к удивительному поколению писателей, составивших поистине "могучую кучку" в истории казахской литературы. Он еще при жизни стал классиком. Но, по мнению академика З. Кабдолова, Мусрепов «өзге түгіл, өзі айткан «Алыптар тобында» да біртүрлі бөлек, оқшау көрінетін, өзгеге ұқсамайтын, тек өзіне ғана ұқсайтын» [75, 7].

Художественный мир писателя самобытен и формировался в течение всей его творческой жизни под влиянием восточного поэтического эпоса, русской и западноевропейской классики. Г. Мусрепов широко использовал принцип полифонического повествования с несколькими точками зрения, разработал новый тип связей внутри системы «автор-герой», использовав музыкальный прием контрапункта.

Творческую манеру писателя также отличает особого характера мозаичность изображения, что порождает внимание к тончайшим нюансам звукового произношения и звукового соответствия. Эмоциональная и знаковая сущность слова создает синтаксическую напряженность каждого элемента речи Г. Мусрепова. При переводе их на русский язык возникают определенные трудности, связанные с передачей художественного образа и впечатления о нем на другой язык.

В архитектонике текста особую функцию выполняют заглавия. Мусреповские заглавия полифоничны, они направлены на достижение гармоничной полноты замысла. Во многих заглавиях экспонируются сквозные в творчестве Мусрепова образы, в которых заложен генетический знаковый код. Интерпретация перевода их на русский язык позволяет понять своеобразие мусреповской поэтики.

Многие тексты Мусрепова построены при помощи приема кинематографического видения, который позволяет автору не описывать ситуацию, а дать зрительный ряд образов. Эти и другие технические способы изображения действительности породили новые для казахской литературы формы стилистической выразительности, которые при переводе на русский язык зачастую теряли свои свойства. Переводной текст терял выразительность, зрительность, происходила полная утрата ритма повествования, что вело неизбежной потере изобразительности, осозаемости текста. Поэтому можно с сожалением констатировать, что имеющиеся переводы прозы Габита Мусрепова не удовлетворяют запросовзыскательных читателей.

Литература

1. «...Всех их мы называем Учителями...» //Казахстанская правда. – 1986. – 2 января.
2. О Г.М. Мусрепове //Казахстанская правда. – 1982. – 21 января.
3. Кедрина З. Из живого источника. - М., 1966. - 235 с.
4. Жумабеков Г. Мусрепов Г. - Алматы, 1989. - 85 с.
5. Мусрепов Г. Наш Би-ага //Мусрепов Г. Рассказы разных лет. – Алматы: Жазушы, 1974. – 334 с.
6. Мусрепов Г. Черты эпохи. - Алма-Ата: Жазушы, 1970. - 260 с.
7. Очерки истории казахского кино. - Алма-Ата, 1980. - 681 с.
8. Мусрепов Г. Черты эпохи. - Алма-Ата: Жазушы, 1970. - 260 с.
9. Сагындыкова Н.Ж. Основы художественного перевода. – Алматы: Санат, 1996. – 208 с.
10. Бектуров Ж. Наш земляк Сайдиль Талжанов //Индустриальная Караганда. – 1987. – 21 января.
11. Ахметов З.А. Поэтика эпопеи «Путь Абая» в свете истории ее создания. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 256 с.
12. Ким А. Его аруах меня не оставит // Байтерек. – 2009. - № 4 (37).
13. Нарымбетов А. Круг жизни Габита Мусрепова //Казахстанская правда. – 2002. – 22 июня.
14. Саң Н.И. Новеллы моей жизни: в 2 т. – Т.1. - М.: Искусство, 1985.
15. Бельгер Г.К. Мусрепов ждет своего переводчика // Казахстанская правда. – 2002. – 22 июня.
16. Архив Г.М. Мусрепова. Папка 217, оп.2.
17. Карасев Л.В. Живой текст //Вопросы философии. – 2001. - № 9.
18. Жаксылтыков А.Ж. Образы, мотивы и идеи с религиозной содержательностью в произведениях казахской литературы. – Алматы: Қазақ университеті, 1999. – 422 с.
19. Мұсірепов Г. Құнделік. - Алматы: Ана тілі, 1997. - 288 б.
20. Ашикханова С.А. Мир Габита Мусрепова. – Алматы: Қазак университеті, 1999. - 525 с.
21. Шубин Э.А. Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра. – Л.: Наука, 1974. – 182 с.
22. Мұсірепов Г. Әдебиеттер көрсеткіші. – Алматы, 1994. – 199 б.

23. *Мұсірепов F.* Автобиографиялық әңгіме //Мұсірепов F. Таңдамалы шығармалар. Уш томдық. – I том. - Алматы: Жазушы, 1980. – 544 б.
24. *Мұсірепов Г.* Рассказы разных лет. – Алматы: Жазушы, 1974. – 334 с.
25. *Мұсірепов Г.* В бушующих волнах //Мұсірепов Г. Рассказы разных лет. – Алматы: Жазушы, 1974. – 334 с.
26. *Мұсірепов F.* Тулаған толқында //Мұсірепов F. Таңдамалы шығармалар: Уш томдық. – I том. - Алматы: Жазушы, 1980.
27. *Мұсірепов F.* Қазақ солдаты: роман. – Алматы: Жазушы, 1980.
28. *Мұсірепов F.* Талпак танау //Мұсірепов F. Таңдамалы шығармалар: Уш томдық. – I том. - Алматы: Жазушы, 1980.
29. Личный архив Г.К. Бельгера.
30. *Пронин В.* В заглавии суть //Литературная учеба. – 1987. - № 3. – С. 202-208.
31. *Мұсірепов F.* Талпак танау //Белдерде: әңгімелер мен повестер. – Алматы: Жазушы, 1965. – 328 б.
32. *Мұсірепов F.* Талпак танау //Мұсірепов F. Таңдамалы шығармалар: Уш томдық. – I том. - Алматы: Жазушы, 1980.
33. *Гачев Г.* Национальные образы мира. – М.: Сов. писатель, 1988. – 448 с.
34. *Бельгер Г.* Лики слова. – Алматы: Білім, 1996. – 272 с.
35. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. - М.: Высшая школа, 1970. – 225 с.
36. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. – М.: Искусство, 1970. – 254 с.
37. *Мұсірепов F.* Аспанда болған жекпе-жек //Мұсірепов F. Таңдамалы шығармалар: Уш томдық. – II том. – Алматы: Жазушы, 1980.
38. *Мұсірепов Г.* Поединок в небе //Мұсірепов Г. Рассказы разных лет. – Алматы: Жазушы, 1974. – 334 с.
39. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. - 445 с.
40. *Шевченко А.К.* Культура. История. Личность. Введение в философию поступка. – Киев: Наукова думка, 1991. – 187 с.
41. *Хализев В.* Функции случая в литературных сюжетах //Литературный процесс: сборник научн. трудов - М.: Изд-во МГУ, 1981. – С. 183-218.
42. *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч. в 4-х томах. Т. I. – М., 1975. - 648 с.
43. *Байтанаев Б.А.* Истоки жанра. – Алматы: Мектеп, 1987. – 86 с.
44. Текст и перевод /под ред. д.ф.н. А.Д. Швейцера. – М.: Наука, 1988. – 165 с.

45. Скобелев В.П. Поэтика рассказа. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. – 155 с.
46. Мұсірепов F. Айгүл койшының бір күні //Мұсірепов F. Таңдамалы шығармалар. Үш томдық. – I том.
47. Мұсірепов F. Библиографиялық көрсеткіш. - Алматы, 1994. - 199 б.
48. Мұсрепов Г. Конец волчьего брода: Рассказ //Простор. – 1961. - №10. – С. 15-20.
49. Мұсрепов Г. Рождение песни /перевод Т. Алимкулова //Дружба народов. – 1962. – № 1. – С.9-14.
50. Мұсрепов Г. Один день из жизни чабана Айгуль //Мұсрепов Г. Рассказы разных лет. – Алматы: Жазушы, 1979.
51. Түсініктеме //Мұсірепов F. Таңдамалы шығармалар. Үш томдық. – I том.
52. Кожинов В.В. Сюжет, фабула, композиция //Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. - М.: Наука, 1964.- С. 408-485.
53. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. -192 с.
54. Мұсірепов F. Екі әйел – екі дүние //Мұсірепов F. Таңдамалы шығармалар. Үш томдық. – I том.
55. Мұсрепов Г. Указатель литературы. – Алматы, 1994. – 109 с.
56. Мұсрепов Г. Майра //Мұсрепов Г. Рассказы разных лет. – Алматы: Жазушы, 1979.
57. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. - М.: Высшая школа, 1981. – 320 с.
58. Мұсірепов F. Этнографиялық әңгіме //Мұсірепов F. Таңдамалы шығармалар. Үш томдық. – I том.
59. Мұсрепов Г. Из старой тетради /Пер. И. Саввина //Дружба народов. –1958. – № 11. – С.73-80.
60. Мұсрепов Г. Этнографический рассказ //Мұсрепов Г. Однажды и на всю жизнь: повести и рассказы. – Алматы: Жазушы, 1968.
61. Мұсрепов Г. Этнографический рассказ //Мұсрепов Г. Избранные произведения в 2-х томах. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1982. – 560 с.
62. Центральный Госархив РК. – ф. 1864, оп. 1, д. 274.
63. Чудаков А.П. Мир Чехова. – М.: Наука, 1979. – 291 с.
64. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. – Алма-Ата: Евразия, 1993. – 80 с.
65. Мұсірепов F. Шұғыла //Мұсірепов F. Таңдамалы шығармалар. Үш томдық. – I том.

66. Қайырбеков *F.* Елтінжал: повесть-эссе. – Алматы: Өнер, 1990. – 224 б.
67. Лосев *А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 318 с.
68. *Мұсірепов F.* Кездеспей кеткен бір бейне //Мұсірепов *F.* Таңда-малы шығармалар. Үш томдық. – I том.
69. Блісковский *З.Д.* Муки заголовка. – М.: Книга, 1981. – 111с.
70. Успенский *Б.А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. – М.: Искусство, 1970. – 254 с.
71. Томашевский *Б.В.* Писатель и книга. - М.: Искусство, 1959. - 279 с.
72. *Мұсірепов Г.* Однажды и на всю жизнь. - М.: Художественная литература, 1982.
73. Лотман *Ю.М.* Структура художественного текста. – М.: Наука, 1970. – 384 с.
74. Бахтин *М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. - 445 с.
75. Қабдоллов *З.Қ.* Сөз өнері. – Алматы, 1992.

I. Статьи о Г. Мусрепове на казахском языке

1. Аккуұлы Б. Ғабенмен кездескен күндер... //Ана тілі. - 2002. - 17 казан. – 8-б.
2. Ақпанбет Ж. Ұмытылмас кездесулер: Ғабит Мұсірепов - 100 //Ақықат. - 2002. - № 11. - 50-51 б.
3. Ақыш Н. «Қазак солдатын» кайта оқығанда: F.Мұсіреповтің туғанына 100 жыл толуына орай //Жұлдыз. - 2002. - № 5. – 16-24 б.
4. Амангелді Ә. Көркем сездін зергері: Қазак әдебиетінің көрнекті өкілі, әйгілі қаламгер Ғабит Мұсіреповтің туғанына 100 жыл //Зерде. - 2002. - №3. - 16-17 б.
5. Асабаев З. Жадымдагы жанғырық: Қазақстанға енбек сінірген Рая Мұхамедиярованың жан сыры: Ғабит Мұсіреповтің туғанына 100 жыл //Парасат. - 2002. - №3. - 19-21 б.
6. Аударманың лексика-стилистикалық мәселелері: Тәжірибелер, толғыныстар, топшылаулар. - Алматы: Ғылым, 1987. - 152 б.
7. Ахметжан Т. «Мен айтпасам, басқа айтпаса, соңда шындықты кім айтады?» //Қазақ әдебиеті. - 2002. - 8 акпан – 10-б.
8. Ахметжан Т. «Құлыптаста кимай тұрмын, Әділбек!...» //Қазақ әдебиеті. - 2002. - 8 наурыз. – 9-б.
9. Ахметов F. Ғабен туралы бірер сөз: F. Мұсірепов -100 //Тан-Шолпан. - 2002. - № 4. - 4-11 б.
10. Әбдікеримова, Г.А. F. Мұсірепов повестеріндегі замана мәселелерінің бейнеленуі //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2005. - №7. - 88-90 б.
11. Әбдіқадірова Т. F. Мұсірепов және казак зиялдылары //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 130-132 б.
12. Әбдіразакова А. Мұсірепов қазак тарихы ҳақында //Қазак тарихы. - 2007. - №1. - 65-68 б.
13. Әбжет Б. F. Мұсірепов және Шығыс тақырыбы //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 173-174 б.
14. Әбуталиева А. Әр сөзін сұлтулыққа мүсін етіп: [қазак әдебиетінің классигі, казак жазушысы Ғабит Мұсірепов туралы] //Ақықат. - 2005. - № 7. - 91-94 б.
15. Әзинев Ә. Ғабеннің күміскөлдегі күндері //Жас Алаш. - 2001. - 21 маусым. - 4 б.
16. Әннесова Б. F. Мұсіреповтің тіл шеберлігі //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 123-125 б.
17. Әшімбаев С. Парасатка құштарлық: Әдеби-сын макалалар, портреттер. - Алматы: Жазушы, 1985. – 248-б.

18. Әшімбаев С. Әдебиет деген адамгершлікке сүйіспеншілік: Ғабит Мұсірепов - 100 //Қазак әдебиеті. - 2002. - 8 қараша. - 4-5 б.
19. Әшімжан Ж. «Біз бәріміз Коркытбыз» //Жас Алаш. - 2002. - 16 акпан. - 4-б.
20. Базарбаев Қ. Менін жинағаным «қызынды-жынынды» емес еді.. Ғабит Мұсірепов тануышы //Жас Алаш. - 2006. - 13 кантар. - 5-6.
21. Байболатқызы М. Ой маржанын өрнекте: (F. Mұсіреповтің «Қазак солдаты» романы бойынша пікірталас) //Ұлагат. - 2005. - № 2.- 99-102 б.
22. Байменше С. Бейімбет пен Ғабит: эссе //Қазак әдебиеті. - 2002. - 22 наурыз. - 9-б.
23. Байменше С. F. Mұсірепов және Б. Майлін //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 107-110 б.
24. Бекматова Б. Ғабит өрнектері //Қазак тілі мен әдебиеті. - 2002. - № 11. - 37-40 б.
25. Бельгер Г. Кәрілік: эскиз: Ғабит Мұсіреповтің тұганына 100 жыл //Парасат. - 2002. - № 3. - 6-7 б.
26. Беркімбаева Ш. Ғабеннін сөзі кай ғасырда да өзекті әрі өтімді: Ғабит Мұсірепов - 100 //Қазак әдебиеті. - 2002. - 31 мамыр. - 4-б.
27. Бисенғали З.-F. F. Mұсіреповтің көркемдік әлемі //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 17-24 б.
28. F. Mұсіреповтің күнделігінен алынған жазбалар: Ғабит Мұсіреповтің тұганына 100 жыл // Парасат. - 2002. - № 3. - 1-6.
29. Ғабен ауылында: Ғабит Мұсірепов - 100 жыл //Қазак әдебиеті. - 2002. - 22 наурыз. - 7-11 б.
30. Ғабит Мұсірепов және әлемдік әдеби процесс: Ғабит Мұсіреповтің тұганына 100 жыл толуына арналған ҳалықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары /құраст.: Г. Орда, С.В. Ананьева. - Алматы: Ғылым, 2003.
31. Ғабит Мұсірепов туралы естеліктер [мәтін] / құраст. С. Оразалы. - Алматы: Білім, 2004. - 480 б.
32. Елеуkenов Ш. Ұакыт алыстаған сайын асқартайтын тұлға: Ғабит Мұсірепов - 100 //Қазак әдебиеті. - 2002. - 15 қараша. - 6-б.
33. Еңсепов Ж. Ғабит Мұсіреповтің эстетикалық көзкарасы //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 56-58 б.
34. Ерекешов О. Қайта оралмас Ғабит-дәурен... //Жас Алаш. - 2002. - 16 акпан. - 1-3 б.
35. Жакыпов А. Ұлы ағамыз айткан ұш ауыз сөз: F. Mұсірепов туралы естелік //Жас Алаш. - 2002. - 11 кантар. - 5-б.
36. Жалмаханов Ш.Ш. F. Mұсірепов казак әдеби тілі туралы //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 155-160 б.
37. Жұмабаев С. Ғабен неге жалғызысады?!: Ғабит Мұсіреповтің койын дәптері туралы //Қазак әдебиеті. - 2006. - 21 шілде. - 7-б.
38. Жұмагұлова А.Ж. F. Mұсірепов әңгімелерінің тілі: оқу құралы - Алматы: Қазак университеті, 2004. - 98 б.
39. Зікібаев Е. Ұлылар ұшқан ұя: F. Mұсірепов - 100 //Егемен Қазақстан. - 2002. - 11 казан. - 4-б.

40. Ибраева Г.Д. F. Мұсірепов және М. Шаханов //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 60-62 б.
41. Игісін Ж. Ғабит Мұсіреповтің «Оянған өлке» романындағы замана шындығы және көркемдік шешім //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 91-92 б.
42. Ижанов З. Отыз үйден құрылған аудан: Жазушы Ғабит Мұсірепов 1930 жылы Аламесекке не максатпен барған еді? // Егемен Қазақстан. - 2002. - 25 қыркүйек. - 11-б.
43. Исабай К. Ғабенниң бір аузы сөзі //Қазақ әдебиеті. - 2002. - 9 тамыз. - 5-б.
44. Кәкішұлы Т. Әдебиетіміздің Қазбегі мен Эльбрұсы: F. Мұсірепов - 100 жыл //Қазақ әдебиеті. - 2002. - 1 наурыз . - 6-7 б.
45. Кәкішұлы Т. Бойына сінбеген тақырыпка жармаспайды: профессор Т. Кәкішұлының және F. Мұсіреповтің әңгімесі //Жас Алаш. - 2002. - 21 наурыз. - 5-б.
46. Кәрібаева Б. Толагай тұлға немесе «Тордағы totы»: Ғабит Мұсірепов - 100 //Қазақ әдебиеті. - 2002. - 14 маусым - 10-б.
47. Кәрібаева Б. Көркемсөз құдіреті: F. Мұсіреповтің тұғанына 100 жыл //Қазақ әдебиеті. - 2002. - 8 қараша. - 6-б.
48. Кенжетайұлы К. Ғабенді сағынганда немесе «Қызы Жібек» операсы қалай қойылды?: F. Мұсірепов - 100 жыл //Қазақ әдебиеті. - 2002. - 22 наурыз. - 8-б.
49. Көркем сөздің зергері: Ғабит Мұсіреповтің тұғанына 100 жыл /құраст. F. Қадірліұлы, К. Мұқанов, С. Жұмабаев. - Қызылжар: «Асыл мұра» орталығы, 2002.
50. Қабдолов З. Мұсірепов туралы сөз //Тан-Шолпан. - 2002. - № 3. - 7-17 б.
51. Қазыбаев Н. Бір әңгіменің әсерінен колыма қалам алдым //Қазақ әдебиеті. - 2002. - 14 маусым. - 5-б.
52. Қашқынов Ж. «Бұл ғасыр менен екі-ак жас үлкен»: Ғабит Мұсіреповтің сөзі //Қазақ әдебиеті. - 2002. - 14 маусым - 5-б.
53. Қожакеев Т. Жазушының баспасөзге келуі: Ғабит Мұсіреповтің 100 жылдығы қарсанында //Ақықат. - 2002. - № 5. -71-75 б.
54. Құлбараков С. Т. Ахтанов F. Мұсірепов туралы //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 119-121 б.
55. Мамырайым Б. F. Мұсірепов және шешендік өнер //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 112-115 б.
56. Мекішев Б. Ғабенмен сонғы кездесу //Жас Алаш. - 2002. - 21 наурыз. - 8-б.
57. Нарымбетов Ә. Ғабит Мұсірепов және казак әдебиеттанды гылымы //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 7-17 б.
58. Ордабаева Р. F. Мұсірепов және сатира жанры //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 125-127 б.
59. Пірәлиева Г. F. Мұсірепов әңгімелеріндегі жест және мимика //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 136-138 б.
60. Сабыр М. Ғабит Мұсірепов және казак тілі тарихы //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 116-118 б.

С. А. Ашимханова

61. Сәрсеке М. Ғабеннің ауылдағы бір інісі //Ақикат. - 2002. - № 6. - 77-84 б.
62. Сәрсеке М. Жаксылардың үлгісі: Ғабит Мұсіреповтің 100 жылдығы карсаңында //Ақикат. - 2002. - № 5. - 63-70 б.
63. Смағұлов Ж. F. Мұсірепов және 20-30 жылдардағы қазак әдебиеттандырылымы //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 144-147 б.
64. Смайлов К. Екі күндер елесі: Ғабит Мұсірепов және «Қыз-Жібек» //Парасат. - 2002. - № 5. - 20-21 б.
65. Смайл А. Ғабен және адамтану //Қазақ әдебиеті. - 2005. - 28 қантар. - 6-б.
66. Сманов Б. F.Мұсірепов шығармашылығын оқыту: оқу-әдістемелік күрал. - Алматы: Білім, 2002.
67. Тайлақбаева А. F. Мұсірепов және жастар //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 58-60 б.
68. Тарази Ә. Жан жылуы: F. Мұсірепов туралы эссе //Парасат. - 2001. - № 10. - 8-11 б.
69. Үш үзік сыр: Ғабит Мұсірепов //Қазақ әдебиеті. - 2004. - 27 тамыз. - 5-б.
70. Шортанбай Ш. F. Мұсірепов және халық ақындары //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6.- 94-95-б.
71. Ыдырысов Ә. Ғабеннің екі ауыз ескертпесі...: эссе //Жұлдыз. - 2002. - № 7. - 167-174 б.
72. Ыскакұлы Д. F. Мұсірепов – әдебиет сыншысы //ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. - 2002. - № 6. - 24-27 б.

АТАҚТЫ ӘНШІ МАЙРА

Біз Орынбордан шықкан үш окушы жеті күн жүріп Керекуге әрен жетіп, поездан түстік. Бұл екі араға он күн жүргүре де әбден болады екен. Поезд жүрісі әлі дәлденбеген кез. Біз тез жүріп келіпіз.

Күннің көзі екі жағынан да құлақтанып, ауа шаңытып тұрған сұық екен. Сібірде қандай атакты сұыктар болса, сонын ен сойқандыларының бірі осы болар. Тап осындай сұыкта кәдүілгі құстың сағы сауысқан, зәуі сайтан, телеграф сымына қона қалса, үш рет шық-шық еткенше ұшып түседі дейді біздін ауыл. Ал, енді біздің ауыл деген аумаған сіздің ауыл сиякты, білмейтіні жок.

Поездан түсе салдық та үшеуіміз үш жакқа жүгіре жөнелдік. Күн кешкіріп барады, тым болмаса, бір түн панарап шығатын үй іздедік. Менің қасымдағы екі жігіттің кигендері: солдат шинелі, бастарында Буденний жауынгерлерінің сұр құлақшындары, мандайларында айбарлы қызыл жұлдыздары да бар. Менің үстімде казакы қойдың казакша илеген терісінен казакша тіккен тоным бар. Менің қала деген жерге биыл ғана келгенімді осы тонымын кете коймаған малма иісі недәуір жерден анғартып тұрады. Не қаусырынғанда, не түймелегендеге екі етегі екі жағыма қарай дедиіп кететіні болмаса тоным - тоң-ак... Басымда Орынбор базарынан бір сом жиырма бес тиынға алған кара бүйра беркім бар. Желке жағы азырак қырқылған, басымға азырак сиынкырамайды, дегенмен бір сом жиырма бес тиынға сутегін арзан. Он жақ шекеме қарай ауыстыра кисем, өзіме өзім айта қалғандай ұнап кетемін. Үшеуіміздің де аяққа кигеніміз қара ботинка, галош.

Вокзал манайында үй көп емес, түгел түртініп шыктық. Бір үй есігін ашкан жок. Ол кездегі ұры-кары кезбелердің көбі-ак солдат кімінде жүретін. Тері, бізді де солардың бір филиалынан келгендер ғой деп ойлай ма немене, есікten az ғана сығалап қарайды да, сарт еткізіп жауып, тырс еткізіп кілттеп алады.

Вокзалға кайта келіп кірдік. Поезд жүрерде коңырау қағатын шалдан басқа жан қалмапты. Қалың кек ала сакал-мұрттың арасынан қою кек түтінді бүркіратып, бүйірі қызарған темір пештін аузына таман жакындау жерде сол шал отыр. Шалға аты-жөнімізді айтып, бір түн панарап шығатын "бүрыш" тауып бер деп жалындық. Вокзал тұрғындары бізді кезбелер деп ойлай ма, немене, есіктерін аша беріп жауып алады дедік.

Темір пештін касында темекіні бүркіратып отырған адамда қандай асығыс болсын, шал әуелі біраз тарихи жағдайлардан хабар берді:

- Қоянды жәрменекесі жабылғалы Эдельманнның конак үйі де жабылған, - деді шал. - Ұмытпасам, Қоянды жәрменекесі шүү деп ашылғалы биыл жетпіс бес жыл... Эдельманнның конак үйі салынғалы қырық жылдан аскан жок-ты. Үй-ак еді, шіркін!.. Қаламыздың көркі болатын. Жабыл тұра берген сон бәрібір

шіріп кетеді деп, кала тұрғындары үтеге қол сала бергенде бір тыым салынып еді... Одан кейін кай уақытта, қалай жок болып кеткенін айта алмаймын... Ұшты-күйлі жок болды. Осы күні кейбіреудің үйінде терезелері, енді біреудің үйінде есіктері танылып тұрады.

- Қысқасы, қазір ол конак үй жок кой? Басқа конак үй бар ма?
- Басқа конак үйді кім салады? Құлап қалған патша сала ма? Қалтасында көпек жок сполком сала ма? Эдельмандар зым-зия болғалы, ұмытпасам, биыл алты жыл...

- Сонымен, біз бір түн кайда паналап шығар екенбіз?
- Сіздер мे? Сіздер қазір далаға шығыныздар. Вокзалға шөп таситындардың қазір қалаға қайтатын кезі. Бос қайтады. Сол бос қайтып бара жаткан шаналарға құлай-құлай кетіп, қалаға жетіп қалындар... Біреу болмаса біреу аяр, бір түнге кондырып шығар... Ақшаларын бар ғой қалталарында?

- Бар. Первый советский червонец!
- Оларынды жұрт алар ма, жоқ па, оны мен білмеймін... Ал, енді шай мен кездемеге қырылып қалады... Өзі жататын төсегін саған береді. Қазактар бес кез ши баркытты астындағы атын беріп алады.

- Ондайымыз жок біздің... окушымыз...
Шалдың сілтеген жағына карай далаға шықсақ, төрттен-бестен тізбектелген шаналы аттар қалаға карай ағылып барады екен. Алдыңғы шаналарда бірер адам бар да, артқы шаналарда жоқ. Тонған аттар безекеп желіп қатты кетіп барады. Азырак абаілап алып, бір кезде қасымыздан өте берген бос шаналарға, шал айтқандай, құлай-құлай кеттік. Қаланың орта тұсына жеттік-ау деген кезде шанадан көшеге сұлай-сұлай кеттік...

Тағы да жүгіріп жүрміз... Көшениң екі бетін үй тастамай сүзіп келеміз. Кейбір есіктер үн шығармайды. Кейбір есіктердің үн шығарғаны құрысын. Сені бір қанғырма көріп жер-жебіріне жетіп барып, сыртқы есік сарт ете түседі, ішкі кілт тырс ете түседі. Сенің мұрның қыстырылып қала жаздағанында жұмыстары жоқ. Осыны істейтіндердің бәрі әйел болғандықтан, біз де әйел атаулымен өмір бойы татуласпастай жауығып келеміз.

Бір төрт бұрышты ағаш үйдін ауласынан қорапты шанага үйеме қылып кесек-кесек кар тиеген қоңыр атты жетелеген қазақ жігіті шыға берді.

- Үңгіл кімнің үйі? - деп сұрадык.
- Кімді іздел жүр едіндер? - деді жігіт. Сұрауымыздың соракылығын түсінсек те, бізге баспана керек. Тағы бір соракы сұрау бердік.

- Қазақ үйі ме?
- Қазақ үйі. - Жігіт одан әрі сейлеуге ынғай көрсетпей жөнеле берді.

Бұдан бұрын екі қазақ үйінен жүргегіміз шайлыққан болатын. Бір корадан бізді: - Сендерді казармадан шығарып жіберген кім? - деп айдал шыкты. Үңгіл - бір тұлқі тымақ киген, белінде наганы бар, сұлулаша жігіт еді. Күн батып бара жатқан кез, тұлқі тымағы мен кара саннан келетін саптама етігінен басқа киімін мен түстей алмадым.

Екінші бір қазақ үйінің ашық ауласында бір мосқалдау әйел түз-дәрет үстінде отыр екен. Арт жағында мөлиген бір ит, бір қаз мойын Бұхар құманы тұр. Әйел отырған бойы арт жағына бұрылып:

— Эй!... Ахмет, Шаяхмет! Манағылар келді тағы да... Қайсын барсындар!..
Күп тастандар әрі, - деді.

Біз күп тастауды күткен жоқпыз, қакпадан өзіміз шығып кеттік. Енді мынау үйге кіруге де жүрек керек болып тұр. Жаңағы жігіттің сөйлескен түріне қарағанда, бұл үйдін де өзіндік мінезі бар болу керек. Жүрексініп тұрмыз. Жаңаға тауымыз шағылып, бетіміз қайтып қалған шакта тағдырымызды сынға салуға бата алмадық. Әзірше бұл үйді есте ұстай тұрып, тағы да көше бойлап бағымызды сынап көріп едік, жолымыз болмады. Бір отырғанда уш қалашты қоз ілеңстірмей жеп қоятын уш жалмауызды осындаи сұяқта кім сағынып отыр дейсін! Салбырап жаңағы үйге кайта оралдық. Кіреік, бар өнерімізді, барлық тіл байлығын, барлық батылдығымызды салайық деп келістік...

Қар төгіп жүрген жігіт жұмысын аяқтап, қакпаны жапқалы жатыр екен.
Біз оған аз ғана мұрын шүйіре қарап, үйге қарай өтіп кеттік.

Уш тіркес тактай баспалдак. Киіз ұстаған есік. Тарлау ғана коридор. Екі-үш аттағанда төрт бөлменін есіктері тарайтын орталықка жетіп токтады. Коридорда жаңып тұрған бесіткіш шам бұл бір газа тұратын үй екенін андатады. Үй ішінің иісі де сол тазалықты айтып тұр. Кейінірек сездік, аяғымыздың астында қаланың тақыр кілемшесі жатыр екен. Құдай қырсықтырғанда, бір қала байының үйі болмаса игі еді. Сол ойымыздың елесі сияқтанып бүйірдегі бір есіктен орта жастағы қазақ әйелі шыға келді. Адымдай басып келді де, алдымызды орай тұра калды. Қабағы катынкы екен, көздері бізді түгендей қарап ұната алмай тұр. Сөзге келмей, «шығындар!» деп журмесе кайтын өнерін болса көрсете, орай сөйлеп арбай бастау керек-ті. Сойлеу кезегі менікі еді, мен неден бастарымды таба алмай тұрғанда уақыт өте берсе керек, сөзді естиярлау Ержан бастап кетті. Мен оған алғыс көзіммен бір қарадым да шегіне бердім. Мен бұл кезімде сондай болатынмын...

— Шешей! — деп бастады Ержан. Өзі қартан басқан әйелге шешей деп қартайта сөйлемей, апай деп жасарта сойлеу керек еді деп ойладым мен. Ен болмаса, женеше демес пе!

— Шешей, біз арнаулы мемлекеттік жұмыстармен Орынбордан Керекуге келе жаткан студенттер едік. Ен алдымен...

Әйел оның сезін бөліп жіберді:

— Бұл - қонақ түсетін үй емес, — деді үзілді-кесілді. Ержан да бөгелген жок.

— Ен алдымен, сіздің үйге кездескенімізге куанып тұрмыз. Өйткені...

Оның куанғанына әйел іші жібімеген екен:

— Куанып тұрғандай, бұл үйде не нағашын, не жиенінді көріп тұрған жок шығарсындар! Қоз барда сол нағашыларында тауып алғандарын дұрыс болар! — деп, өзі шыққан есікті қаттырақ жауып жіберді.

Ержанның батылдығы әлі мойырылған жок екен. Тағы сойлеу кетті:

— Өйткені, шешей, Қазақстан қызыл тулы ел болып, өзінің экономикалық, байлығын, ұлттық, рухани байлықтарын жана жинап жаткан дәүрінде, — дей берді де, тілі байлағандай оқыс токтальып қалды.

Ержан патетикага ауыса бергенде мен ботинкамын мана жүгіріп жүргендеге узіліп кеткен бауын жана көргендей, төмен қарап қалып едім. Бұған

не болды деп басынды көтеріп Ержанга қарасам, ол орталық бөлменің есігіне карап тұрып, катып қалған екен...

Сол есіктен бір кыз періште шыға келіпті... Сол періштеге қарай беріп, мен де қатып қалдым...

Революцияның алды-артындағы жылдарда Қазанды "Фалия-бану" деген иісті сабын шығатын еді. Сыртқы кабында бір сұлу татар қызының суреті болатын. Біз оны Фалия-банудың өзінің суреті деп ойлайтынбыз. Атакты әнші Сара Садыкова "Фалия-бану" әнін салғанда (пластишка) сол сабын кабының сыртындағы Фалия-бану көз алдымызға келетін. Қазір сол Фалия-бану біздің карсы алдымызда тұр. Бұл - бір көркем сурет, құдай деген суретшінің өзінің салған суреті, есіктің жақтауларына керілген кенепте тұргандай. Жаны бар. Бізге жылы қарап тұрган көзі бар...

- Апа, балалар тонып қалыпты ғой... лұксат етсейші... - деді "Фалия-бану". Апасы лұксат ете қалса, мен бұл үйге қонып шығуға өзімді-өзім комсына бастадым. Осы келіншек Фалия-бану болып шықса, онымен не сөйлесерсін қалай сөйлесерсің!

- Мейлін, - деді шешесі.

"Фалия-бану" бір кішкене бөлменің есігін ашып, ондық шамды тұтатып, дөңгелек столдың үстіне қойды да:

- Осы бөлмеде боласындар, балалар. Осы ен жылты бөлмеміз, - деп кара қанылтырмен тыстаған голлан пешіне алаканың тигізе беріп тартып алды. Келіншек шығып кетті. Біз шешіне бастадық. Қазак жігіттерінің әдеттегі бірінші әнгімелері де басталып кетті:

- Эй, мына келіншек кім болды екен?

- Ол саган не керек?

- Білгім келіп өліп барам.

- Өлгін келсе, өле бер. Бірак аузына да, көзіне де, сөзіне де ие бол!

- Өйтпесен өлімін бізден болады!

- Шіркін-ай, өз колынан өлер ме едім!

- Ол сенін қара қанына аппак саусактарын былғамайды! Жана көрдін ғой, сүйріктей аппак саусактарды!

- Тәуекел ет те, тас жұт, ажалың құдайдан деген бар емес пе!

- Жок, бізден болады!..

Келіншек бізге қайта келді.

-Балалар, әрі ұзак жол жүріп, әрі тонып келіпсіндер. Моншаға түскілерін келетін шығар? - деді.

-Түскіміз келгенде кандай!

"Фалия-бану" сыртқы есікті ашып, манағы жігітті шакырды.

- Толыбай аға, мына балаларды Шерметтің моншасына түсіріп экеле койшы...

Шерметтің моншасында да біз ұзак болғанымыз жок. Толыбай деген жігіт «үйге қайтатын уақыттым етіп барады, шетіректе тұратын едім» деген. Шалалау жуынып, асығыс киініп тез қайтып келдік.

* * *

Шай кайнап, самауыр сиракты күрен столдың үстінен орнап қалыпты. Бұл – қалалық өмірмен үйренісіндей. Шыны-аяқ, шайнек, тарелкелері тұкымдасты, күміс қасыктарының да ен-танбалары бар. Күрен стол мен орындықтары да бір бетен елдікі, Париж ба, Вена ма екен... Қалайда үй иелерін көркемдік пен жарасым жағынан сынай алмасан керек.

Менін көзім бөлменің ішін қызыра карап жүріп, бір суреттерге ілігіп калды. Бірге түсken кемпір-шалмен, бірі домбырамен, бірі сырнаймен өлең айтып отырған екі қыз екен. Бірі жалан бас, бірінің басында үкілі құндызы бөрік. Екі қыз бірін-бірі недәуір ұқсайды екен. Дағаның анқау баласы бұл үйдің тағы екі қызы бар екен-а деп ойлап калды. Ержанды шакырып көзіммен қыздарды ымдал едім, ол:

– Мынасын койшы, мынасы енді періште гой! – деді домбыралы қызды көрсетіп.

Қыздарды кайта сорттап, кайта бір бағалап шыкпакшы едік, коридорда "Фалия-банудың" даусы естілді. Біз стол басына оралдык.

Үйшілтік күйінде "Фалия-бану" келді. Үлкен тана көзді, сұңғақ деңегін сымбатты адам екен. Қалың қара шашын бостау өріп, сол жақ ығынан кеудесіне қарай тастай берген бұрымы ауыр сезіледі. Қаз жұмыртқасындағы атпақ сопақ жузді жаса әйел "Фалия-бану" самауырдың касына отыра беріп:

– Ал, бауырларым, енді апаларына аты-жендерінді айта отырындар, – деді.

Біз аты-жөнімізді айтып болған сон, "Фалия-бану" өзінің аты-жөнімен таныстыруды.

– Мен Майра деген апаларын боламын. Қараөткел, Кереку елдері етепп біледі мені. Орынбор жағы біле бермейтін болар, – деді.

Біз орнымыздан үшып түсе жаздадық. Майраны көрермін деп кім ойлаған! Атакты әнші Майра бізді үйіне қондырып, моншага түсіріп, бізге шай құйып отырап деп кім ойлаган! Оның араласып жүрген адамдары да, ішер асы да бөлек болу керек кой... Тіліміз тағы да байланып калғандай... Ержан мені тізесімен тұртеді. Ол екі арада Майра шай құйып, бір-бір шәшкені біздің алдымызға койып та үлгерді... Ержан мені тағы да тізесімен нұқып-нұқып қалды. Мен тірі құнімде сират көпірден бірінши болып өтуге арғы бел байладым. Мән беріп, баптап айттар сөзді дем алмай, бір-ак жолы актара салдым:

– Жок, Майра апай, сізді ен жаксы білетін жер де, ел де Орынбор болар, – дедім. – Орынборда он бес шамалы орта дәрежелі оку орындары бар. Бірінде болмаса, бірінде құн сайын ойын-сауық болып жатады. Қандай ойын-сауық болса да сіздің әнінің бір шырқалмай калмайды...

Бұған дейін Майраның жузінде қуаңдық бар еді. Қара көздер тұннық қара судай тынықтың еді, енди сол тұннықтың бетін самағ лебі сипап өткендей. Қара көздер жасарқырап, жузіне ыстық кан жүгіріп сала берді...

Бұл кісінің тіршілігі де, әнгімесі де сол көркем өнер жағындаған болып шыкса, студенттерге онай да бола бермес. Рабфактың окушылары студент деп саналатынында ол кісінің не жұмысы бар!...

Шай ішіп болғанша Майра апай біздің көркем өнер жағындағы қалтамызды қағып та болды. Оның үстінен Ержан екеуімізді бауырым, інім деп

нокталас алды. Біздін үшінші жолдасымыз – Қайырбек Қазак Хатық ағарту институтында оқытын қырықтар шамасындағы адам еді, оны ағай деп жүгендеп алды. Бәрі де ерікті түрде, сана-сезімін ояну, ақыл-ойын дұрыс көзінде. Бір де бірі бұлжымайтын түрде. Жастар жағынан ағатты бола ма деп қауіптенгендей, бірімізді аға, бірімізді іні етіп табан аудармластай орналастырды. Бізге тиғені – үйіндегідей еркіндік, бас бостандығы. Әрине, мұндай үйде бұл да аз емес.

Кешкі тамактан кейін бойымыз үйреніп, әнші апайды енді өзіміз айналадыра бастадык.

–Лебіз, бұлбұл апа, лебіз!

Майра жалындыратын да, сәнденетін де адам емес екен. Өзінің белмесінен домбырасын да, сырнайын да алтып келді. Домбырасы сау қарагайдан ойып жасалған кәдүілгі сезіз пернелі екен де, сырнайы пәлепше тілді болғанымен баян да емес, аккордеон да емес.

Салаты саусақтары домбыра пернелерін сыйдырта тексеріп, ерсілі-қарсылы ойнактап шықты. Бұл – табиги түріндегі саусақтар. Тырнақтары сүйірленбекен де, боялмаган. Бұл – өмір бойы домбыра пернелерінде, сырнай тілдерінде миллиондаган қимылдар жасап келген спортсмен саусақтар. Домбыра шектері, сырнай тілдері бұл саусақтар тиіп кеткенде не шала-жансар үн, не жалған дыбыс берे алмауы керек.

–Бауырларым, мен бірталаидан бері ән салуды сиретіп алған жайым бар еді, оның үстіне үш-төрт күн тымауратып бүгін гана тұрып едім. Айғайы бар әндерді айта алмаспын, кинамассындар … – деп бір токтады да, баяулатып ән сала бастады.

Бұл – қазақ халқының төрт тұстығында туган ән-күйлерінің алі жиналған кезі ғой. Майра өңкей Арқаның әндерін салды. Бізге соның өзі тосын әндей естілді. Өңделіп, өзгеріп кетіпти. Кейбір құлақта бар собалақтау әндер Майра айтқанда жаны кіріп сала береді екен. Тегінде, жақсы ән, жаман ән дейтіндеріміз айтушысына қарай не өңделген, не өңінен айрылған болу керек.

Майра үш-төрт ән салғаннан кейін өзінің дагдылы қалпына түскендей, қараышыга жақындалған еркін жүйріктей масайрап кетіп. Жарқыраган көз нұры жұзіне төгіліп, жасарып барады. Бұл - ән салғанда қуанатын, бақыт сезіннетін әнші.

Жазу үстіндегі "Сылдырап өңкей келісім" ой мен көркемдік тен түсіп отырганда ақын не сезінеді? Куаныш сезінеді. Бұл – оның ен бақытты кезі.

"Тәнірінің күні жарқырап./ Үйқыдан көңіл ашар көз./ Қуатты ойдан бас құрап,/ Еркеленіп шыгар сөз". Ақын-жазушының бұдан кымбатты, бұдан бақытты кезеңі болса ол ақын да, жазушы да емес, басқа біреу. Көркемдік тұгызытын ой, ой тұгызытын көркемдік ақын-жазушының өзіне де күнде келе бермейді. Ал, енди келген уақытында ол саған баға-шагақ барын, кәрі-жас екенінді ұмыттырып жібереді. Сен тап-таза бақыт құшағындастың.

Біз Майраның осындаі, бар дүниені ұмыттып кеткен бақыт құшағындағы бір кезін көрдік. Жазу үстіндегі ақын мен ән салып тұрган нағыз әншінің айырмасы болмау керек. Ежеуі де өз өнерінің үстінде. Етікшілік емес, тігіншілік емес, көркемнөнер үстінде. Бұл кездерінде олар данага да ұқсайды,

балага да үқсайды, қайсысына үқсаса да бақытты, қайсысына үқсатсаң да қателеспейсің.

"Коянды базары жабылғалы Эдельманнның конак үйі де жабылды" дегендей, революцияның алды-артындағы аласапыран арпалыс жылдарында Майраның тындаушылары да азайған сиякты. Майраның өзі де әнін тыңдайтын, қуаныштан басқаны ұмытып, аузын ашып тыңдайтын, аузын ашып алақан согатын халықты сағынған. Бүгін сол сағынған тындаушысы біз болыптыз, не бары үш окушы...

Майра асқан домбырашы болу керек. Ән арапарында домбырасын үзбейді. Сондай бір тұста, саусақтары домбыраның сағалығын бунап жыныңдастып қалғанда мен әлдеғінде көрген суреттегі домбырашы қызы Майраның өзі екенін таныдым. Жас кезі гой. Қазірде отыздан аз-ақ асқан жаста болар. Ән салмаган кезіндеге жузі азырақ солғындан, әлдеқандай арман-өкініштердің ізі шыға келеді. Ән салғанда жасарып кетеді. Бұл кезінде Майраның өзі де ән, өзі де поэзия. Тек қана ән, тек қана поэзия.

Қыза келе Майра апай өзінін атакты әнін де айттып берді. Даусын tot баспаған. Желді құн тотықұстың зенеір көк ала құйрығын қалай құлтыртар еді, бұл әнге салғанда Майраның даусы да сондай құлтырып кетті.

Майра, Майра

Қызыл тілім сайра, сайра,

Сайра осындаидай!..

Ет келді. Жедік. Қазактың карны тынышталса, өзі де тынышталады.

Ұйқыға кеттік...

Ертегіне Ержан екеуіміз:

– Балалар, тұрындар! Шай!.. – деген дауыстан ояндык.

Аға жолдасымыз – елде мұғалім болған тәртіпті адам, ерте тұрып кетіпти. Үшеуіміз де Кереку, Баянуылда сауатсыздыкты жою жұмысы қалай жүріп жатқанын тексеріп кайтуға жіберілгенбіз. Ержан екеуіміз рабфактан, жолдасымыз Халық ағарту институтынан... Тексеру жұмысының молырак салмағын сол жолдасымыздың мойнына артуға жолшыбай әзірлеп те келгенбіз. Момын адам, мойындаған...

– Сіз мұғалім болған адамсыз. Істін жөнін білесіз... Біз болсақ боз өкпе окушы... – Сол енбегіміз актальып ағамыз ерте тұрып іске кіріспін кетіпти. Тегінде, өзі бастап үлгі көрсетпесе, біздін іс білмейтіндігімізге сене алмаған да болу керек.

Жұнынып болып, сүртініп жатқанымызда Ержан түн бойы мазалап шықкан, ұйықтатпаган ойын ашты:

– Қыздары кайда екен бұл үйдін? - деді.

– Қайдагы қыздары?

– Ана суреттері тұрган қыздары ше? Көрінбейді ғой? Маган бір харам ой келе қалды. Өзімнін жорамалымды оған айтпадым.

– Не Семейде, не Омбыда оқып жүрген шыгар, - дей салдым. – Жүр, шайға барайык.

Самауыр кешегі орнында. Майра да кешегі орнында. Шайға отырдык. Ержан көп ұзамай ойлаган жерден шыға келді.

— Майра апай, анау екі кыз бала сіздің сінлітерініз болар... Бір жакта оқып жүр мे? - деді.

Майра мырс етіп қалды, мен шайымды төгіп алдым...

— Эй, сен құдай ұрган, бірдеме білген екенсін ғой? – деді Ержан маган түйіле қарап.

— Жок-е... бірге келдік, бірге жүрміз. Мен кайдан білейін.

— Екеуі де менін суретім, – деді Майра. – Жас кезімізде олай да, бұлай да суретке түсे беруші едік. Қоянды базары жабылғалы суретке түскен емеспін. Қалды ғой бәрі де...

Ержан қызырып кетті. Майраның үні мұнды шыкты. Құлкі де тоқталды. Қоянды жәрменекесі - осы жақтагы елдің де, Майраның да түгел көре алмаган қызығы, түгел тата алмаганның ауызда қалған дәмі сияқты екен. Әлденелер бастағын аяқтамай қалған.

Қояндыға Майраның кандай катынасы болғанын сұрауга ынгайлана беріп едім, кеше бізді корасынан айдал шықкан, белінде наганы бар сұлуша жігіт кіріп келді. Майра оған шайға да кел деген жоқ, отыр да деген жоқ. Жігіт сол сырттан келген киімшен бойы біздін кетіп қалған жолдасымыздың орнына келіп отырды. Біз оны таныдық, ол бізді таныған жоқ.

— Майра, сен танертенгі дәмге отыр деп те айтпадын-ау, бұл қалай болғаны? – деді жігіт.

— Сен өзін ше? Осы үйге конып шығып пе едін? Танертен келген үйіне амандаса кірер болар, – деді Майра.

— Жарайды, сен жендін... Танертенгі дәмнен өзім-ак ауыз тиейін, – деп бір бауырсакты шайнай отырып, – Майражан, кешке карай бір болыс, бір прокурор, бір кооператив сені конакка шакырады. Баратын жеріміз алыш емес, көпірдің аргы түбіндеган, – деді.

Мені әурелеуді койсандар кайтеді... Шакыруларын жетті ғой! – деді Майра. – Рахмет...

Жігіт тағы да колқалай беріп еді, Майра шешімі табылmas жауап кайырды:

— Жарайды, барайын. Құмартқандарын менін әнім болса – әнімді де салып берейін. Бірақ болысың да, прокурорың да әйелдерімен жүрсін. Жүрерде әйелдері мені ала кетсін. Өзін де Айбала сұтуынды ала жүр. Сәлем айт, қалмасын, – деді.

— Жокты айттатын болғансын ба, немене, – деп жігіт шығып кетті. Біз күлісіп қалдық.

Оку белімінік бастығы Бугаев деген кісі екен, орынбасары казак. Біздін жолдасымыз Қайырбек те Бугаевтың кабинетінен табылды. Әншайінде момакан жігіт оку жұмысына келгенде мығым болу керек, Бугаевты жан терге түсіріпти. Бұл кезде сауатсыздыкты тамыр-тамырымен жою үшін ЧЕКА құрылған-ды.

Біздін жігіттен өлкелік ЧЕКА-ның бірнеше каулы-караптары табылмай Бугаев катты қысылыпты. Ол өзі әскерден былтыры босанып келген, оку-агарту жұмыстарынан хабары аз адам болып шыкты. Біздін жігіт Қайырбек ЧЕКА деген атауды аузына алған сайын қысыла түсетін көрінеді. Сол қысылыштың үстінде бізге барлық аппаратын босатып берді. Калада канша ликбез бар,

канша адам оқып шықкан, канша адам оқып жатыр, соны үш күннің ішінде аныктап беретін болды. Оку бөлімінің бір арық торы аты бар екен, кешке қарай оку жүріп жаткан жерлерін аралауымызға атын да берді. Біз іскер жолдасымызды мадақтап, екі жагынан көлтүктап алып, жаткан үйімізге қайттык.

Майра апай бізді асыға күтіп жүр екен. Біз қайтып келгенде, куаныш кетті. Тұсқи шайды екі рет қайнатып, екі рет бұқтырыпты.

— Ал келген жұмыстарын қалай, кінәратсыз жүріп жатыр ма екен! — деді Майра.

— Жүруі жүріп жаткан көрінеді. Бірак барлық мән-жайын анықтау үшін екі-үш күн керек сиякты, — дедім мен.

— Екі-үш емес, төрт-бес күн керек болса тіпті жақсы болар еді, — деді Майра ойнақы дауыспен.

— Ойбай, неге Майра апа?

— Сендер кеткен соң жалғызырап қалатын түрім бар. Апаларын бір үйірсек сорлы болатын.

— Жарайды, Майра апа, бес күн болса — бес күн болсын.

— Мен алты құнсіз жолға шыға алмасам керек, — деді Ержан тым маңызды ересек даусына салып.

— Апасын ен жақсы көретін інісі Ержан бауырым екен гой! — деді Майра.

— То-то! — деді орысша.

— Жақсы, шайға отырайык.

* * *

Майра апай кеше қара көлеңкелеу шам жарығында періштедей жарқ etip көрінсе, бүгін күндізі жарықта да ажарлы кісі екен. Сыры аздал кетіңкірген, сыны қаз-қалтында болу керек. Сымбатты адам. Сын-сымбатты тәрбие көрген, толықпаган. Эн салғанда жайнап, жасарып кетеді. Жазушыга оқушысы керек, әншіге тыңдаушысы керек. Жазушы мен әнші қызы агалы-қарындас, ақын мен әнші қызы — егіз тугандар едім. Дағаның әнші қызының тыңдаушысы көп болатын кезі Коянды жәрменеке кезінде көш жерге созылатын Таңды жазығының үстінде ертегі-кеш сайрайтын бүлбүл — Майра екен. Дүниежүзілік бірінші сөгис орталай келе жәрменеке де жабылған. Содан бері Майраның да, міне, он жылға жақын қалып топтыңдаушысы да жоқ.

— Енді бірер жыл осылай отыра берсе, дауыс та тотығар, саусактар да икемділіктен айырылар, апаларын да картаяр, — дейді Майра мұнайыс салмағын сездіретін құрсініспен. Домбырасы "дын-н!" етіп қалады.

Бұл жагынан әнші апайдың көнілін көтерер біз де еш нәрсе айта алмаймыз. Астанамыз Орынборда бір ғана орыс театры бар. Концерт беретін үйімдар атымен жоқ. Барлық ойын-сауыктар оку орындарында болады. Қазақ балалары эн салады, орыс балалары қарап тұрады. Орыс балалары билейді, қазақ балалары қарап тұрады. Орынборда енбекакы алатын бір әнші бар деп естіген емеспіз. Әміре деген бір атакты әнші Парижге барып эн салып, алтын медаль алып келген екен. Естуімізше, ол да еліне кетіп қалса керек. Майрага

тындаушы қауым керек. Ол – әншілік өнері тоқыраған адам емес, пісіп, толықып тұрған кезі. Отыз тістен от шашады!

Әңгімеміз коныркайланып бара жаткан сон, әңгіме бетін Майраның өз өміріне аударғым келіп:

– Майра апа, сіз неше жаста ән сала бастадының! Қалай басталды? Есінізде ме? - дедім.

– Неге есімде болмасын. Талай адам сұрап, талай адамға айтып жаттанды болған әңгіме гой. Бірақ ескертे кетейін, бас жағын өзім білемін орта кезін басқа адамдардан естідім, аяқ жағын тағы өзім білем... енді тындаид беріндер:

– Алтыбакан бірге теуіп, әнді қосылып айта жүретін, жанымдай жақсы көретін досым, серігім Кербез деген кыздың ұзатылатын тойы еді. Екеуіміз құрдас едік. Бесіктек жатқанда екеуіміздін кайсымыз жыласақ, шешелеріміздін кайсысы бұрын естісе, сонысы келіп емізіп кете береді екен. Үй арасында үй жоқ, Кербез екеуіміз екі шешені бірдей еміп, егіз баладай болып өсіппіз. Мен есім кіргенше менін шешем кайсы, үйім кайсы екенін айыра алмаушы едім. Бала бір шешеден туа ма, екі шешеден туа ма, ондай сұрау ойымызға да кірген емес. Екі шешеміз бар, кез келгенін еме береміз, екі киіз үй бар, кешке карай ойнап келіп қай үйге кірсек те, бәрібір, ұбықтай береміз. Бір-бір әкеміз бар, екі-екі шешеміз бар балалардай өстік...

Солай өсken кыздардың екеуі де бала кездерінде айттырылып койған екен. Оны біз білген емеспіз. Он беске толар-толастан Кербез ұзатылатын болды. Мен оған әуелі катты өкпеледім, ұзатылатыныңды жасырғанын нен деп өкпеледім.

– А, сен өзін қашан ұзатылатыныңды білмей журмісін? – деді Кербез.

– Мен бе, мен неге ұзатыламын?

– Сенін де айттырып койған күйеуін бар, Майра. Ұзатыласын бір күні. Әкем қайтыс болғаты біздін үй кедейленіп қалды ғой... Әкбар жиырма беске келді. Оның қалыңдығына төлейтін мал керек...

Ар жағы шектей шұбатылған ұзак әңгіме... Кербез ұзатылғалы жатыр. Мен де ұзатылады екемін...

Казақ тойына шақырылған ет де, шақырылмаған ет де келе беретін әдемі бар ғой. Жаздықунгі қолы бос жүрт көп жиналатыны. Той еті жесінген, той қымызы ішілген, бәйге де өткен. Балуандар құресі де аяқталып келе жатыр еді, тағы да бір он шақты жігіттер келіп қосылды. Қалың топ оларға орталарынан ойын орын берді.

– Әсест! Әсест! – деп қалды әр жерден.

Әсест – әрі балуан, әрі әнші, әрі сері деп атағы жайылған жігіт болатын. Той иесі біздің ауыл оған бас балуанның жолын істеп, устінен зенгер көк ала шапан жапқан, тай жетелеп апарып тартты. Тайды жолдастары жетелеп әкетті. Әсест шапанды қасына қойып, шешіне бастады. Қоркем де көріністі жігіт екен. Балуандар құресетін ортага шығып отырды. Шапанды жамыла шығыпты.

– Мына бас балуанның бәйгесін біреуімен құресіп, жығып, алмасам арам болатын шығар, – деп шапан жамылған иығын бір көтеріп койды. Мұнысы – кім болса да құресетін жігіт шақырганы ғой. Оның ойында мақтанаіын,

мазақтайын деген ешбір ниет байқалмайды. Балуан жігіт күреспкісі келеді өнерін көрсеткісі келеді. Жүзінде жайдарылық кана бар. Оған күресу керек.

– Той иелері шыгарсын бір балуаның! – деп мазақтай шыккан дауыстар жан-жағымыздан гүллесіп кетті. Біздің жақтың көздері жерге қарап, бастаны төмен салбырай бастады. Бәйгеге коскан екі атамыз жұлдеге іліге алмай, балуанға түскен жігіттеріміз жығылып кайткан.

Қыдыралы десе Қыдыралы, ауылдан ауыл қыдырып жүріп өлең айтып қу құлқын тамағын асырайтын бір шолак ақын бар еді. Аулына Қыдыралы келіп кетсе, дүниеде ақыннан жексүрін адам болмайтын шыгар деп ойлап қалатынын. Сұраншак, беймаза, әдепсіз. Не салған әнінде, не айткан өлеңінде он тиындық өн болмайтын. Қашанда күштіні мақтап, әлсіздін иығынан түспей езгілей беретін. Сол Қыдыралы Әсептің қасына келіп отыра калды да, мақтай жөнелді. Біздің ауылды жер-жебіріне жетіп корлай бастады. "Ат мініп кермеген, есек мінген, – деді. – Жігіттері кортық, қыздары мыртық, киіз үйлері жыртық", - деді, әйтеуір, корлай берді.

Аулымыздың Есеке деп аталағы кеткен аксақалы бар еді. Сол кісі катты назаланып:

– Үл өсірмей, құл өсірген екенбіз гой... Тақ өттөн өтеді, соғы суйектен өтеді демейтін бе еді? Ешқайсың қозғала атмасаң жеттіске келген мен түсетең болам да балуанга! – деп алдында отырган үш жасар немересін ыргытып жіберді. Мен кәрі атамыз балуанға түсе ме деп коркып кеттім. Ар жағы есімде жок.

Атамыңың айтудынша, мен орнынан ұшып тұрып шар ете түсіппін. Эн саларда тамақ кернеп алатын айғайы болуы мүмкін. Содан біртаялай уақыт тоқталаға алмаппыш. Кейде бір айтайын дегенің аузыңа түсе қоймай шыр айналатыны болады гой адамың, мен соган ұшырасам керек. Қыдыралыға тиісіппін, жырқылдан отырган жабылтарға да тиісіппін. Жұрт жыл болынты.

Әсете балуан жібек шапанды біздің Есекене әкеліп жауыпты.

– Есеке, бүгінгі тойдың бас балуаны – сіздің қыз баланыз болды! – депті.

Құдайға аян, мен өзім қандай өлең айтқанымды да, қандай ән салғанымды да осы күнге дейін есіме түсіре алмаймын. Кербез екеуіміздің алтыбаканда "Желбір жекен, желіп жүрген жапанда біз бір бекен" деген сиякты халық әндерін салып жүретін кезіміз гой. Әннің мәнінен горі "Біз бір бекен" деген сөзіне қызығып, өзімізді-өзіміз бекен көріп, мәз болатынбыз.

Есекен жібек шапанды менін иығыма жауып, арқамнан құшактап алғып келе жатканы есімде, ұзын бұрыл сакалында бір-екі тамшы бар екені есімде.

Біздің үйге жақындай беріп Есекен:

– Уәли! – деп айгай салды. Әкем далага шыға келді. Кызының жұрт аузына ілінгеніне қуанышты екен, үйден жүтіре шықты.

– Мына жібек шапан – Маңрахсаның бірінші атган бәйгесі, тырнақ алдысы, ешкімге де бермег! Тырнақ алды бәйгегені сандықтың түбінде сақтайды. Оны білетін бе едің? – деді Есекен.

– Білем, білем! – деді әкем. Менін жұрт алдында эн салуым осылай басталды.

Осыдан кейін ауыл арасында болатын жиын-тойда өлең айтып жүрдім. Аймауыт деген ағаш өнерпазы сау карағайдан домбыра жасап берді. Мынау – сол домбыра.

Ауылда ешкі сойыла қатса, аңы ішегін маган беретін әдет туды. Домбырага ешкі ішегі үндірек болады. Ақ шимен тегіс сыйыртын атсаң, ешкі ішегінен жарықшақ дыбыс, сыйызығы ызыңы шықтайды.

Біздің елге ән мен өлең Көкшетау мен Шыңғыстай елдерінен келеді. Арада "Карқараты", "Баянауыл" сияқты жаңа шықкан әндерді не туузен, не бұзып жіберетін бір ордаларымыз тағы бар. Абай атамаіздың өлеңдері бізге әуелі өз әндерімен келді. Оңай жаттадық. Шынымды айтайын, мен әні жоқ өлеңді осы күнге дейін жаттайды атмаймын. Әні болса, өлеңі өзінен-өзі жаттатып кетеді.

Он беске жеткенде мен үлкен тойларға арнап шақырылатын, шапан жасамылып, тай-құнан жетелеп қайтатын әнші болды. Дағаның байтары мен сауықтой адамдары бірімен-бірі бәсекелесіп, әкемнің шамалы шаруасын көтеріп тастаған бір кезі де бар. Менін домбырама сырнай келіп қосылды.

Кербез дұрыс айтқан екен, бір күні Майраның да айттырган күйеуі ұрын келіпті. Бұл – күйеу мен калындықтың бірінші кездесер келісі болады. Мұны ауылдың кулары – қыздың паспортын тексеру келісі деп те айтады. Күйеудің өзінін паспорты жырым-жырым болса да ока емес. Қалындықтың паспорты шан тимеген болу керек.

Күйеуімнін атын естігендे, төбе шашым тік тұрып, тұла бойым мұздап кетті, – деді Майра.

Құдай ұрғанда, күйеуінін аты – Күйекбай болып шығыпты. Малжанды казак қүйек атынып, кошкар мен койға еркіндік тиер кезде туған баласына соңша сүйкімсіз атты коя салыпты.

Өзі – біреудің ерке өскен жалғызы. Бейпіл ауыз деген данкы да келіп жататын. Әкесі Қоянды базарының касапшыларына кой жеткізіп тұратын саудағер болса керек... Әйтеуір, койы ма, кошқары ма, күйегі ме, Күйекбайы ма – бәрі арапасып, мені кеудемнен кейін итеріп бездіретін де тұратын.

Майра бұдан ар жағын айткысы келмейтіндей бөгеліп барып жағастырды:

Екі женгем мені шымылдық ішіне әкеліп кіргізді. Көзім бір түсіп кетіп еді, тани кеттім – күйеуім пенжак тұймелері карның үш жерден буылтыктап бунап тұрган семіз жігіт екен өз аулын басынып алған, "қой қасында қошқар, қошқар қасында өзі қой" – бір жігіттер болады осындаи. Қасындағы жолдасы төменірек ысырылды да, күйеу жоғары карай ысырылып, маган екі аралықтан орын көрсетілді.

– Күйеужан, өзін де төменірек ысырыл. Қайын жұрттыңа келгенде күйеу жоғары отырмайды, калындық жоғары отырады, - деді Айжидек деген женгем.

– Онда сіздің елде қалын мал төлейтін күйеу емес, калындық болды гой! – деді Күйекбай.

Айжидек тілді адам еді.

– Шырагым, құдай қосқан жарың болсын десен, сауда-саттығынды бүл араға әкеліп тықпалама! – деді.

– Қазакта сатып алмаған қатын бар деп естіген емеспін! – деді біздің болашак жарымыз.

– Шырагым, күйеужан, білгің келсе, қазақта саудагер деген арам сирақ шыққанша бір қызы сатылаған емес! Қазақтың "қалың мат" деп алатыны – жасау деп беретінімен түт-түгел қайтарылып отырады. Оның шыны аты – екі жақтың да балаларына боліт шыгарған еншісі болатын. Аулыңда бір есі дүрыс ақсақалың болса, әуелі содан сұрап келіп айтыс менімен! – деді Айжидек.

– Мен жыл сайын төлеп отырған малымды ешкімнен сұрамай-ақ білемін.

– Қалқажанның екі құлағындағы екі алтын сырғасы – сенің берген екі құлынды биеннен екі есе кымбат екенін де білетін шыгарсын?

Мен әлі түргегеліп тұрганмын. Екінші женгем күйеудің алдына дастаркан жая бастады. Күйеу мені колымнан тартып касына отырғызысы келіп еді, мен шегініп кеттім. Аяғында күйеудің жоғары да, төмен де емес, қарсы алдынан отыруға тұра келді.

– Қалқажан, дүрыс отырдын, – деді Айжидек. – Күйеужан түсіне білсе, бірімізден-біріміз жоғары да, төмен де болмайық дегенін емес пе?

Күйеу де сөзден ұтылғысы келмей:

– Еркек – бас, қатын – мойын демейтін бе еді!

– Деуін дейтін шығар. Бірак мойын болмаса, бас дегенін – мойны жок домалактардың біреуіне ұқсан домаланып жерде жатар еді, – деді Айжидек.

Күйеунің "қатын-қатын" деп отырганы мен, эрине. Менін ойын-тойда ән салып, әркімдердің көзіне түсे бастағанымды білетін болу керек. Мені осы бастан-ақ қатын деген атка мойындағы, бұқтырып алғысы келетін сиякты. Енді бір рет "қатын" деп калса, сөз жағаласына мен де түсуге әзірлендім. Ет келді. Еркектер жей бастады. Қызы-келіншектер сыныксып әлі колдарын табаққа созған жоқ еді, апамын "Майра" деген даусы келді.

– Майра, ойбай Майра! – деген азы даусы анық естілді. Мен жүгіре шыктым...

Күйеуге арнап оңашарап тігілген отау мен біздің үйдің арасы алшактау еді. Тұн көзге тұртсे көрінбейтін каранғы. Апам даусы құмбығып шыға бастады. Барымды салып жүгіріп келем... жүгіргенім өнбей келеді. Өзіміздің үйге жақындей бергенімде, ақырын гана шыққан еркек даусы "Майра!" – деді, мен "әү" дептін. Екі жігіт мені бас салып ұстай алды да, салт атты біреудің алдына өнгеріп берді. Ол бір аты да, өзі де карулы жігіт болу керек, мені бір колымнан қапсыра құшқатап, он жақ тізесіне кондырып алды да, шауып жөнеле берді. Үн шығара алмадым. Арт жактан "болыс, болыс!" деген айғайды бір естіп қалдым. Одан кейінгісі - катарласа шапқан ат дубірі... Анда-санда: "Болды ғой жолымыз!... Арманың жоқ, Майражан!" деген дауыстар да дүшпандық мазагы сезілмейді. Бір күшті адамның он жақ тізесінде құшқаталып отырган бойым кете бардым...

Кейін естідім, ауылдың у-шуыбы билай басталып, билай аяқталыпты. Әкем қашанғы әдеті бойынша, "жасынк" деп аталағын, жатар алдында оқылатын наамазға әзірленіп аяғын жуып отыр екен. Шешем айран ұйытуға жылыткан

сүтін кішкене казанмен үш аяқ ошактан көтеріп ала беріпті. Тап осы тұста екі жігіт кіріп келіп: "Уәлиеке, орныныздан козғалмаңыз. Дыбыс шығарманыздар өзініздін құрметті болысыныз Тайшыбек сіздің кызыныз Майраны алып қашып келуге жіберді бізді. Майрадан басқа еш нәрсенізге тимейміз, дыбыстарыңыз шықпасын!" – депті.

Апам осы кезде "Майра!" деп айғай салыпты. Апамның айғайына мен жүгіре шығайын. Екі жігіт мені қаңбактай қағып әкетіп, ат үстіндегі біреуінің тізесіне қондырып берсін...

– Қызынды Тайшыбек аулынан ізде! Бізді жіберген сол – болыс, болыс!
— деп жігіттер бірнеше рет айғай салып, тартып жөнеліпти.

Бұдан кейінгі қүлетін бір қызың жай тағы да Күйекбай күйеу мен Айжидектін арасында болыпты. Айжидек күйеуге:

– Ой, сен немененін қызығына қарап отырысын? Кез алдында катынынды біреу тартып әкетіп бара жатканда, жаңың болса кумаймысын! – дейтін көрінеді.

– Он жігітті жалғыз қуатын мен жынды емеспін! – депті күйеуіміз.

– Тым болмаса, атынды мініп шауып шығып, болысты бір боктап қалмаймысын!

– Бір катын үшін болысты боктап басын кетсін деймісін? Мал болса, катын табылады, – деп бір-ак кайырганда, Айжидек жерге бір түкірліті де, жүре берілті...

Тау арасын жанғырықтырып шауып келеміз... Жігіттер бірінен сон бірі маған жақындалап келіп:

– "Бағын ашылды, Майражан! Құтылдың бір нас өгізден!" – деп құттықтау айтып келеді.

– Ау, жігіттер, мені бағлан кыз деп ойласандар, соятын уақыттарын болдығой! – дедім мен, азырак наразылық білдіріп.

Мени тізесіне отырғызып әкеле жаткан жігіт аттың тізгінін кілт тартып қалып тоқтатты да, мені он колымен көтеріп алған бойы жерге түсті. Баскалары да аттан түсіп, біздін қасымызға үйірліп қалды.

– Жігіттер, енді Майражанға бетімізді ашып, кім екенімізді білдірейік, – деді мені алып келе жаткан жігіт.

– Әуелі өзіннен баста!

– Өзіннен баста, Әсет! – десіп қалды жігіттер. Мен тап қуанып кете коймасам да, соган жақын бір ыстық лептін тұла бойымды шымырлатып кеткенін сезіндім.

– Жарайды, өзімнен бастасам, өзімнен бастайын. Мен – Әсет деген аған, боламын, Майражан... Одан ар жағын отырып тыңда... Бірдеме төсендерші, жігіттер. Жігіттер ат көрпе әкеліп төседі. Әңгеленіп отыра бастадык.

– Жанторсықта іштеме қалып па еді? – Қымыз келді. – Әуелі Майражанға бер...

– Майражан, істін ұзын-ырғасы былай: осы он шакты жігіт – ойымыз бір, ұшып шықкан ұмызыз бір, дос жігіттеріміз. Қөлтен бері сенің атың беріміздін аузымызда болатын. Майра сиякты аспаннан анда-санда бір-ак түсөр кызыды бір хайуанға кор қылып беріп жіберіп, қалай отырамыз үйде деп күнде бір айтып коятынбыз. Бұл – әнгіменін бір жағы. Сені, Майражан, өзімізден басқа

тірі жанға кия алмағанымыз. Оның ар жағында осы жігіттер – сырлас достарым ғой. Менің ішімдегін де біліп жүреді екен. Мына бір жігіттің аты Тастан, осы ит бір күні маған:

– Қашан аттанамыз? – деді.

– Қайда? – дедім.

– Майраны алып қашуға деймін? – байласып койған уәдеміз бардай. – Осыдан басталып кетті де, біз сені алып қашуға өзірлендік... Алып қашудан бұрын не өзіміз, не көлденен бір сенімді адам арқылы өзінің ризалығынды алмакшы болдык. Тастан екеуімізді болыс шакыртыпты. Болыс бізді ауылдың сыртына алып шыкты да:

Жігіттер, екеуіне екі ат мінгізейін, Уәли ноғайдың әнші қызын маған тартып әкеліп беріндерші, – деді. Біз "ашық ауыз аңқаулықка" бастык:

– Оның аулы кай жерде болушы еді... Қөрген-білген емеспіз... – дестік.

– Сұрастырып тауып аласындар ғой. Алдымыздагы сәрсенбі күні онысы, бүтін қыздын күйеуі ұрын баратын көрінеді. Одан бұрын кимылдамасандар, енбектерін зағ кетеді.

Болыс біздін тырп ете алмасымызға тәнірінің өзіндегі сенетін болу керек, осыны айтты да, аулына қарай аяңдал журе берді.

Енді сөздін түйініне келейік, Майражан... Өкпелемей, ренжімей тында!

Сені алып қашып келе жатқан – мен, Әсет. Өзім үшін, өзіме жар етуге алып қашып келемін. Алдын ала хабарласа алмағаным өкпелесен де ренжімі. Үакыт айналымға келмей қалды. Қазір атқа мінеміз. Сенің атын бос жетекте келеді. Мін де, аттын басын қалаған жағына қарай бұрып ал да, журе бер. Бірінші, аулына қайтсан да еркін. "Бұзакы жігіттерді өнеріммен женіп, босанып келдім" десен, саған сенбеген, риза болмаған бір жан болмайды. Ол – сенің колыннан келетін іс. Мен өзім не айтқанына атша шүлғып бас игелі отырмын. Екінші, болыстын аты болыс. Атыңның басы солай қарай бұрылса, амал қайсы, қарсылықсыз көніп соныннан ере береміз. Үшінші, сені жантәнімен сүйген бір жігіт, өмірінде қабағынды бір шыттырмаяуга ант беретін жігіт қасында отыр... Қәні, атына мін де, бастай бер бізді...

Тунде түстей алмадым - күрен бе, торы ма, әдемі бір жарau ат менің алдымға тосыла берді, міндім де:

- Ал, жігіттер, баратын жағымыз қайсы еді, жүріндер! – дедім. Әсет менімен қатарласа берді, жүріп кеттік...

* * *

Мен казак әйелінің басынан өтпей коймайтын дәүірлерінің бірде-бірін өз басымнан түгел өткізген емеспін. Үй ұстаган әйел болғаным жок, аналық көргенім жок. Жасым әлі "қырық қайда, біз қайда!" дейтін шамадан аспаса да, бұл екеуінен үмітім де жок.

Өз басымнан өтіп келе жатқан өмірімнің үш кезеңі бар ғой деп ойлаймын. Ол кезеңдерімнің екеуі ерте басталып, мәнгі-баки оралмастай ерте аяқталып қалды. Енді бірі – ойға сыймастай ерте басталса да, өзімнің өміріммен бірге аяқталады-ау, – деймін...

Майра сонғы бір сөздерін айта беріп сонша мұнды түрде езу тартқанда, көзіне ие болу киын-ақ екен. Домбыраны сагалығынан басып отырган саусактары екі ішектің бірін "дың-н!" еткізіп қалды. Кейін еске түсті – өз жайын айтып отырганда сорлы әнші ылғы осылай домбырасын "дың!" еткізіп қалады екен. Әттең, ол "дыңның" не айтатынын біз үғынбай да ойланбай кете барыпсыз. Бізді ойландырысы келмегендей Майра әнгімесін тез жалғастырып кетті.

– Он жеті жасына дейін Майра кыз, – деді Майра, – Қыз. Содан кейін жыл жарым келіншек... Оның бер жағы осы құнға дейін үзілмей келе жаткан жесір жүрген әйел... Апаларынның бұл жайы қалған өміріне өзгеретін емес. – Домбыра шегі тағы бір "дың!" етті. – Дың-н!...

– Қыз кезімді біраз айттым фой деймін. Ол бір алансыз өткен кезім екен. Дүниеде бакыт дегеннің барын кім естіген. Жастық шағыннан артық бакыт бар деймісін! Мына жігітпен бакытты болам ба, жок па деген ой қүйеуімді көргенде есіме түсті. *Оған дейін құн санап түрлене түскен даусынан, құлтыра түскен әнімнен басқа, құдайға аян, ойын болған емес. Карапткел, Қарқаралы, Баян, Кереку топырагында болатын ойын-тойлар - түгел менің "Саржайлайын" болатын.* Сол армансызы, алансыз кезім бір кешке аяқталды да қалды. Онысына өкіндім десем асылық, болар өкінген жокпын, бакыттыма бакыт қосылғандай куандым! Оның аты – Әсет еді. Әсет... Дың...

Келіншек кезім екі жаз, бір қыска әрен-әрен жетіп үзіліп кетті. Әсептін аулына жеткен күні басталып еді. Әсет әскерге алынып кеткен күні біржола аяқталған екен.

Келіншек кезім басталар күні Әсептің аулына тұн ортасы ауган кезде жеттік. Ауыл үйкітаманты. Алтыбақан құрулты, қызы-бозбала, үлкен-кіші – бәрі сол жерде. Жалыны аспанга шашып лаулап жаңған от. Бұл оттың жарығын мен алыстан көргенмін.

– Біздің ауылдың оты! – деген Әсет.

Жақындан келген соң қарасам, от жақтақтығы үй орнындаі, бүіктігі кісі бойы мастиң үстінен жасағылған екен. Арша мен қарагай іісі – дүниедегі ең қымбат саналатын жұғар пісінен бергісіз - аңқып тұр.

Әлдекімдер бізді аттап түсіріп алып жатыр. Жас жігіттер қыздарға қосылып Әсет екеуімізге "Ау, жар" айтады. Біз оны шын көріп бас иіп тұра қалсақ, олар қоя қойып, мәз болып құлсіді. Бір-екі әйел менің басымдағы бөркімді жұғып алып, басыма шәлі жауып жіберіп "Беташар" айтып жатыр. Бұларды да ойын екен.

Өзің, жатып байыңды

Тұр-тұрлама, келіншек.

Каптың аузын бос тұр деп

Құрт ұрлама, келіншек...

Лаулап жаңған жұғар пісті от?.. Жастардың ойын-құлкісі... Әсет екеуімізге шашу шашып, бакыт тілеп тұрған шешелер мен иек сипап бата беріп тұрған атаптар... Барлық көздерден қуаныш төгеліп тұрғандай! Осының бәрі бірінен-бірі қосылып, мені бауырмадық, бакыт құшагына орап алды да кетті. Нагыз өз аулыңа жаңа келгендей, нагыз бірге тұган бауырларыңды жаңа тапқандай, теңеуі жоқ қуанышқа шыдай аттар жүрек керектігін мен

өмірімде бір-ақ рет осы жерде, осы оттың қасында сезіндім. Көзім осы оттың жарығында дәлдеп бір түсін кемін еди. Әсете те жігіттің жсанып тұрған маңгазы екен-ау!..

Ертеңіне мен кештеу оянып едім. Қасымда Әсептің апасы Шәрбану отыр екен. Мен оған еркелегім келіп кетті. Қеудесіне карай он колымды создым. Шәрбану менін басымды жастықтан көтеріп алып, өзінін тізесіне салды. Мен бүкіл арқа жағыммен түгел Шәрбанудың колтығына кіріп кеттім. Шәрбану мені аяқ кимылымен тербетіп, сол колымен құшактай отырып, мені қашан көргенін, ән салғанымды қашан естігендерін айтты.

— Жігіттер бүтін Қоянды базарына барамыз десіп жүр, сен шаршап қалған жоксын ба? — деді бір кезде.

— Мен де барамын ба?

— Екеуіміз де барамыз. Атка мінбегелі көп болып па еді?

— Былтырдан бері атка мінген емеспін. Барлық денем сынып қалғандай.

Мен бүтін атка міне алмасам керек...

— Онда жат етпетінен! Мен сені біраз сылап-сипап берейін. Қалай құр аттай болмас екенсін.

Шәрбанудың темірдей саусақтары, мамықтай жұмысақ атақандары желкемнен бастап башиларыма дейін умаштап, ысқылат, уқалап илеп, сылап-сипап әлденеше рет қайташап шықты. Жұдышықтары омыртқаларымды бойлай сыйырганда дұр-дұр еткені естіледі.

— Болды. Далада сені кыздар күтіп жүр. Суға түсіп келіндер!

— Он шақты қызы-келіншек суга түстік. Қазақ әйелі осы күнге дейін суга тыр жалаңаш түседі гой, біз де солай шомылдық. Бұл — бай ауыл болмаганымен, алдеқандай өзіндік дәстүрі бар, таза тұратын ауыл болу керек. Әйелдердің денесінде тырнақ таңбасы да, қотыр таңбасы да жоқ. Тізелігіне дейін дene бітім де сұлу, тізеден табанга дейін сатт өмір жіліншіктің бұлышқ етін сыртына қарай ойыстырып, өзін аздал иіңкіреп жіберген.

Түс ауа Қояндыға карай жүріп кеттік. Кешегі тобымызға Нәзір дейтін күйеуімен Шәрбану косылды. Қояндыға күн бата жете бергенде-ақ қызыққа кездестік. Базар көшесіне кірген сон бәріміз бірге катарласпай, жасы үлкен Нәзір бастаған бес-алты салт алдымында, біз екі әйел бір топ жігіттермен кейінірек келе жатқамыз. Ұзамай алдыңғы тобымызға әлде қай жақтан шауып келіп жолығып, қайта шауып кеткен үш жігітті көрдік. Одан кейін екі-екіден келе бастады...

Әсете ат басын тежеп бізге косылды.

— Қызық болып барады, Майражан. Біздін жайымыз Қоянды базарына түгел тараса керек. Бізді конақ етеміз деп жол тостырып койғандар бар сиякты. Шәрбану, сен билетін едің гой, қайсыына барғанымыз дұрыс болар екен?

Әсете үш-төрт адамның атын атап еди, Шәрбану ұнаттады.

— Олардың бәрін де коя түр, Әсете. *Бұлар Тайшыбектің қарсыбектері мен тойшыбектері шыгар...* Бүгінше осы арадан төрт шақырым жерде Ырысалдының аулы бар, сонда конып шығайык та, ертең бос тұрған бір-екі үйді жалдап алармыз. Бос үй көп болады мүнда.

Бұғы Қоянды базарының қайна тұрған кезі еді. Сібірде адамның жасынан басқаның бәрі табылады дейтін базар осы. Сауда дүниесінде адамның жасы, жүргеzi, ар-ұяты бар-ау деп ешкім ойламайтын да, сұрағайтын да. Орынбор, Омбы, Селебе, Корған, Қызылжар, Қазан, Та什кент саудагерлері арқылы дүние жүзінің сауда бүйімдері да көп келіпті. "Маккорник" – шөп машинасы, "Зингер" – іс тігетін аяқты машина, велосипед, граммофон... Тігулі басқаша асыл киімдер... хош иіс сабын, опа-далап, айна-тарақ... Қошес-көші магазиндер.

Қазақ даласының барлық төрт түлік малы, барлық ақ үйлері, барлық еркегі осында көшіп келгендей. Таалды өзенінің бойында бір көш жер сол ақ ауылдар, отарлы майдар. Осы өңірдеңі бес-алты болыс елдер түгіл, Қарқараты, Шыңғыстау арасындағы елдердің байлары мен саудагерлері, болыстары мен билері түгел осында сияқты. Олар барлық бәсекелері мен бақастық бақталастықтарын, көре алмау – күншілдіктерінің бірін қалдырмаі ала келіпті.

Әсеттер базардың орталаган кезінде келіп, екі киіз үй жалдап алтып сонда түскен. Таңертен Майра мен Шәрбану Таалды өзеніне барып жуынып келе жатыр еді, ақ жал құрен ат жетелеп келе жаткан салт аттыны көрді. Жетектегі жасаратып жүрген ат болу керек, ойнагысы келіп сылаң қағып келеді. Басқа малды білмеймін, маган, әйтегір, жылқы баласы өзінің дене сұлулығын сезінетіндей, сол сұлулығын сақтай қозғалатындаі көрінеді. Аттың жалы мен кекілі таңертенгі қигаштай түскен күн көзіне шағылысып, күмістей жарқылдайды.

– Мұндай да сұту жылқы бола береді екен-ау, Шәрбану апа! - деді Майра.
– Сататын болса, мені сатсан да осы аттан айырылма дейінші Әсетке. Әсет!..

Киіз үйдің касында жігіттерімен қатжындастып тұрған Әсет "Әу!" дегенше, ақ жал құрен Майраның алдын орай тұра калды.

– Майра карындастым! – деді ақ жал атты жетелеп келген жігіт.
– Мынау ақ жал бесті – Беке ағанының былтырдан бері мойнында жүрген берешегі екен. Кешіктіріп алғанына кешірім сұрайды Беке аған. Ат сіздікі, міне, шылбыры.

Майраның атка кызыкканы сонша екен, әдеп сактап болса да, алмаймын деген жок, шылбырга жармаса кетті.

– Беке аған Майражанның бұлбұл даусы Қоянды топырагында бірінші рет біздін үйде шықса екен деп тілейді. Бүгін түскі тамакқа конакқа шакырады, – деді жігіт.

– Беке ағаның үйіне өзім де ен алдымен кіріп шығармын деп ойлап едім, – деді Майра. Елші жігіт шоқытып жөнеле берді.

Алтынсыз, күміссіз, сүйексіз, салтыншақсыз, сылдырмақсыз жасаған былғары ер-тоқым, қала қолынан шыққан қос нокта – биши қыздың күміндей сұлу денелі қарау атқа сонша жасасылды екен. Аттың өзі де көз тиердей сұлу денесін көз алдына түгел тосып, ойнап тұр.

– Мен Татьянаның әнін осы Беке ағамнан үйренгем. Көп қайталатканым жок-ты. Сырнайға косып, өзіне айтып бергенімдеге Беке аған: – Қыздың әнін қызға айткызу керек екен-ау... Мен өзім бұдан бытай бұл әнді айтпайтын болармын, - деген.

Әсет жігіттерімен менін қасыма келді.

– Беке аған жіберіпті, – деді Майра. Одан арғы жагын Әсептің өзі де білетін.

Қан жайлай, қан сорпа той еді. Балуандар құрескен, бәйге де өткен. Содан кейін Майра ән салғанда, қалын жүрт тарай алмай койған. Той иесі Бекенің жамағайыны Берсен деген кісінін Майраға жасаған сыйлығын олқы көріп, өзі де бұрын ән салған, балуанға да түскен серілеу адам Беке: "Майражан, атың менін мойнымда", – деген.

Мынау ойнақтап тұрған сол ат...

Бекеден кейін шакырушылар да көбейді. Бірінен-бірі асыра берген сыйлықтар да көбейді.

– Келесі жылдарым да осылай өте берді, – дейді Майра. – *Мен ән салмай отыра алмаймын, ел маган ән салғызбай отыра алмайтын болды.*

Қоянды базарынын ертен жабылар күні Тайшыбек болысттан бір сұық хабар келді. Бұған дейін әр үйде конак бола жүріп, онымен екі реті кездескенбіз. Әсет екеуі тіс жарып, тіл катысқан жок-ты. Мен болса болмаса да. Таң ата тағы да Беке ағайдын үйінен кайтып келе жатыр едік, алдымыздан екі салт атты көлденендей берді. Бізге арқан бойы жақындан келіп тоқтады да:

– Әсет, мойнынды бұра кетші, – деді біреуі. Әсет соларға бұрылды. Біз Шәрбану екеуіміз тұра қалдық. Ұзамай Әсептің: "Өйтіп ұятка қалмасын!" – деп күлгені естілді.

Тайшыбек болыс ұялмай-қызармай маган Беке аған берген ак жал атты сұрапты.

Әсет ел ішінде аман-есен отыргысы келсе, ак жал атты маган берсін. Маган алып қашып әкеліп берем деген қызды өзі зорлат ұстап отыр. Ақ жал атты берсе, ол айыбын кешіремін. Қызыда жұмысым болмайды, – депті.

Бұл енді қазақ даласындағы қүштілердің қысынсыз зорлығы. Болыстың көңілі ауып, зорлықпен алдырмақша болған қызы сүйгенімен кетіп қалса, сол болысқа айып төлеу керек екен. Менін көзім түскен қызды менін рұқсатымсыз алып кеткені үшін Әсет балуанның айыпқа төлеген аты деп, Аюжал қүрәнді ак үйдін белдеуіне байлаپ койса, болыстың беделі қандай көтерілмек! Осындай қылыктар гой болыстың атак-данынын көтеретін!..

Біз болыстың ызғар көрсеткенін елеген жоқпыз. Елге жеткенше әлде неменеге байланысты есімізге түсіп кетсе, құлсіп жүрдік. Езу тартқаны болмаса, Шәрбану жарыла күле коймай келе жаткан. Мен оны шаршаган гой дегенмін. Ауылға жақындағы бергенде ол ұзак-сонар қауіп барын айтты:

– Ел-жүрт білетін Тайшыбек осымен тоқталып қалмайды, жігіттер. Ұзамай тағы бір белгі берер. Сак жүріндер! – деді.

– Ол – басып озғанын түтіл, алдынан кесіп өткенінді көтермейтін адам.

Тайшыбек көп күттірген жок. Екі жұмсадан кейін ауылнай келді.

– Әсет, сен маган әкпелеп жүрме, болыс жұмсайды, ауылнай орындаиды. Он жылдан бері мойнында отыз сом недоимке жүр екен гой. Соны әкеліп төлесін деді болыс. Содан соң паспортсызы жүрген көрінесін гой?

– Содан соң?

— Содан біреудін кызын тартып әкетіп, еркісіз ұстап отырсан керек...
Приставка өзінді де, тартып әкеткен кызыңды да болыстың ортағына алдырып, жауапка тартсаныз екен деген қағаз да кетейін деп жатыр...

— Тағы да бар ма?

— Бар. Алып қашып кеткен кызына қалып мал төлеп койған адам бар екен.

Онын малын да кайырып беретін боларсын.

— Тағы?

— Больсекең тағысын тағы ойлануда ғой деймін....

Ауылнай бізбен жылы қоштасып жүріп кетті. Бізге деген достығы ангарылып тұр. Бірақ большепен арамызға арашаға түсер шамасы да жок.

Болысымыз бізді бір күн тыныш отырғызыбауға бел байлағанға ұқсайды. Шәрбану — бәрімізден ақылды адам.

— Әуелі екеуінді де жаяу қалдырады. Ол — ұры ұстайтын адам. Терістанба, Адыrbай, Демесін деген үш ұрысы, құдай біледі, біздін ауылдың ойы-қырын тіміскілеп жүр... — деді.

Бірер жеті аз ғана ауыл күні-түні күзетте отырды. Бір күні ауылдың екі аты жоғалып кетті. Бұл Әсептін өз аулы емес. Жездесі Нәзірдін аулы болатын. Бұлардың күйзелісі бізге катты бата бастады. Бір күні әнеуқүнгі ауылнайды ертіп болыстың поштабайы келді. Атынан түспей тұрып "Әсет!" деп айғай салды поштабай. Әсет далаға шығып амандасты, сәлем берді. Біз Шәрбану екеуіміз босагадан сығаладық. Әсептін түсі тым ширак көрінді.

— Ей, сен, больш шакыртканда келмейтін кімсін! — деді поштабай.

— Сенін, большың мені шакырта алмайды. Мен бұл больштан шығып кеткенмін, — деді Әсет.

— Қашан?

— Былтыр.

— Қайда кеттін?

— Қазак-орыс болып кеттім.

— Қай қалаға кеттін?

— Онда сенін жұмысын болмасын.

— Бұл ауылда неге жүрсін?

— Жездемнін үйінде конак болып жатырмын.

— Больш сенін қылжагыңды көтермейтінін білетін шығарсын?

— Больштың қылжагын мен де көтергім келмейді.

— Солай де!

— Иә, солай!

Поштабай атын тебініп қалып жөнеле берді. Поштабайлар кеткен соң біз Әсепті ортаға алдык.

— Ойының ба, шының ба?

— Шыным. Бұлар бізге күн көрсетпейді. Күні-түні өзімізді-өзіміз қүзетіп қалай күн көреміз? Осы ауылға да канша обал болайын деп тұр. Тезірек кетейік бұл ауылдан.

— Қайда кетеміз?

— Не Желтауга, не Балагашка!

Еркектер күмілжіп қалып еді, Шәрбану бірден көнді.

— Болыстың қорлауына көнгенше шоқынып кеткен жаксы. Бұлар Майраны жауапқа шакыртып, ит әуреге салады. Мазактайды, корлады. Тезірек орыс арасына барып коныстансандар, Тайшыбек болыс төбеге ұрган мысықтай жым болады, — деді.

Белагаш казак-орыс станицасы екен. Жіңішке ғана өзеншеші екі жағынан да бойлай салынған. Қаладан төмөнрек алпыс-жетпіс үйлі "қырық ру" казак жатактары бар. Бұл сорлылар казак болыстарына карайды. Өз айтуларына қарағанда, болыстарының зорлық-зомбылығынан құтыла алмапты.

Әсет бір-екі күн толқып жүрді де, казак-орыс станицасының тұрғыны болып жазылып, жаңа паспорт алғып келді. Екі бөвлмелі үй сатып алдық. Бізге жер берілті. Шөп шаптық. Мениң сырнайым көрші шөпшілер үшін үлкен көңіл ашар болды. Оңай үйлесіп, достасын кеттік.

Қысымыз ойлаған шамадан анағұрлым жаксы өтті. Күйекбайдың даудамайын бітіріп, менін әке-шешемді көшіріп алдық. Орыс пен татар қылжалак-каложын ән-куйларін мен бір естісем болады, өздерінен кем ойнаған емеспін. Қазактың ойын-тойларымен бірге Әсет екеуміз казак-орыс ойын-тойларына да көп шақырылатын болдық.

Келер жылғы Қоянды базары мен үшін үлкен мейрам болып өтті, өзіміздің үйді көшіріп апарып тіккеміз. Алдымен Беке ағамды өзіміз қонақ еттік. "Қанша адаммен келсөніз де өзіңіз біліңіз, тай союлы, сары қымызы салырулы", — дедік. Бекен бес болыс, он екі би алып келіпті. Мен түн ортасы ауғанша ән салдым. Үйде конактар, үй айналасында Қоянды базары түгел деуге болатын еді. Базар отыз күн болады екен, мен отыз күн ән салдым. Өмірімде бұдан артык қызықты құндерім болған емес. Әсет екеуіміз кол ұстасып барамыз. Ол кезде колтықтасу дегенді казак баласы білмейді, кол ұстасып кайтамыз. Кейде кайтып келе жатып тағы ән саламыз.

Беке ағам шақырган күні жүрт мені Тайшыбекке шығарған өлеңінді айт деп қысталады. Өзімнін де айткым келіп жүретін, іркілгенім жок. Тайшыбек біздің жұртыймызды ііскелеп қалғанда не тапты екен дегенім де бар еді, тындаушыларым соны "төғиз сакка жүгіртп, токсан рұлы елге" таратып әкетті.

Қоянды базары өткен соң, қазак-орыстар көп ұзамай шөп шабуға шықты. Біз де шықтық. Аз ғана жерімізді бір жұмада шауып, үйіл-жиып болған күні кешке көрші шөпшілерді шайға шақыргамыз. Қымыз, шай, әрине, гармонь. Орыстар да ерек әйелі қосылып өлең айтты, биледі. Әсет екеуіміз де өлең айттық. Бір кезде орысша "ұры, ұры!" деген әйел даусы ашы естілді. Еркектермен бірге мен де жүгірдім. Ақжал ат ноктасы басында аркандаулы тұрған. Мен ұры келсе Ақжал атқа келеді деп ылғи түйсіктеніп жүретінмін. Әсет екеуіміз катар жеттік. Бір ерек пен бір әйел ұмар-жұмар алысып жатыр екен. Ақжалдың шылбыры әйелдің қолында сиякты. Мен шылбырға жармастым. Әсет жігітті әрірек сүйреп әкетті. Мені сүйсіндірем деп Әсет менін көзімше ешкімге күш көрсеткен емес-ті. Әріректе шаба жөнелген кос аттын дүбірі естілді. Ұрынын ат ұстап қалған серігі болу керек. Колға түсken Тайшыбек ұрыларының бірі екен, оны орыстар қалаға айдап әкетті.

Мен орыс тілінде "бір сүйер" деп аталағын адаммын. Қазак тілінде оның аты жок. Аты жок болса, өзі де жок болғаны шығар. Сүйен жігіттің біреу-ақ болды — Әсет. Жан болып өз тіршілігінде сүйгенім — ән. Өмірімнің сәні де,

мәні де – осы екеуі. Сол сиякты аттың да біреуін ғана жақсы көрдім – ол Ақжал. Шылбырына ұры жармасып жаткан Ақжал есіме түсіп кеткенде, әлі күнгө дейін тұла бойым дір ете түседі.

Сол жылы құздігүні Әсетті әскерге алып кетті. Үлкен соғыс басталғанын жаздығуні естігеміз. Казак-орыстың жастарын бірден сыйырып әкеткен. Екінші ме, үшінші ме, әйтеүір, бір кезекте Әсет те алынды. Содан бері, міне, он бір жыл мен жесір қалған әйелмін. Әсеттің әйелі болған кезім екі жаз, бір кыс – бір жарым жыл.

Осы тұста домбыра тағы бір "дын" етіп қалды.

– Ері майданға алынғанда жыламаған әйел болмайды. Бұл жағын айтпай-ак кояйын... Әсет майданға алынғаннан кейін екі жыл бойы Қоянды базарынан қалмай жүрдім. Баяғы Шәрбану, баяғы Нәзір, баяғы Тастан... Бірге барамыз. Бірер жылдан кейін Қоянды базары жабылды. Мен де ең көп тындаушыларымнан айырылдым.

Бул кезде казак-орыс әйелдерінін күнде біреуі "жесір қалдын" деген қағаз алып тұратын. Бір күн менин де кезегім келген екен, мен де алдым... Нағыз жылаудың кезі осы да...

– "Дын-н!..."

– Мен он бір жыл жесір отырмын дегендегенде, Әсеттеген кейін күйеуге шықпаган екен деп қалмандар. Бір емес, екі рет шыктым. Бірақ екеуін қосқанда бірге тұрған күндерім тоғыз айға толмайды. Тидім де айырылдым. Мен "бір сүйер" адам екемін. Жана тиғен күйеуімнін үйіне кіре бергенде, Әсет есіме түседі де, жана күйеуімнен безіне бастаймын. Оның устінде алғаш кездескенінде әп-әдемі, есті болар-ау деген жігітім екі күннен соң маган жақсы келін болуды үйрете бастайды. Үлкендерге тізе бүгіл, сәлем ету керек екен. Үй ішінде от орнынан жоғары шықпау керек екен. Тезек теріп, сиыр сауып, өгіз арбамен су әкелу – келіннің міндемі екен. Өзін-өзі құрметтейтін ауылда сырнай тартып, ән салу деген ұят екен. Мен шақырган ойын-тойларға да бара алмайтын болдым. Мен мұндаі келін бола алмадым...

Аяктап келгенде, құдай мені енді қайтер екенсің деп сынағысы келгендей сезіндім. Малға сатылғынан казак қызы қалай жалғыздықка шыдар екенсің, қалай бір бокмұрынга тимей кетер екенсің деп карайтын сияқтанды. Сол ерекіске апаларың да шыдады. Әнімен ғана қалған жайы бар.

Мен сорлы өзгесіне көнсем де, домбыраиммен ән салуга жасалған бөгетке қоне алмадым. Ән – менің бар өмірім. Мен ән салғанда, тындаушы жүрттышың жузінен төгілген құанышты көргенде, сол жүрттышың берінің алақандарында мербеліп отырғандай сезінem. Әншігеге одан артық не керек? Маган бақытты бол деу – тындаушыларың қөп болсын дегенмен бірдей. Артық та емес, кем де емес.

Майра апамыздың ен бақытты кезеңі - ән салып тұрған кезі екен...

– Жалғыз қалған жылдарымда мені пірімдей қолдаган аты қазактан екі-ақ адам болды. Біреуі – Беке аған. Екіншісі – әйел. Әйел менің өміріме не бары бір-ақ рет араласты. Сонысы бүкіл өміріме серік болып келе жатыр. Тағы да сол Қоянды базарында мені Тәуекел деген болыс конакка шакырып еді. Мен сырнайым иығымда, азырак кешігіп келгемін. Үй толы болыс-білер екен. Бірден Бекенді таныдым. Оған таяна ірі денелі, ереккішілік пішінді, орта жастардағы

әйел отыр екен. Одан әрі болыс-бillerдін арасында күрек тістері астынғы ернін қапсыра басып ырысып тұратындықтан сұырға ұксап кететін Тайшыбекті оңай таныдым.

Үй иесі Тәуекел болыс орнынан тұрып, Беке аған мен екі арадан орын көрсеткен ишаратын істеді. Мен солай карай беттеп едім, әлгі әйел Беке ағана қарап:

—Беке, сен де әрі ысырылшы. Майра менін қасыма отырсын, — деді.

Мен сол апайдың қасына отыра бергенде: "Енді Қызыралыны шақырып әкеліп терімізге отыргызу ғана қалды ғой. Жеткен екеміз арманымызға!" - деді бір ерек жаусы. Мен ішімнен Тайшыбек шығарсын деп ойлад едім, сол болып шыкты.

— Әй, сен, Тайшыбек қаракшы, не оттап отырсын? — деді әйел ірі денесімен он жағына карай еңсеріле бұрылып.

—Ойбай, Ақ-келін апа, сізге емес, Тәуекелге ойнап айтып жатырмын, — деді Тайшыбек.

— Кімге айтсан да, кімді қорлағың келіп отырганын білемін. Сенін қырығыннан Әссеттей арыстанымыздан айырылдық. Сен қаракшы Майраның жалғыз атын үрлап әкелуге жұмсаған екі жігіт түрмеде отыр...

Әйел ағытылды кетті, ағытылды кетті... Ар-ұты бар адамды өрт бұлай өртей алмаса керек. Оның барлық айтканын мен айта алмаймын, эрине. Ен аяғында: "Енді Майраның маңайына жуып көрші, алдынғы сайлауда өзін не көрер екенсін!" — деп токтады.

Әйелдін құтырынган дауылдай согатын қүші барын мен бірінші рет көріп отырмын. "Шіркін-ай, — деймін ішімнен, — әнді де осылай дауылдата салар ма еді, әсіресе біреумен қактығысқанда!.."

Мен қасына келіп отырган сон, Ақ-келін апай енді аз-кем жұмсағырап қойледі.

— Болыс болып сайланарда бермейтін үәделері жок, түге. Сайланып алған сон аспанда құдай барын, ел-жұрт алдында абырай-ұят барын бәрі де ұмытып кетеді.

Содан кейін маган бұрылып:

— Майра балам, мен де өзіндей талай тамұкка түсіп шыккан адаммын. Қазактың есек-аяңынан жаман тамұқ жок. Аяғында елдін осындаі куларының бәрін женіп, Ақ-келін атандым. Бұл — менін өз атым емес, баяғыда бір ауылдың Ақ-келін деген келін болған екен. Болыс сайлауында сол келін бір болыс елдін бар еркегін женіп, болыс болыпты. Аса қадірлі адам болса керек, ол өлгеннен кейін болыстын атын "Ақ-келін болысы" деп атапты. Сол осы күнге дейін сакталып келеді. Еліміз маган да сол атты берді...

Осы Қоянды базарының устінде ояздық сот мүшелігіне екі би сайлау съезі өткен екен. Сол екеудің бірі болып, жиырма бес жасынан болыстық би сайланып келе жатқан осы апай.

Ақ-келін апай маган: "Әйелмін деп ығыспа, өлеңді топандай капитат, әнін аспанға өрлесін", - дейтін секілді. Мен ол кісіні осылай түсіндім. Содан кейін әндеріме асасу лептер косыла бастады.

Дың-ң!..

ЗНАМЕНИТАЯ МАЙРА

/Перевод сделан С.А. Ашишхановой/

Мы трое учеников, выехавшие из Оренбурга, мыкаясь семь дней подряд, добрались до Кереку и сошли с поезда. Могло статья, что и десять дней подряд покрывали бы это расстояние. Это было время, когда еще не было точных расписаний поездов. Если учесть это, мы добрались довольно быстро.

Солнце раздавалось, как бы расплываясь, воздух трещал от мороза. В Сибири знаменитые холода, но это был самый лютый морозный день. В такие холода, говорят в нашем ауле, даже сороки, самые осторожные, если садятся на телеграфные провода, то, не успев пропрещать до трех раз, падают оземь. А наш аул, точно как и ваш, все знают обо всем...

Сойдя с поезда, мы, трое, разбежались в разные стороны. Близились сумерки, и нужно было найти пристанище хоть на одну ночь. Двое моих спутников одеты в солдатскую шинель, на головах – ушанки серые, что носили воины Буденного, еще с суровыми красными звездочками. На мне выделенная из шкуры казахской овцы, сшитая также на казахский лад шубейка. За версту несет от нее духом свежевыделанной сырой кожи, он-то и выдает, что я прибыл в город только в этом году. Если не брать в расчет то, что подол ее топорщится в разные стороны, когда я застегиваюсь или запахиваюсь, то шуба моя – что надо. На голове у меня черная, с кудрявой шерстью шапка, купленная на базарах Оренбурга, за один рубль двадцать пять копеек. На затылке немного потертая, чуть-чуть жмет, однако всего-то за рубль двадцать пять, вещь достойная. Бывает, одену ее набекрень по правую сторону лба и сам себе начинаю нравиться. У нас у всех черные ботинки с калошами.

Около вокзала не так-то много домов, и мы обстучали все двери. Никто не открыл. В те времена все воришки и мошенники облачались в солдатскую одежду. Видимо, и нас принимают за мелких представителей одного из филиалов, чуть приглядываются к нам в щелку, с грохотом закрывают двери и щелкают ключом.

Снова вернулись на вокзал. Там не осталось никого, кроме старика, дающего звонок перед отходом поезда. Сидит он перед железной печуркой с красными боками, пуская густой, сизый дым промеж густых и синеватых усов с бородой. Мы представились и стали умолять его найти нам или уступить уголок на одну ночь. Мы объясняли ему наше беспомощное положение всячески, кляя жителей привокзального района за их недоверие и отсутствие милосердия.

Человеку, сидящему у печки и курящему в свое удовольствие, некуда торопиться, и старик посвящал нас в историческое прошлое:

— С закрытием ярмарки Куюнды закрылся и постоянный двор Эдельмана, — сказал старик. — Если мне память не изменяет, вот уже семьдесят пять лет, как открылась Куюндская ярмарка. А дому Эдельмана не больше сорока лет, как он был построен. Да! Прямо-таки добротный был дом! Был украшением города нашего. Жители хотели его разобрать, так как он все равно сгнил бы, но власти запретили... А потом, как и когда он пропал, не могу сказать, исчез бесследно. Сейчас кое-где в домах можно увидеть его окна и двери.

— Короче, сейчас этого дома нет? А есть ли другой?

— А кто бы построил другой? Свергнутый царь? Или сполком без копейки в кармане? С тех пор, как исчезли Эдельманы, вот уже шесть лет...

— Итак, где же мы переноочуем?

— Вы? Вы выйдете сейчас на улицу. Сейчас будут с вокзала возвращаться сани, привозившие сено. Совершенно пустые. Падайте на них и доберетесь до города... Может, кто и пожалеет, пустит на ночь... Деньги-то у вас есть?

— Есть. Первый советский червонец!

— Навряд ли люди возьмут, этого не знаю... А вот если чай или отрез, тогда готовы, хоть душу отдать... Уступят вам свою постель. Казахи за пять метров вельвета уступят вам даже своего коня.

— Нет у нас ничего подобного,... учащиеся мы... Когда вышли туда, куда нас надоумил старик, конные сани вереницами, по четыре-пять поводов направлялись в город. На передних санях было несколько человек, в последних — никого. Остывшие на морозе кони мчались быстрым ходом. Немного присмотревшись, повалились в сани, пролетавшие мимо нас, как учил старик. Доехав приблизительно до центра города, вывалились из саней на улицу...

Опять обежали всех. Не пропускаем ни одного дома с двух сторон. Некоторые двери не издают ни звука. А в некоторых, лучше бы и не издавали. Считая тебя бродяжкой, окатывают с головы до ног руганью, с хлопаньем закрываются наружные двери, звучно поворачивают ключи. И нет дела до того — хоть прищеми свой нос. Все это проделывают женщины, а мы продолжаем идти, становясь их врагами на всю оставшуюся жизнь.

Из ворот одного из деревянных домов нам навстречу вышел казах, вывозивший горы снега на санях.

— Чей это дом? — спросили мы.

— А чей вы ищете? — сказал джигит.

Мы, конечно, понимали глупость нашего вопроса, но нам нужен был приют. Задали еще вопрос, поглуше:

— Дом казаха?

— Да, казаха, — явно показывая всем своим видом, что не хочет далее говорить с нами, джигит удалился. До этого мы уже были разочарованы в двух казахских домах. В одном нас прогнали, сказав: — Кто выпустил вас из казармы?

Это был молодой, красивый джигит с наганом в кобуре и в лисьем малахе на голове. Были сумерки, и я не мог разобрать что-либо, кроме лисьего малаха и длинных хромовых сапог.

В другом дворе просторного казахского дома женщина справляла нужду. Позади нее стояла собака, поджидающая ее, и бухарский кувшин с гусиной шеей. Женщина, сидя, стала кричать:

— Ахмет, Шаяхмет! Опять эти здесь... Кто там есть!.. Прогоните их отсюда!

Мы не стали дожидаться, пока нас прогонят, сами вышли за ворота.

Теперь же нам требовалось мужество, чтобы войти в очередной дом. Судя по тому, как с нами разговаривал тот молодой человек, у этого дома тоже наверняка свой нрав. Мы волновались не на шутку. После всего пережитого теперь не хватает смелости снова испытывать судьбу. Запомнив этот дом на всякий случай, мы попытались еще и еще, побродив по улице, но нам так и не повезло. Кто же мог истосковаться по трем оглоедам, которые могли съесть за один присест три калача, да еще в такую стужу. Снова прилепились к тому же дому. Решили: зайдем, пустим в ход все свое искусство, все богатство языка нашего и все свое мужество.

Джигит, вывозивший снег со двора, завершал свою работу и закрывал ворота. Мы прошли мимо него с подчеркнутой важностью и направились к дому.

Три деревянные ступени. Двери обиты войлоком. Узенький коридор. Сделав несколько шагов, мы оказались в прихожей, куда выходили двери из четырех комнат, остановились. Лампа-пятилинейка, освещавшая коридор, свидетельствовала о чистоплотности хозяев. Запах в доме также подтверждал это. Мы только теперь обратили внимание на то, что под ногами лежал твердо тканый ковер, присущий городскому быту. Дай-то бог, чтобы и этот, к нашему несчастью, не оказался домом какого-нибудь богача. И вдруг, словно воплощение наших мыслей, сбоку в дверях появилась казашка средних лет. Сделав несколько шагов, остановилась перед нами. Сердитым взглядом окинула она нас, горемычных, и было видно, что мы ей не по душе. Как бы она не выставила нас вон! Нужно было проявить все свое искусство, обворожить. Я должен был на этот раз заговаривать зубы, но я растерялся, заговорил Ержан, самый старший из нас. Я с благодарностью посмотрел на него и начал пятиться. Тогда я был таким...

— Матушка! — начал Ержан. Я подумал, что к стареющей женщине не надо бы так обращаться, надо было сказать апай, подчеркнув ее моложавость, листя ей. Ну, хотя бы — тетя!

— Матушка, мы — студенты из Оренбурга, едем в Кереку по государственным делам. Сначала....

Женщина прервала его.

— Это не постоянный двор, — отрезала она. Ержан тоже не думал останавливаться:

— Во-первых, мы очень рады, что оказались у вас. Потому что...

Женщина не подобрела от его радужных слов:

— Надеюсь, нет повода радоваться вам, так как здесь нет родственников ваших, ни по линии отца, ни по линии матери, как видите! Так вот, пока зрячие, лучше будет, если вы их пораньше найдете, — вспылила она и хлопнула дверью, из которой вышла.

Оказалось, что Ержана все еще не покинуло присутствие духа. Вновь заговорил:

— Видите ли, матушка, когда Казахстан, став страной под красным знаменем, возрождает свое экономическое, национальное, духовное богатство..., — вдруг резко остановился, как бы онемев.

Когда Ержан ударился в патетику, я смотрел вниз, на оборванные шнурки ботинок, как будто вижу их впервые. Глянул на Ержана, узнать что же случилось, а он, остынув, смотрел на двери средней комнаты...

Из этих дверей вышла девушка - ангел... Я тоже замер, глядя на этого ангела...

До и после революции в Казани выпускали туалетное мыло "Галия-бану", на обертке которого была изображена красивая татарка. Мы всегда думали, что это портрет настоящей Галии-бану. И когда пела знаменитая певица Сара Садыкова песню Галия-бану (на пластинке), перед нами всегда являлся образ той девушки с обертки туалетного мыла. Сейчас она, Галия-бану, стояла перед нами. И это чудо, образ которого создан самим богом-художником, казалось, смотрела на нас с холста, набитого на эти двери. Живая. С глазами, смотревшими на нас...

— Апа, видите, какие ребята замерзшие разрешите все же, — сказала "Галия-бану". Я вдруг посчитал себя недостойным, чтобы переночевать в этом доме, если, конечно, апа ее разрешит. Если она Галия-бану, тогда как и о чем разговаривать с ней!

— Как хочешь, — сказала мать.

"Галия-бану" открыла дверь в маленькую комнату, зажгла десятилинейную лампу, поставила ее на круглый стол:

— Ребята, вы будете здесь. Это самая теплая комната в доме, — сказала она и, приложив руки к голландской печи, обитой черным листовым железом, тут же отдернула. Молодуха вышла. Мы стали раздеваться. Начались привычные разговоры казахских джигитов:

— Кто же эта молодая?

— Зачем тебе это?

— Умираю, не терпится знать.

— Умирай, коль хочется. Но, будь добр, воли не давай, ни словам, ни глазам!

— Коль не так, мы убьем тебя!

— Господи, как хочется умереть от ее рук!

— Она не будет свои белые пальчики марать о твою черную кровь. Ты же видел ее длинные белые пальчики!

— Рискни и проглоти камень, ибо смерть твоя только от бога, говорят в таких случаях, разве не так!

— Нет, смерть свою примешь ты от нас!...

Она снова вернулась.

— Ребята, вы с дальней дороги, еще и замерзли. Может, в баню хотите? — спросила она.

— Еще как хочется!

"Галия-бану" открыла наружную дверь и позвала того молодого джигита.

– Дядя Толыбай, своди, пожалуйста, ребят в баню к Шермету....

Мы недолго были в бане Шермета. Толыбай сказал, что ему надо возвращаться домой, так как живет на окраине. Не думавшихся, наспех одевшихся, мы вернулись быстро.

Чай был готов, самовар уже ждал на темно-рыжем столе. Это был дом, давно обретший традиции городского быта. Чайник, пиалушки, тарелки одного тона, даже серебряные ложки имели вензеля. Столы и стулья тоже из другой страны, может из Парижа, может из Вены. Хозяев нельзя было упрекнуть в отсутствии вкуса.

Блуждая по комнате, мои глаза задержались на фотографиях. Вместе со стариком и старухой на фотографиях девочка: на одной – играет на домбре, на другой – на гармони. Одна без головного убора, на другой норковая шапка с перьями (филина). Они были отдаленно похожи друг на друга. Я, наивный сын степей, подумал, что у этой семьи еще две девочки. Позвал Ержана и глазами показал на девочек, а он был в восторге.

– Эта-то ладно, но вот другая – ангел! – сказал он, показывая на девочку с домбрай.

Мы только собирались еще раз отсортировать и оценить этих девочек, в коридоре послышался голос Галия-бану. Мы вернулись к столу.

Пришла Галия-бану в домашней одежде. Она оказалась красавицей, с большими глазами и высокой статью. Густые, черные косы, заплетенные не туго, переброшенные через левое плечо, казались тяжелыми. С белым, как гусиное яйцо, овальным лицом, молодая женщина "Галия-бану", подсаживаясь к самовару, сказала:

– Ну, братики, теперь представьтесь вашей апай.

Мы представились, "Галия-бану" познакомила себя.

– Я ваша апай, Майра. Караотельцы, жители Кереку немного знают меня. Оренбургские, может, и не знают, – добавила она.

Мы были повергены. Кто бы из нас мог подумать, что увидит саму Майру. Кто бы из нас мог вообразить, что знаменитая певица даст нам ночлег, предложит баню и будет наливать чай! Должно быть, она вращается в другом кругу и питается совсем по-другому... Мы вновь как онемели... Ержан толкнул меня коленом. Между тем Майра налила чай, успела поставить чашки перед нами... Ержан опять стал пихать меня коленом. Я решил первым, еще при жизни пройти по мосту Сират, по которому должны пройти все умершие, чтобы попасть в ад или рай. Вместо того, чтобы начать с обстоятельных и серьезных слов, я выпалил одним духом.

– Нет, Майра апай. Вас лучше всех знают люди и земля Оренбурга. В Оренбурге около пятнадцати средних учебных заведений. Каждый день если не в одном, то в другом проходят вечера. Какие бы вечера ни были, на всех, хотя бы один раз, звучат Ваши песни.

До этого лица Майры было бледноватым. Черные ее глаза были прозрачно чисты, как вода в пруду, и теперь, казалось, легкое дуновение коснулось их, черные глаза заблестели, на лице появился легкий румянec...

Нелегко будет нам, студентам, если ее разговоры пойдут только вокруг искусства, ведь она живет только им. Что ей до того, что учащиеся рабфака считались студентами!...

Пока пили чай, Майра апай вывела все наши знания об искусстве. Заодно нас с Ержаном обуздала накрепко, назвав родненскими, братишками. Третий наш товарищ – Кайырбек был мужчиной лет сорока, она и на него надела удила, назвав его дядей. Она, как бы остерегаясь наших посагательств, назвала одних младшими, других – старшими братьями. Мы обрели лишь покой и свободу, как у себя дома. Конечно, в таком доме и это не мало.

После ужина, уже привыкнув к ней, мы стали упрашивать свою певицу-сестру:

– Спойте, апай-солошей, спойте для нас!

Майра оказалась не из тех, кого надо долго упрашивать, уговаривать. Принесла из своей комнаты инструменты - домбру и гармонь. Домбра была восьмитактная, выдолбленная из крепкой сосны, гармонь, хоть и немного клавиш, была и не баяном, и не аккордеоном.

Размашисто она провела по струнам домбры своими длинными пальцами вверх-вниз. Это были пальцы, данные природой. Ногти не подправлены, не подкрашены. Это были пальцы, которые всю жизнь перебирали струны, пальцы, проделавшие миллион движений на клавиах, пальцы-спортсмены. Когда эти пальцы касались струн домбры или клавишей гармони, они не могли издавать фальшивых звуков.

– Братья мои, я долгое время не пела, к тому же, три-четыре дня проболела гриппом и поднялась только сегодня. Не смогу, наверное, взять верхние ноты, так что не обессудьте, – проговорила она и замерла на миг, потом медленно начала петь.

Еще не были собраны казахские песни со всех четырех сторон степей. Майра пела только песни Сары-Арки. Но и то, что было нам знакомо, в ее исполнении казалось необычным. Они были обработаны, изменены. Даже непривлекательные для слуха песни в исполнении Майры оживали. Видимо, и нет плохих, хороших песен, все зависит от манеры исполнителя или аранжировки.

После нескольких песен Майра вошла в свое привычное состояние, как иноходец, приближающийся к финишу, вошла в раж. На глазах помолодела, иказалось, что светлые лучи ее искрящихся глаз осветили лицо новым светом.

Поет, испытывая радость и небывалое счастье.

Что испытывает поэт в "Перезвоне созвучия", когда мысли и слова гармоничны? Испытывает радость, восторг. Это – самые счастливые его моменты.

"Тәңірінің күні жарқырап,/ Үйқыдан көңіл ашар көз./Куатты ойдан бас құрап./ Еркеленіп шығар сез".

Если у писателя-поэта есть более счастливые, благостные моменты, то он не писатель, не поэт, а некто иной. Гармония, озарившая мысль, мысль, облеченный в гармонию, не каждый день посещают поэтов и писателей. Но когда посещает, заставляет забыть о детях, о том, стар ты или молод. Ты оказываешься в чистых объятьях счастья.

Мы стали свидетелями счастливого мига, момента озарения Майры, забывшей все на свете. Нет, видимо, разницы между поэтом в часы вдохновения и певцом в момент вдохновенного пения. Оба они воплощают само искусство. Искусство – это не тачать сапоги или портняжить. В такие моменты они похожи и на гениев, и на детей, они счастливы, и не важно, в каком облике, гения или блаженного младенца.

Как говорилось, "с закрытием Куюндинской ярмарки, закрылся постоянный двор Эдельмана". В те смутные до и после революции годы слушателей у Майры стало, естественно, меньше. Майра, видимо, и сама тосковала по народу, который слушал ее с особым почтением и восторгом, рукоплескал ей безудержно. Сегодня случай подарил ей слушателей, по которым она стосковалась, хотя всего лишь троих...

Майра виртуозная домбристка. Между песнями не прерываются звуки домбры. В один из таких моментов, когда ее пальцы радостно извлекали музыку, я узнал в ней девочку с фотографии – это была Майра. Совсем еще юная. Да и сейчас ей, видимо, чуть больше тридцати. Когда она не поет, на лице как бы проступают следы мечты-разочарования и кажется она бледноватой. Когда же поет, она становится моложе. В эти моменты и Майра, и ее песня – сама поэзия. Только песня, только поэзия.

Распеввшись, Майра исполнила и свою знаменитую песню. Голос ее был первозданным, не померкнувшим. Как ветер, играя, теребит пышный разноцветный хвост жар-птицы, так и голос Майры в песне переливается.

Майра, Майра,/ Қызыл тілім сайра, сайра,/ Сайра осандай да!

Подоспело мясо. Поели.

Если успокоился желудок казаха, его тянет ко сну. Отправились спать...

Наутро мы с Ержаном проснулись от голоса: "Ребята, вставайте! Чай!"...

Старший попутчик наш – человек воспитанный, работавший учителем, встал, оказывается, рано. Все мы были направлены в Баянаул и Керекул, чтобы инспектировать работу по ликвидации безграмотности. Мы с Ержаном с рабфака, товарищ наш из Института просвещения. По дороге мы готовили его, чтобы большую долю проверки взвалить на него. Человек он покладистый, согласился...

– Вы, мол, были учителем. Знаете это дело. А мы еще невежественные учащиеся...

Мы потрудились не зря, оказывается, он встал рано и уже включился в работу. Может, он понял, что, если не он сам, на нас надеяться не приходится.

Закончив умываться, обтирались. Ержан поделился мыслью, всю ночь не дававшей покоя.

– Где же девочки этого дома?

– Какие девочки?

– На фотографии. Что-то их не видно?

Меня осенил злой умысел. Не стал говорить ему о моих догадках.

– Либо в Семипалатинске, либо в Омске учатся, наверное, – сказал я.

– Идем к чаю.

Самовар на вчерашнем месте. Майра тоже. Сели за чай. Ержан, не заставляя себя долго ждать, сказал:

— Майра апай, эти две девочки, верно, ваши сестренки... Они где-то учатся?

Майра прыснула, я пролил свой чай.

— Проклятый, ты додгадывался о чем-то? - сказал Ержан, насупившись.

— Неееет... вместе пришли, вместе ходим. Откуда я знаю.

— Обе фотографии мои, — сказала Майра. В молодости фотографировались часто и по-всякому поводу. С тех пор, как закрылась ярмарка Куюнды, уже не фотографировались. Все осталось позади...

Ержан покраснел. Голос Майры прозвучал печально. Перестали смеяться. Для людей этого края и для Майры *Куюндинская ярмарка была радостью, не до конца испитой, сладкой памятью о том, что не до конца испробовано. Многое, начавшись, осталось незавершенным. Я только настроился расспросить о том, что связывало ее с ярмаркой Куюндинской*, как вошел вчерашний парень с наганом, прогнавший нас со двора. Майра не стала приглашать его к чаю, не предложила даже сесть.

Он, как был в одежде, сел на свободное место нашего товарища. Мы узнали его, а он нас нет.

— Майра, ты даже не приглашаешь к утренней трапезе, как же это? — сказал он.

— А ты сам? Что переночевал, что ли, у нас? Входящий с утра должен бы приветствовать, — ответила Майра.

— Хорошо, твоя взяла... Что ж, тогда я сам испробую утренней пищи, — проговорил он, прожевывая бауырсак. — Майражан, на вечер тебя приглашают в гости болыс (волостной — С.А.), прокурор и еще один — кооператив. Идти нам недалеко, сразу за мостом, — сообщил он.

— Перестали бы беспокоить меня... Неужто не надоело вам приглашать, — ответила Майра. — Спасибо уж...

Жигит начал уговаривать еще, Майра ответила, озадачив его:

— Хорошо, приду. Если желаете слушать мои песни, сплю. Только одно условие: пусть твои прокуроры будут с женами. Пусть они возьмут меня с собой. И сам приведи свою красавицу Айбалу. Передай привет, пусть придет с вами.

— Что-то ты несешь ерунду, — выдавил джигит и с этим ушел. Мы рассмеялись.

Заведующим отделом народного образования был человек по фамилии Бугаев, а заместитель его — казах. Наш Кайырбек сидел у Бугаева. Скромный в обычной жизни, оказался твердым! Требовательным в вопросах образования. Он уже успел заставить попотеть Бугаева. Это было время, когда ЧЕКа занималось неграмотностью, чтобы ликвидировать ее окончательно, на корню.

Бугаев был в сильном смущении, не находя у себя нескольких постановлений краевого ЧЕКА. Он, как оказалось, демобилизован из армии и имел весьма далекое представление об образовании. При каждом упоминании Каирбеком ЧЕКА, он вжимал голову в плечи. В таком смятении он представил нам весь свой аппарат. Они должны были выяснить в течение трех дней, сколько в городе ликбезов, сколько там учится людей, сколько уже проучились. В распоряжении отдела народного образования была гнедая

лошадь, которую предоставили нам, чтобы мы могли проверить занятия в вечерних сменах. Мы похвалили своего предприимчивого товарища, взяли его под руки с двух сторон и вернулись домой.

Майра апай ждала нас с нетерпением. Была очень рада нашему возвращению. Она, дожидаясь нас, уже дважды грела обеденный чай и томила заварной чайник.

— Ну, как ваши дела, нет ли препятствий? — спросила Майра.

— Да, продвигаются кое-как. Но, видимо, потребуются еще два-три дня. Чтобы выяснить все, — ответил я.

— Было бы еще лучше, если бы потребовалось не два-три, а четыре - пять..., — сказала она игриво.

— А почему, Майра апай?

— Мне снова станет одиноко без вас. Что же делать, если ваша апай такая, что легко привязывается к людям.

— Так и быть, Майра апай, пять - так пять.

— Я, наверное, не смогу уехать раньше, чем через шесть, — проговорил Ержан серьезным голосом.

— Оказывается, больше всех любит свою сестру мой братик Ержан, — сказала Майра.

Ержан свысока заметил мне на русском: — То-то!

— Хорошо, давайте сядем за чай.

* * *

Вчера при слабом освещении лампы Майра апай казалась ангелом, освещенным блистающим nimбом, и сегодня при дневном свете оказалась весьма привлекательной. Чуть увяла первозданная свежесть, но благородная суть красоты осталась. Статная, красивая истройная. Когда поет, становится молодой, преображенной. Писатель нуждается в читателе, певец же жаждет слушателя. Я бы сказал, что писатель и певец, поэт и певица близки во многом как близнецы. Ей, рожденной степью, везло больше на сценах Күяндинской ярмарки, куда как бы вся степь стекалась. Во время ярмарки в просторах Талды, где свободно могло разместиться целое кочевье, по утрам и вечерам пела она, степной словесей - Майра. К середине первой мировой войны ярмарка закрылась. С тех пор прошло около десяти лет, и Майра лишилась многочисленной аудитории слушателей.

— Если еще год просидит так без песни, померкнет голос, потеряют гибкость пальцы, и апай Ваша постареет, — говорит Майра, и в ее голосе звучит печаль. Домбра как бы вторит ей, издавая "дын -н" — "дзинь".

Мы ничего не смогли возразить, чтобы поднять ей настроение. В столице нашей — Оренбурге один лишь театр — русский. Организаций, занимающихся концертной деятельностью, вообще нет. Все увеселительные мероприятия проходят в учебных заведениях. Ребята-казахи поют, а русские слушают. Когда же они, русские, танцуют, казахи стоят в сторонке, ибо им незнакомо искусство танцевать. Мы не слышали, чтобы был какой-нибудь певец, в Оренбурге, который бы зарабатывал пением. Знаменитый певец по имени Амре выступал в Париже, вернулся с золотой медалью. Говорят, что и он

вернулся в свои родные края. Майре нужна большая аудитория. Ее искусство, которое не знало доселе упадка, еще в расцвете, она наполнена энергией. Ее уста, украшенные жемчужинами тридцати зубов, выплескивают огненную энергию великого пения.

Поняв, что наша беседа теряет задушевность, я попытался вернуть разговор к жизни.

— Майра апай, во сколько лет вы стали петь? Как все началось? Вы помните все?

— Конечно, помню. Многие спрашивали, многим отвечала, и эта тема стала банальной для меня. Хочу предупредить: начало всего помню я сама, середину моего рассказа я сама слышала от других, а конец так же знаю только сама, вот, слушайте:

— Была свадьба моей любимой подруги, спутницы Кербез, с которой вместе пели песни, качались на качелях. Мы были сверстницы. Наши матери кормили нас по очереди, когда мы еще были в люльке, кто первый слышал плач, тот и приходил кормить. Мы жили по соседству и выросли с Кербез как близнецы. Пока я была малюткой так и не разобралась, чья я, кто моя мама. Эти вопросы нас с Кербез особо не занимали. У нас были две мамы, и не было разницы, какая кормит грудью, две юрты, где мы, наигравшись, оставались спать. У каждой был отец, но и две матери - так мы и росли...

Оказалось, что эти две девочки были сосватаны еще в детстве. Мы не знали об этом. Едва достигнув пятнадцати, Кербез готовилась к свадьбе. Сначала я очень обиделась, что она скрывала это от меня.

— А ты что, не знаешь, когда тебя выдадут замуж? — спросила Кербез.

— Почему я должна быть выдана?

— У тебя тоже есть нареченный, Майра. Выдадут и тебя. Ведь после смерти отца наш дом обеднел... Акбару двадцать пять. Нужен катым, чтобы оплатить его невесту...

Разговор наш был долгим... Кербез готовят к свадьбе. Я тоже буду выдана...

По казахскому обычаю на свадьбу приходят как приглашенные, так и не званые. Время было летнее, свободное – народу собралось множество. Свадебное мясо съедено, кумыс выпит. Байга состоялась. Когда заканчивались состязания борцов, прибыло еще с десяток джигитов. Толпа, расступившись, усадила их в середину.

— Асет, Асет! – слышалось с разных сторон.

Асета знали в степи как борца-силача, певца и сэре. Люди нашего аула, как подобает устроителям свадьбы, одарили его призом главного силяча, в знак особого уважения к нему по ритуалу накрыли плечи чапаном, подвезли под уздцы стригунка. Друзья его у вели коня. Асет, сложив чапан рядом, стал раздеваться. Был он видным, статным джигитом. Вышел на середину, сел на борцовский ковер, накрывши чапаном.

— Я оскверню, наверное, наши традиции, если получу главный приз без борьбы, — сказал он и сделал движение плечом. Это было знаком приглашения на борьбу кого бы то ни было. Не заметно, чтоб он хотел похвастать или подтрунить.

Борец хотел меряться силой. Хотел показать свое искусство. Лицо свидетельствовало о доброжелательности. Ему нужно было одно – бороться.

– Со всех сторон сышалось насмешливое пусть устроители свадьбы выставят своего силача. Наши опустили глаза, склонили головы. До этого наши кони, участвовавшие в гонках, не заняли призовых мест, а борцы наши были побеждены.

Был один «певец» у нас по имени Кыдырали, достойный своего имени - обьеездая аулы, наживался за счет своего блеклого, бездарного искусства. И если бы он однажды посетил ваш аул, вы, несомненно, утвердились бы во мнении, что людей более худших, чем певцы, не бывает. Он был попрошайкой от искусства, безалаберным и бесстыжим. Ни песни его, ни стихи не стоили и десяти копеек. Всегда норовил восхвалять сильных и глумиться над слабыми. Вот этот Кыдырали стремглав подсел к Асету и начал восхвалять его. А наш аул унижал последними словами. Мол, "не садились на коней, ездили на ишаках", и "джигиты низенькие, девушки коротышки, юрты дырявые", словом, издевался как хотел. Был у нас достопочтенный старик Еске, который очень сокрушался по этому поводу:

– Не джигитов, а рабов мы воспитали, оказывается!... Плеть поражает тело, а слово - сердце, разве не так у нас говорят? Если никто не может противостоять ему, то я, семидесятилетний, наверное, выйду на ковер, – сказав это, старик смахнул с колен трехлетнего внука. Я испугалась, что наш дед на самом деле выйдет на ковер бороться. Дальше уже не помню.

Как рассказывает бабушка, я взвизгнула, соскочила с места. Может быть, этот звук – сила музыки распирающая грудь изнутри, прежде чем излиться в песне. Долго не могла остановиться. Бывает же иногда, хочешь сказать, а слова не идут, видимо, я была в этом состоянии. Досталось и Кыдырали, и другим ничтожествам, у которых не было понятия чести. Народ безмолвствовал.

Асет снял свой шелковый чапан и накинул на плечи Есеке.

– Есеке, пусть будет признана главным палуаном-борцом, силачом ваша девочка! - сказал он.

Видит бог, до сегодняшнего дня я не могу вспомнить, какую же песню я тогда спела, какие же слова говорила. Это было время, когда мы с Кербез на качелях исполняли народные песни типа "Желбір жекен, желіп жүрген жапанда біз бір бекен". Нам нравились слова "Біз бір бекен" - "Мы - газели" больше, чем мелодия песни, мы чувствовали себя газелями и радовались жизни.

Помню, как Есеке, накрыв меня шелковым чапаном, вел, приобняв, а на длинной седой бороде блестели капли слез.

– Зрачок ты глаз моих, жеребеночек ты мой, почему ты родилась девочкой? - приговаривал он.

Подойдя к нашему дому, Есеке громко позвал:

– Уали, – вышел отец. Он был, видимо, очень доволен тем, что на устах людей было имя его дочери.

— Этот шелковый чапан — первый приз Майры и первую добычу ее не смей никому отдавать. Знаешь ли ты о том, что первый приз, освятив, хранят на дне сундука? — сказал дед.

— Да, да! — вторил ему отец. Вот так я и запела перед публикой. После этого, время от времени, пела на свадьбах. Умелец аула Аймаут вырезал мне из прочной сосны домбру. Вот эта — та самая.

Если в ауле закалывали козу, тонкие кишки приносили мне, это стало традицией. Для струн домбры. Сделанные из козьих кишок, они очень ценные. Такие кишки после необходимой обработки белой соломкой не издают побочных звуков.

До наших краев песни и стихи доходили из Кокшетау и Шынгыстау. Конечно же, бывало, что такие песни, как "Каркаралы", "Баянаул", доходят до нас, претерпевая изменения в лучшую или худшую сторону. Песни Абая доходят до нас в оригинале. Их заучивали быстро. Должна сказать, что до сегодняшнего дня я не могу выучить стихи без какой-либо мелодии. Если же есть мелодия, стихи ложатся сами собой.

В пятнадцать лет я стала певицей, которую приглашали на большие пиры специально и одаривали чапанами и конями. Было время, когда богачи стели и любители веселья, соперничая друг с другом, заметно приумножили скромный достаток моего отца. К моей домбре прибавилась еще гармонь.

Кербез была права, однажды приехал и жених Майры "ұрын" — украдкой, тайно — как называют обычно люди этот обычай. Это была первая встреча жениха и невесты. Аульные шутники называют это проверкой паспортного режима у девушек. Если паспорт жениха выглядит подпорченным, досады нет. Но паспорт невесты должен быть незапятнанным.

— Уже от имени жениха волосы встали дыбом, душа похолодела, — говорит Майра.

К великому наказанию, имя его было Куйекбай. Любящие скот казахи нарекали этим отвратительным именем ребенка, родившегося во времена куйек — когда наступает пора случки овец, и они обретают интимную свободу.

— Он был единственным баловнем семьи. Доходили слухи о том, что он сквернослов. Отец его был торговцем, поставляющим скот мясорубам Күяндинской ярмарки. Не знаю что, — овцы ли, самцы ли производители, случка ли, сам ли Куйекбай — все это, смешавшись, вызывало у меня отвращение.

Майра, приостановившись, как бы не желая вспоминать, медленно продолжила:

— Мои женге — жены двух старших братьев ввели меня за ширму. Бросив взгляд, заметила, что моим женихом оказался толстяк, пуговицы на пиджаке, в трех местах выразительно, стягивали складками его большой и жирный живот. Бывают же такие джигиты, которые *"перед овцой воображают себя самцом-производителем, а перед самцом сам овца"*, он был из таких. Друг его, пересев ниже, уступил мне место между собой и женихом.

— Зятек, подвинься и ты ниже. В доме тестя зять не садится на почетное место, невеста должна сидеть выше, — сказала моя женге Айжидек.

— Значит, у вас калым платят не женихи, а невеста! — сказал Куйекбай.

Айжидек была языкастой.

– Дорогой, если хочешь, чтобы суженая твоя была богом наречена, не устраивай здесь торги, – ответила она.

– Я не слышал, чтоб у казахов была баба, которая была бы не куплена, – сказал мой будущий супруг.

– Дорогой зятек, если хочешь знать, у казахов ни одну девушки не продавали, пока не появились пронырливые торговцы! Тот же калым возвращался приданым невесты. И все это для того, чтобы у нового очага было все. По-настоящему, обе стороны выделяют детям "енісісі" – долю наследства. Если есть разумный старец в вашем ауле, нужно было просветиться у него, а потом спорить со мной! – заключила Айжидек.

Сколько я плачу ежегодно, знаю и без расспросов.

– Тогда, наверное, должен был знать, что серьги моей ненаглядной в два раза дороже твоих двух лошадей с жеребятами, принесенных в дар?

Я все еще стояла. Мои женге стали расстилать скатерть перед женихом. Он потянул меня за руку и хотел усадить рядом, но я попятилась. В конец-концов мне пришлось сесть не выше и не ниже жениха, а напротив.

– Правильно сделала, ненаглядная, – сказала Айжидек. Если зятек правильно понял этот намек, ты дала знать ему, что мы не выше и не ниже его по положению, не так ли?

Жених не хотел уступать:

– Мужчина – голова, баба – шея, разве не так говорят?

– Может быть, и говорят. Но не будь шеи, голова могла бы валяться, как все кругленькое, где попало, – добавила Айжидек.

Конечно же, те, кого жених мой называет "бабой", это – я. Видимо, он знал о том, что я была уже узнаваема многими, выступая на свадьбах, тоях, вечеринках. И хотел, принизив меня, с первых же шагов приучить к такому обращению, как "баба". Я решила дать отпор, если он еще раз назовет меня "бабой". Подали мясо. Мужчины стали есть. Девушки, сохраняя приличие, еще не дотянулись до блюда, как раздался голос мамы: "Майра!".

– Майра, ойбай, Майра! – пронзительный крик доносился снаружи. Я выскоцила...

Юрта для жениха была поставлена поодаль от нашего дома. Стояла темная ночь. Голос матери доносился прерывисто. Бегу из последних сил, ноги не слушаются. Когда приблизилась к дому, послышался слабый мужской голос "Майра!", и я ответила – "да!" Двое джигитов схватили меня и передали наезднику на коне. Он, видимо, был сильный, и конь ему соответствовал, схватил одной рукой, посадил меня на правое колено и пустился вскачь. Я не могла слово вымолвить. Позади громко кричали: "волостной, волостной!.." Затем топот коней... время от времени возгласы "Повезло нам! Это предел мечты твоей, Майражан!" – в голосах не слышно иронии. Так я и скакала у сильного на коленях...

Потом лишь узнала, как эта заваруха началась и чем она завершилась. Отец мой как всегда готовился к вечернему намазу, мыл ноги. Мать квасила простоквашу, и, как только она стала поднимать с очага котел с молоком, в дом вошли двое джигитов и сказали: "Уали-еке, не двигайтесь с места и ни

звук, и, вы, апай, тоже. Молчите. Ваш уважаемый волостной Тайшибек отправил нас выкрасть Майру. Кроме Майры, мы никого не тронем, не смеяйте поднимать шум!"

Мама и закричала в этот момент: "Майра!". Я выбежала на зов. Двое схватили меня и передали человеку на коне...

– Ищите свою дочь в ауле Тайшибека! Нас послал он – волостной, волостной! – несколько раз повторили они и пустились вскачь.

После этого Айжидек выпал еще случай посмеяться над женихом Куйекбаем. Айжидек сказала жениху:

– И чего же ты сидишь и пируешь, что выжидаешь? Из-под твоего носа уводят твою жену чужие, коль ты смел, догони же их!

– Что я, дурак, что ли, чтобы гнаться за десятком джигитов одному, – пробубнил мой жених.

– Ну, хотя бы для виду – вскочи на коня, обругай волостного хоть один раз!

– И чего же ты хочешь, глупая, чтобы я из-за какой-то бабы стал сквернословить волостному и лишился головы? Коль есть скот, баба найдется, – отрезал он. Айжидек сплюнула и ушла...

Летим вскачь, наполняя эхом ущелье гор... Джигиты один за другим пристраиваются ко мне и подбадривают: "Удача улыбнулась, Майражан! Избавилась ты от нечистоплотного вола".

– Джигиты, если вы считаете меня жертвенной овечкой, наступило время зарезать, – сказала я, выражая некоторое недовольство.

"Тот, у которого я ехала на коленях, круто сошел с коня, подняв меня правой рукой. Все остальные также окружили нас, слезая с коней.

– Джигиты, теперь давайте скажем Майражан, кто мы есть, – сказал тот, который вез меня.

– Начни с себя!

– Начни с себя, Асет! – добавили они. Я не очень обрадовалась, но какое-то обжигающее чувство пронзило меня.

– Хорошо с меня, так с меня. Я Асет, твой старший брат, Майражан. Теперь садись и слушай дальше. Постелите же что-нибудь! – Джигиты принесли одеяло лоскутное. Сели вокруг.

– Осталось ли что-нибудь в бурдюке? – Тут же принесли кумыс.

– Сначала дайте Майражан...

– Майражан, дело обстоит так: эти десять молодцев мои друзья, птенцы из одного гнезда. Уже долгое время имя твое на наших устах. Такую девушку небесную, как Майра, мы не можем позволить увезти какой-то скотине, говорили мы ежедневно. Это – одна сторона дела. Мы не можем уступить тебя ни одной живой душе. Кроме того, это – мои кровные друзья, мы посвящаем друг друга во все свои тайны. Им известны мои глубокие чувства к тебе. Вот этого зовут Тастан, однажды этот щенок говорит мне:

– Когда отправишься?

– Куда? – отвечаю.

– Майру выкрасть, конечно же, – говорит он, как будто мы с ним уже договорились обо всем. Все началось с этого, и мы готовились получить твоё

согласие. Нас с Тастаном пригласил к себе волостной. Вывел он нас за аул и говорит:

— Джигиты, одарю вас двумя иноходцами, украдите мне дочку-певицу ногайца Уали. Мы прикинулись наивными:

— А где ж ее аул?... Мы видеть — не видывали, слышать — не слыхивали...

— Поспрашивайте, найдете. В среду, а это — сегодня, жених "тайком" едет к ней. Если не постараешься до этого, то все пойдет прахом.

— Волостной, видимо, был уверен, как в Тенгри, в том, что мы беспрекословно подчинимся его воле, и спокойно засеменил к своему аулу.

— Теперь о главном, Майражан... Выслушай без обид и упреков!

— Украл тебя я, Асет. Хочу на тебе жениться, выкрад только для себя. Не обижайся, что не предупредил заранее. Времени было в обрез. Сейчас сядем на коней. Твой конь будет идти согласно твоей воле. Садись и поворачивай куда хочешь, можешь вернуться домой, скажешь: "Покорила лихих и чумных своим искусством", тебе поверят и будут довольны твоим поступком. Это ты сможешь. Я тоже смирюсь с твоим выбором. Второе, волостной есть волостной. Если выберешь его, мы без пререканий последуем за тобой. Третье, рядом с тобой сидит джигит, любящий тебя без памяти, клянется никогда ничем не обидеть тебя... Садись на коня, веди нас...

— В темноте не разглядела — пегого или рыжего — красивого коня подвели ко мне, я вскочила на него и сказала:

— Ну, джигиты, вам знать, куда нам ехать, ведите!

— Асет поравнялся со мной, и мы отправились в путь...

* * *

— Я не испытала всего того, что испытывает казашка на своем веку. Не было у меня своего очага, и матерью тоже не стала. Хотя мой возраст далек от того, чтобы сокрушаться "где мои сорок лет, а где я сама!", но нет у меня надежды и на то, и на другое.

Думаю, мою жизнь можно разделить на три периода. Два из них, начавшись рано, кончились также рано. Еще один начался хоть и немыслимо рано, думаю, завершится с концом моих дней.

Майра говорила последние слова с такой скорбной улыбкой, трудно было ей совладать с глазами. Пальцы ее задели одну струну с надрывом "дзинь!". Лишь позже пришло на память — певица всегда заканчивала печальные разговоры о своей несчастной судьбе этим звуком домбры — "дзинь!". Как жаль, что мы тогда не поняли смысл этого звука, не осознавали его. Будто желая перебить наши мысли, Майра торопливо продолжила свой рассказ:

— До семнадцати — девушка Майра. Потом полтора года молодая жена. Начиная с того времени и до сегодняшнего дня беспрерывно — вдова...

Жизнь вашей апай, видимо, не изменится и в будущем. - Опять домбра издала жалобный "дзинь!" — "Дзи-инь!"

О девичестве, кажется, я рассказала достаточно. Это были времена безмятежные. Кто мог бы утверждать, что на земле есть особое счастье. Разве есть счастье большее, чем юность. Я впервые задумалась, буду ли я с этим джигитом счастлива, лишь тогда, когда первый раз увидела своего мужа. *До*

этого дня, кроме обновляющегося голоса, переливов песни, видит бог, ни о чем не думала. Все праздники на земле Карагател, Каракаралы, Баян, Кереку были моими "Сар-жайлай". Все мои беззаботные, безоблачные дни закончились в один вечер. Если скажу, что сожалела, было бы преувеличением. Нет, не жалела, радовалась, что счастье приумножается счастьем. Его звали - Асет. Асет... - "Дзинь!"...

- Я прожила жизнь молодой женщины два лета и одну зиму, и на этом все оборвалось. Началась она, когда я попала в аул Асета. И, когда забрали его в армию, оборвалась, и причем, окончательно.

В тот день, когда я начала новую жизнь, мы приехали в аул Асета далеко за полночь. Аул не спал. Поставлены качели, стар и млад – все там. Огни снопами искр тянулись высоко в небо. Эти огни я увидела издалека.

- Огни нашего аула! – сказал Асет. Огонь горел на камне, высотой в рост человека и шириной с юрту. Благоухал аромат можжевельника и сосны – лучшее и ароматнее запаха не сыскать.

Кто-то помогал нам сойти с коней. Молодые джигиты с девушкиами пропели нам с Асетом величальную "Ау-жар". Мы замерли в поклоне, принимая это за правду, а они переставали петь и восторженно хохотали. Несколько женщин, сняв с меня шапку; надели на голову платок и спели "Беташар". И это оказалось шуткой.

Өзің жатып байынды/Тұр-тұрлама, келіншек./Каптың аузы бос тұр деп/ Құрт ұрлама, келіншек...

Удивительный запах разгорающегося костра... Смех и шутки молодых. Старики и старухи с пожеланиями счастья и традиционным "шашу" – разбрасывание сладостей. Из всех глаз, искрясь, лилась радость! Все это, сливаюсь в одно целое и неописуемое, вбрало меня в объятия счастья, людской доброты. Казалось, что я только сейчас нашла свой настоящий аул, самых дорогих мне родных и близких, и впервые здесь, у этого огня, и единственный раз в жизни осознала я, что для того, чтобы выдержать такую несравненную радость, нужно иметь особое сердце. При ярком освещении огня я окунула взглядом Асета – каким он был молодцом, всем джигитам – джигит!...

На следующий день я проснулась поздно. Рядом со мной сидела сестра Асета – Шарбану. Мне хотелось приласкаться. Потянулась к ней правой рукой. Она приподняла мою голову с подушки и положила себе на колени. Я утонула в ее объятиях. Шарбану укачивала меня, обнимая левой рукой, рассказывала, когда меня видела, когда слышала мои песни.

– Джигиты собираются сегодня на Куяндинскую ярмарку, ты не устала? – спросила меня.

– Я тоже поеду?

– Поедем вдвоем. Давно ли ты ездила верхом?

С прошлого года не садилась. Все тело ломит. Сегодня, наверное, не смогу.

– Тогда ложисьничком. Я тебя помассажирую. Будешь чувствовать себя как резвый конь.

Цепкие пальцы Шарбану, мягкие, как пух, ласковые ладони от затылка до подошвы мяли, терли, повторяя одни и те же движения несколько раз. Дробь кулачков выстукивала по позвоночнику, и слышался хруст.

— Все. Тебя там ждут девушки. Идите, искупайтесь!

Мы, десяток девушек и молодых женщин, пошли купаться. Казашки до сих пор купаются нагишом, мы тоже купались так. Хотя это был небогатый аул, но аул чистоплотный, с устоявшимися своими традициями. На чистеньких телах этих женщин не было следов царапин или каких-то там пятен. До колен их корпус красиво сложен, а ниже — икры ног слегка вывернуты, что говорило о частой верховой езде.

После обеда двинулись в Куянды. К вчерашним попутчикам примкнули Шарбану с мужем Назиром. На закате солнца, когда подъезжали к Куянды, с нами приключилась забавная история. Когда мы заехали на базарную улицу, перестроились в колонну, впереди ехал Назир как старший с пятью-шестью ездоками, мы, две женщины, с другими джигитами ехали за ним. Через некоторое время к едущим впереди, неизвестно откуда, подъехали трое и снова ускакали. Потом стали подъезжать уже по двое...

Асет, приостановив коня, присоединился к нам.

— Становится забавным, Майражан. Молва о нас разошлась по всей Куяндинской ярмарке. Похоже, что выставлены нарочные с тем, чтобы пригласить нас в гости. Шарбану, ты же их знаешь, где нам лучше остановиться?

Асет назвал трех-четырех, Шарбану отклоняла.

— Оставь их всех, Асет. Они, кажется, Тайшыбековские карсыбеки и тошибеки. Сегодня поедем к Ырысалды, его аул в четырех верстах отсюда, там переночуем, а завтра снимем пару пустующих домов. Здесь много будет свободных юрт.

Был самый разгар Куяндинской Ярмарки. Это тот самый базар, о котором говорят, что в Сибири есть все, кроме души человека. В мире торговли не думают и не задаются вопросом, есть ли душа, сердце, совесть у человека. Много всяких вещей со всего мира прибыло сюда через торговцев Оренбурга, Омска, Селебе, Кургана, Кызылжар, Казани, Ташкента: сенокосилка - "Мак-Кормик", швейная ножная машинка "Зингер", велосипеды, граммофоны. Готовые швейные дорогие изделия, ... туалетное мыло, пудра, зеркало, расчески...

Целые улицы из магазинов.

Впечатление такое, что все виды скота казахской степи, все белые юрты, все мужчины перекочевали сюда. Все эти белые юрты, отары скота расположились вдоль речки Талды. Не говоря уже о населении пяти-шести волостей округи. Каркаратинские, Шынгыстауские богачи и торговцы, волостные и бии, похоже, все собирались здесь. Они привезли с собой и сопернические, завистливые чувства конкурирующих вечно между собой - все, все привезли с собой.

Асет с друзьями сняли две юрты, когда склынула ярмарка. Утром Майра и Шарбану, возвращаясь с речки после умывания, встретили наездника, ведущего за собой коня темно-рыжей масти. Конь, которого вели, кажется,

скакун, готовящийся к скачкам, шел пританцовывая. Не знаю, как другие животные, но мне всегда кажется, что конь чувствует свою красоту и держится с особым достоинством. Грифа и челка лошади, отражаясь в косых утренних лучах, сверкают, блестят как серебряные.

— Бывают же такие красивые кони, Шарбану апа, — обратилась Майра. — Если только будут продавать его, то скажу Асету, чтобы он купил его, пусть бы, даже, продав меня. Асет!...

Пока Асет, стоявший возле юрты, перешучиваясь с джигитами, откликнулся, этот красавец-конь оказался перед Майрой.

— Майра, сестренка! — сказал джигит, ведущий коня. — Этот белогривый пятилеток — подарок дяди Беке, задолжавшего тебе с прошлого года. Извиняется дядя твой Беке, что с опозданием. Конь ваш, вот уздечка.

Майра так была заворожена конем, что не стала отказываться даже ради приличия, тут же схватила уздечку.

— Дядя Беке желает, чтобы соловыинный голос Майражан на Куюндинской земле прозвучал впервые в его доме, и приглашает вас на обед, — добавил джигит.

— Я и сама думала посетить его в числе первых, — сказала Майра. Посланец умчался рысью.

Кожаное простое седло без украшений из кости, золота, серебра, без бахромы и колокольчиков, вышедший из рук городских умельцев двойной недоузок очень соответствовали красивому коню, как одежда — танцующей девушки. Да и конь стоял играючи, выставляя напоказ, не боясь слеза, безупречной красоты стан.

— Я песню Татьяны научилась петь именно у дяди Беке. Не заставляя его повторять многоократно. Когда я спела ему под аккомпанемент гармони, он сказал: "Песню девушки, оказывается, нужно петь только девушке. Сам я лично больше не буду исполнять эту песню".

Асет с друзьями подошел ко мне.

— Дядя Беке прислал, — сказала Майра. Все остальное Асет знал и сам.

Был самый разгар джайлау, самый пик празднеств. Прошло состязание борцов, прошла и байга. И когда запела Майра свои песни, народ не мог разойтись. Беке, человек с нравом сэре, некогда и сам выступавший в состязаниях певцов и борцов, был недоволен подарком, преподнесенным Майре хозяином праздника Берсеном, дальним своим родственником, и сказал: "Майражан, конь достойный тебя, будет за мной..."

Эта танцующая лошадь и есть его дар...

Приглашающих после Беке было много. Подарков, щеголявших друг перед другом, тоже было много.

— И последующие годы проходили также, — добавила Майра. — Я не могла жить без песни, а народ ждал моей песни.

Был канун закрытия Куюндинской ярмарки. Пришла неприятная весть от волостного Тайшибека. До этого в гостях, в разных местах, мы дважды встречались с ним. Они с Асетом словом даже не обмолвились. Я тем более. И когда под утро возвращались от дяди Беке, впереди показались два всадника. Они остановились на расстоянии аркана, позвали Асета:

— Асет, заверни к нам. — Он повернулся к ним. Мы с Шарбану остановились и через мгновение услышали смех Асса и восклицание: "Пусть не позорится так!"

Тайшыбек, волостной, оказывается, без всякого зазрения совести позарился на белогривого, подаренного мне дядей Беке.

Если Асет хочет быть живым-здоровым и при своих, пусть уступит мне коня белогривого. Девушку, обещанную мне, забрал силой сам. Если уступит коня, я ему прощу вину, и девушку не стану беспокоить, — это было его условием.

Привычное насилие сильных мира сего в степи. Если девушка, понравившаяся волостному, уходила с любимым, то он должен был нести штраф. Девушку, которую он приметил, без его на то разрешения увел Асет, коль так, его уязвленное достоинство будет восстановлено, лишь тогда, когда белогривый конь окажется у его юрты. Ведь именно такие поступки создают славу волостному!

Мы не обратили внимания на угрозу волостного. И вспоминая случайно по дороге, домой, смеялись. Шарбану особо не смеялась, лишь изредка улыбалась. Я думала, что она устала. Когда подъезжали к аулу, она предупредила о большой опасности:

— Джигиты, если это тот Тайшыбек, нравы которого знают все, он на этом не остановится. Не заставит себя долго ждать. Будьте бдительны!

— Он не умеет прощать не только обогнавшего, но и перешедшего ему дорогу.

Тайшыбек, действительно, не заставил себя долго ждать. Через две недели приехал аулнай.

— Асет, не обижайся на меня. Волостной посыпает — аулнай подчиняется. Вот уже десять лет, как за тобой числится тридцать рублей недоимки. Требует, чтобы ты заплатил. К тому же ходишь без паспорта, оказывается?

— Что еще?

— Еще, ты украл девушку и держишь ее принудительно. Приставу отправляют бумагу с тем, чтобы тебя и девушку вызвали в волость и привлекли к ответу.

— Еще что-нибудь?

— Да! У девушки, которую ты украл, был жених, заплативший калым. Ты должен вернуть и это.

— Что еще?

— Кажется, волостной об остальном еще думает...

Аулнай распрощался с нами тепло. Чувствовалась его расположленность к нам. Но он бессилен вступиться за нас.

Волостной, похоже, решил не оставлять нас в покое ни на один день. Шарбану, умудренная опытом, предрекала:

— Для начала он оставит вас пешими. Он покровительствует ворам. Три его конокрада — Теристанба, Адыrbай, Демесин — видят бог, наверное, рыщут уже по нашим ушельям...

Несколько недель маленький наш аул находился в страхе и всем миром охранялся. Однажды пропали два коня нашего аула. Это был не аул Асса, а

зятя его Назира. Их страдания причиняли нам тяжкую боль. В один из дней вместе с тем аулнаем явился поштабай волостного. Поштабай (нарочный – С. А.) окликнул Асета, не слезая с коня. Асет вышел на улицу, поздоровался. Мы с Шарбану подсматривали. Лицо Асета выражало решимость.

– Ей, кто ты такой, чтобы не приходить, когда вызывает волостной! – сказал поштабай.

– Твой волостной не может меня призывать. Я выбыл из этой волости, – ответил Асет.

– Когда?

– В прошлом году.

– Куда выбыл?

– Превратился в казака.

– В какой город?

– Не твое дело.

– Почему находишься здесь?

– У зятя в гостях.

– Ты, наверное, знаешь, что волостной твои шутки не потерпит?

– Я тоже не намерен терпеть его шутки.

– Значит так?

– Да, точно так!

Поштабай пришпорил коня, умчался. После того, как уехал поштабай, мы взяли в оборот Асета.

– Ты это всерьез?

– Да, всерьез. Не будет нам жить от них. Как долго мы будем жить в напряжении, сторожа себя? Лучше уедем поскорее отсюда.

– Куда уедем?

– Или в Желтау, или в Балагаш!

Мужчины примолкли, Шарбану согласилась сразу:

– Чем терпеть унижения волостного, лучше стать крещеными. Они замучают Майру, устроят ей допрос. Будут насмехаться, оскорблять. Если уедете и обоснуетесь среди русских, Тайшыбек замолкнет как оглушенный кот.

Белагаш была казачьей станицей. По обе стороны узенькой речки выстроились дома. Чуть ниже городка находилось около шестидесяти-семидесяти домов оседлых казахов, прозванных "сорокородовыми". Они, несчастные, относились к казахским волостным. Как они сами говорят, не удалось-таки им избежать насилий и притеснений своих волостных.

Асет после двух-трех дней, проведенных в нерешительности, записался жителем казахско-русской станицы, приобрел новый паспорт. Купили дом из двух комнат. Нам дали землю. Занялись сенокосом. Моя гармонь была в радость соседям. Быстро смылись, подружились.

Зима прошла гораздо благополучней, чем мы думали. Погасили тяжбу с Куйекбаем, перевезли моих родителей. Услышав однажды, русские и татарские шуточные песни я, исполняла не хуже их самих. Наряду с казахскими праздниками мы с Асетом часто были гостями и казачьих.

Куяндинская ярмарка следующего года стала для меня большим праздником. Приехали со своей юртой. Сначала пригласили дядю Беке. Сказали ему: "Сколько хотите, приводите своих гостей, конины и кумыса в достатке". Дядя Беке привел с собой пятерых волостных, двенадцать биев. Я пела до полуночи. В доме гости, вокруг дома весь Куяндинский базар, можно сказать. Ярмарка длится тридцать дней, я все тридцать дней пела. Никогда в жизни не было у меня таких счастливых дней. Мы с Асетом ходили, взявшись за руки. Тогда еще казахи не ходили под ручку, возвращаемся тоже, взявшись за руки. Иногда, возвращаясь, пели в два голоса.

Когда мы посетили дядю Беке, публика стала просить песню, сочиненную мной о Тайшыбеке. Мне самой давно хотелось ее спеть, не стала отказывать. Там были строки "что же нашел Тайшеке на месте нашей стоянки, обнююивая наши следы", а слушатели, конечно же, позабочились донести их в "девяносто родов в девяти вариациях".

После Куяндинской ярмарки казаки вышли на сенокос. Мы вместе с ними. Небольшой надел скосили за неделю, убрали и в тот вечер пригласили косарей к себе на чай. Кумыс, чай и, конечно, гармонь. Пели все, мужчины и женщины, плясали. Мы с Асетом пели тоже. Вдруг раздался истощный крик женщины на русском: "Воры, воры!" Вместе с мужчинами выбежала и я. Акжал, с надетым недоузком, пасся приарканенным. Я всегда остерегалась - если придет вор, то только за Акжалом. Мы с Асетом побежали одновременно. Мужчина и женщина боролись ожесточенно. Похоже, поводок Акжала в руках у женщины. Я ухватилась за поводок. Асет оттащил джигита в сторонку. Асет никогда при мне не применял силу, даже чтобы вызвать мое восхищение.

Издали послышался топот двух ускакавших коней. Видимо, это были товарищи конокрада, державшие коней наготове.

Пойманный оказался одним из Тайшыбековых конокрадов, русские отконоировали его в город.

О таких, как я, обычно говорят "однолюб". На казахском языке нет такого определения. Раз нет такого слова, то, наверное, нет и понятия. Любила только одного - Асета. Всю свою жизнь любила всей душой песню. Красота и смысл моей жизни - Асет и песня. Любила только одного коня - это Акжал. Как вспомню Акжала, за повод, которого цеплялся вор, до сих пор дрожь пробирает меня.

В ту осень Асета забрали в армию. О том, что началась большая война, слышали еще летом. Всех молодых: казахов и русских - смели сразу. Во второй или в третий призыв, не помню, однажды забрали и Асета. С тех пор прошло одиннадцать лет, я - вдова. Была женой Асета два лета, одну зиму - полтора года.

Домбра еще раз простонала "дзинь!"

- Нет женщины, которая не плачет, когда мужа на фронт забирают. Об этом лучше и не говорить... После того как забрали Асета на войну, два года подряд посещала Куяндинскую ярмарку. Та же Шарбану, тот же Назир, Тастан... Вместе ездили. Через несколько лет закрылась и Куяндинская ярмарка. Я лишилась многочисленных своих слушателей.

В то время каждый день кто-либо из казахских и русских жен получал черную похоронку – "осталась вдовой". Пришел и мой черед, я тоже получила. Настоящий плач был тогда...

"Дэйн!"

– Я говорю, что вдовствую одиннадцать лет, но не подумайте, что после Асета так и не выходила замуж. Не однажды, а два раза выходила. Если сложить время моего замужества, то в общей сложности прожила с ними менее девяти месяцев. Выходила и разводилась. Я оказалась "однолюбом". Как только вхожу в дом нового мужа, тут же вспоминается Асет, и начинаю ненавидеть мужа. Помимо того, джигит в первую встречу казавшийся шелковым, через пару дней начинал меня учить, как стать хорошей снохой. Нужно, оказывается, делать поклоны старшим. Нельзя, оказывается, сидеть выше очага. Собирать кизяки, доить корову, возить воду на волах – все это обязанности снохи. В уважающем себя ауле считалось неприличным играть на гармони и петь песни молодой снохе. Я не имела права появляться на званных праздниках. Я так и не смогла стать прелестной снохой...

В конце концов, я почувствовала, что бог испытывает меня, чтобы узнать, как же я поведу себя.

Хотел он испытать, как же я, казашка, которая может быть проданной за скот, вынесу свое одиночество, так и не выскочив замуж за какого-то сопливого. Ваша апай и этому сумела противостоять. Выбрала только песню, искусство свое.

Я, бедняжка, могла бы вынести все, но не запрет – играть на домбре. В песне вся моя жизнь. Когда я пою и вижу радость на лицах моих слушателей, я чувствую себя качающейся на их ладонях. Что нужно певцу кроме этого? Когда мне говорят: будь счастлива, это пожелание равносильно тому, что желают мне многочисленных слушателей. Ни больше, ни меньше.

Самые счастливые дни Майры апай – это когда она поет...

– В годы моего одиночества поддерживали меня, как святые смертных, только двое из казахов. Один из них – дядя Беке. Вторая – женщина. Она вмешалась в мою жизнь только один раз. Опять на той же Куюндинской ярмарке меня пригласил волостной по имени Тауекел. Гармонь на плечах, пришла чуть задержавшись. Дом полон волостных, биев. Сразу узнала дядю Беке. Рядом с ним сидела крупная, мужеподобная женщина средних лет. За ними среди волостных, биев легко узнала Тайшыбека с выступающими между губами двумя передними зубами и от этого походившего на сурка.

Хозяин дома Тауекел бий встал с места и предложил место между собой и дядей Беке. Я уже направилась туда, но женщина сказала дяде Беке:

– Беке, ты тоже подвишься. Майра пусть сядет рядом со мной.

Я только хотела присесть рядом с ней, услышала голос мужчины: «Теперь нам недоставало только пригласить Кыдырали и посадить на почетное место. Докатились же до этого!»

Я подумала, наверное, Тайшыбек, оказалось, так оно и есть.

– Эй, ты, Тайшыбек-конокрад, что ты мелешь? – сказала женщина, повернувшись своим крупным корпусом направо.

С. А. Ашимханова

— Ой-бай, Аккелин-апай, я не Вам, я шучу с Тауекелом, — ответил Тайшыбек.

— Кому бы ты ни говорил, я знаю, кого ты хочешь унизить. По твоей прихоти лишились такого льва — Асета. Ты, чучело, направил за единственным конем Майры двух конокрадов, и они сидят в тюрьме.

Женщина, не останавливаясь, клеймила его. Совестливого человека даже огонь бы так не обжег. Все, что она тогда говорила, я, конечно, не смогу повторить. И в конце добавила: «Теперь только попробуй приблизиться к Майре, увидишь, что с тобой станется на предстоящих выборах».

Я впервые видела женщину такой разъяренной ураганной силы. «Боже мой, — подумала я, — вот бы с такой же страстью петь песню, особенно, когда с кем-нибудь состязаешься!».

Когда я подошла и села рядом с ней, Ак-келин апай сказала мягким голосом:

— Когда претендуют на место волостного, какие только обещания не дают. После выборов забывают, что на небе есть бог, есть совесть, честь перед народом.

Затем повернулась ко мне:

— Майра, деточка, я так же, как и ты, многократно спускалась в ад. Нет ада страшнее, чем сплетни казахов.

Одержав победу над всеми такими хитрецами, прозвалась Ак-келин. Это не настоящее мое имя, когда-то в одном ауле жила сноха, которую звали Ак-келин. Во время выборов волостного она победила всех мужчин и стала волостным. Видимо, была очень уважаема, после ее смерти волость стали называть «волость Ак-келин». До сегодняшнего дня хранят в народе ее имя. Народ мне дал это имя...

На месте Куяндинской ярмарки проходил съезд, выбиравший двух биев в состав уездного суда. Одним из них стала сидящая перед тобой апай, с двадцати пяти лет избирающаяся волостным бием.

— Мне казалось, что Ак-келин хочет мне сказать: «не робей, что ты женщина, пусть песня льется потоком, пусть музыка парит ввысь» Я так и поняла. После этого мои песни обрели неукротимые ноты.

— Дзинь!...

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Вводная часть

Общеизвестно, что художественный перевод является особой гранью искусства. И поэтому переводчика художественных текстов можно с полным правом считать писателем, который практически заново пишет книгу, вновь создает ее для читателя. Его основная задача – так выполнить художественный перевод, чтобы атмосфера сюжета, стиль автора оригинального текста сохранились в полной мере.

Художественный перевод не предполагает дословность, а тем более пословность при работе с текстом. Именно поэтому художественный перевод вызывает множество разногласий в среде ученых и переводчиков.

Часть ученых придерживается мнения, что самые лучшие переводы получаются не тогда, когда переводчик следует синтаксическим и лексическим соответствиям, а когда специалист занимается своеобразным творческим изысканием. Практически получается воссоздание текста на другом языке.

Некоторые же склоняются к мнению, что невозможно сохранить структуру текста, отходя в переводе от оригинала настолько сильно, как это делают переводчики художественных произведений. Переводчик художественных текстов должен быть в какой-то мере исследователем. Трудно переводить текст другой эпохи, другой культуры, если вы не знакомы с ее особенностями.

К художественному переводу предъявляют множество противоречивых требований. Американский филолог Т. Сейвори в книге «Искусство перевода» обобщил эти требования следующим образом:

A. Перевод должен передавать слова оригинала.	B. Перевод должен передавать мысли оригинала.
A. Перевод должен читаться как перевод.	B. Перевод должен читаться как оригинал (т.е. у читателя не должно быть ощущения, что перед ним перевод).
A. Перевод должен отражать стиль оригинала.	B. Перевод должен отражать стиль переводчика.
A. Перевод должен читаться как текст, современный оригиналу.	B. Перевод должен читаться как текст, современный переводчику.
A. Переводчик не вправе прибавлять нечто к оригиналу или убавлять.	B. Переводчик вправе прибавить нечто к оригиналу или убавить от него..
A. Стихи следует переводить прозой.	B. Стихи следует переводить стихами.

Одни считают важным соответствие духу родного языка и привычкам отечественного читателя, другие настаивают, что важнее приучить читателя воспринимать иное мышление, иную культуру – и для этого идти даже на насилие над родным языком. Выполнение первого требования (тезисы В) ведёт к вольному переводу, выполнение второго (тезисы А) – к переводу дословному, буквальному.

В разные эпохи в разных культурах побеждают то одни, то другие представления о переводах. Поэтому переводов «на все времена», удовлетворяющих вкусы представителей разных поколений, бывает мало, исключение – перевод «Илиады», выполненный Николаем Ивановичем Гнедичем. Обычно каждое обращение к Гомеру, Вергилию, Данте, Шекспиру приносит новые переводы. В этом можно убедиться и на примерах истории перевода «Пути Абая» М.О.Аузэзова, «Кровь и пот» А.Нурпейсова и др.

Наглядной иллюстрацией служит хрестоматийный перевод одного четверостишия Поля Верлена, сделанный тремя русскими поэтами.

Подстрочник:

*В моём сердце — плач,
Как над городом — дождь;
Что ж это за печать
Пронзила моё сердце?*

1. Перевод В.Я. Брюсова:

*Небо над городом плачет,
Плачет и сердце моё.
Что оно, что оно значит,
Это унынье моё?*

2. Перевод Ф.К. Сологуба:

*На сердце слёзы упали,
Словно на улице дождик.
Что это, что за печали
В сердце глубоко упали?*

3. Перевод Б.Л. Пастернака:

*И в сердце расправа,
И дождик с утра...
Откуда бы, право,
Такая хандра?*

Каждый из переводчиков создал, отталкиваясь от оригинала, свой поэтический образ. С нашей точки зрения, главной движущей силой переводчика должна являться идея,вшущенная оригиналом, которая заставляет искать адекватные языковые средства для отражения в словах мысли, то есть художественный перевод представляет собой адекватное соответствие оригиналу в эстетическом понимании.

Иначе получится как в старом анекдоте о семинаристе, которому надо было перевести с латыни предложение «*Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma*». Это евангельское изречение «Дух бодр, плоть же немощна» семинарист перевёл: «Спирт хорош, а мясо прутухло». И перевод этот правильный в том смысле, что каждое из слов можно так перевести, предложение также отвечает требованиям. Только смысла исходного текста такой перевод не передает.

Процесс передачи содержания художественного текста с языка оригинала на другой язык – сложный и в большей степени творческий. При любом переводе неизбежно происходит следующее:

1. Какая-то часть материала не воссоздается и отбрасывается.
2. Какая-то часть материала дается не в собственном виде, а в виде разного рода замен/эквивалентов.
3. Привносится такой материал, которого нет в подлиннике.

Поэтому лучшие переводы, по мнению многих известных исследователей, могут содержать условные изменения по сравнению с оригиналом – и эти изменения совершенно необходимы, если целью является создание аналогичного оригиналу единства формы и содержания на материале другого языка, однако от объема этих изменений зависит точность перевода – и именно минимум таких изменений предполагает адекватный перевод. Следовательно, целью адекватного художественного перевода является точная передача содержания и формы подлинника при воспроизведении особенностей последней, если это позволяют языковые средства, или создание их адекватных соответствий на материале другого языка. То есть, точная передача смысла оригинала нередко связана с необходимостью отказа от дословности, но с выбором адекватных смысловых соответствий.

В переводческой практике существует свод основных требований, которым должен удовлетворять адекватный художественный перевод:

1. **Точность.** Переводчик обязан донести до читателя полностью все мысли, высказанные автором. При этом должны быть сохранены не только основные положения, но также нюансы и оттенки высказывания. Заботясь о полноте передачи высказывания, переводчик вместе с тем не должен ничего добавлять от себя, не должен дополнять и пояснять автора. Это также было бы искажением текста оригинала.

2. **Сжатость.** Переводчик не должен быть многословным, мысли должны быть облечены в максимально сжатую и лаконичную форму.

3. **Ясность.** Лаконичность и сжатость языка перевода не должны идти в ущерб ясности изложения мысли, легкости ее понимания. Следует избегать сложных и двусмысленных оборотов, затрудняющих восприятие.

4. **Литературность.** Как уже отмечалось, перевод должен полностью удовлетворять общепринятым нормам литературного языка.

На практике переводчики придерживаются следующих этапов работы над созданием художественного переводного текста:

1-й этап – определение историко-литературного контекста данного произведения на языке оригинала;

2-й этап – лингвопоэтический анализ текста-оригинала;
3-й – создание подстрочного перевода текста-оригинала;
4-й – анализ переводческих трансформаций, необходимых для создания переведенного текста;

5-й – создание художественного перевода;

6-й этап – определение уровня эквивалентности переведенного текста.

Исходя из этих требований к процессу работы над текстом, предлагаем комплекс упражнений, направленных на практическое освоение способов и приемов перевода.

Практическое задание №1

А. Перед началом работы переводчик должен определить способ перевода, то есть решить, в каком виде должен быть представлен исходный текст в переведящей культуре: полностью или частично, применить выборочный или функциональный перевод. Полный перевод может осуществляться при помощи буквального, или пословного, перевода, семантического и коммуникативного перевода.

При выборе способа перевода Т.А. Казакова рекомендует придерживаться следующих правил:

1. Частичный перевод применяется для передачи на переведящем языке исходных текстов в целях общего ознакомления с их содержанием, когда подробности не являются коммуникативно-существенными.

2. Выборочный частичный перевод используется при переводе содержания докладов, деловых писем, стандартных сообщений, газетных материалов и других аналогичных текстов или высказываний, когда нужно получить представление о характере исходного текста или стиле автора, но подробное ознакомление с ними не является первоочередной задачей.

3. Функциональный частичный перевод применяется для сокращения или упрощения исходных текстов, когда они предназначены либо для массового читателя, либо для получателей менее высокого уровня готовности к восприятию такого типа исходных текстов. К таковым относятся различного рода пересказы, адаптации, версии и т. п.

4. Полный перевод применяется для передачи исходных текстов, содержание которых имеет настолько высокую значимость, что должно быть представлено получателю переведенного текста в подробном виде.

5. Буквальный полный перевод применяется в сравнительно редких случаях, например: в учебных или научных целях, для академических изданий уникальных текстов, в частности, эпоса, и т. п.

6. Семантический полный перевод выполняется для передачи исходных текстов, имеющих высокую научную или социально-культурную значимость, подробное содержание которых предназначено для широкого круга специалистов.

7. Коммуникативно-прагматический полный перевод используется для передачи исходных текстов, имеющих высокую социально-культурную

значимость, подробное содержание которых предназначено для массового получателя (Казакова Т.А., с.17-18).

В. Переведите отрывок текста, используя разные способы перевода:

Біз Орынбордан шықкан үш окушы жеті күн жүріп Керекуге әрен жетіп, поездан түстік. Бұл екі араға он күн жүргүре де әбден болады екен. Поезд жүрісі әлі дәлденбеген кез. Біз тез жүріп келіпіз.

Күннің көзі екі жағынан да құлақтанып, ауа шанытып тұрған сүйк екен. Сібірде қандай атакты сүйктар болса, сонын ен сойқандыларының бірі осы болар. Тап осындай сүйкта кәдүілгі құстын сағы сауысқан, зәуі сайтан, телеграф сымына қона қалса, үш рет шық-шық еткенше ұшып түседі дейді біздін ауыл. Ал, енді біздін ауыл деген аумаған сіздін ауыл сиякты, білмейтіні жок....

Поездан түсе салдық та үшеуіміз үш жакка жүгіре жөнелдік. Күн кешкіріп барады, тым болмаса, бір түн паналап шығатын үй іздедік. Менін қасымдағы екі жігіттің кигендері: солдат шинелі, бастьарында Буденный жауынгерлерінін сүр құлақшындары, мандайларында айбарлы қызыл жұлдыздары да бар. Менін үстімде казаки койдың казакша илеген терісінен казакша тіккен тоным бар. Менін кала деген жерге биыл ғана келгенімді осы тонымының кете қоймаған маңма иісі недәуір жерден анғартып тұрады. Не қауырынғанда, не түймелегендеге екі етегі екі жағыма қарай деділдік кететіні болмаса тоным - тоң-ак... Басымда Орынбор базарынан бір сом жиырма бес тыынға алған қара бұйра бөркім бар. Желке жағы азырак қырқылған, басыма азырак сиынқырамайды, дегенмен бір сом жиырма бес тыынға сутегін арзан. Он жак шекеме қарай ауыстыра кисем, өзіме өзім айта қалғандай ұнап кетемін. Үшеуіміздін де аяққа кигеніміз қара ботинка, галош.

Вокзал манайында үй көп емес, түгел түртініп шыктық. Бір үй есігін ашкан жок. Ол кездегі ұры-қары кезбелердің көбі-ақ солдат кімінде жүретін. Тегі, бізді де солардың бір филиалынан келгендер гой деп ойлай ма немене, есіктен аз ғана сығалап қарайды да, сарт еткізіп жауып, тырс еткізіп кілттеп алады...

Вокзалға қайта келіп кірдік. Поезд жүрерде конырау қағатын шалдан басқа жан қалмапты. Қалын көк ала сақал-мұрттың арасынан кою көк түтінді бүркіратып, бүйірі қызарған темір пештің аузына таман жақындау жерде сол шал отыр. Шалға аты-жөнімізді айтып, бір түн паналап шығатын «бүрыш» тауып бер деп жалындық. Вокзал тұрғындары бізді кезбелер деп ойлай ма, немене, есіктерін аша беріп жауып алады дедік.

Практическое задание №2

А. Переводчик художественного текста должен свободно владеть различными способами членения исходного текста. Известно стремление переводить пословно, членить исходный текст или высказывание на отдельные слова, находить им соответствие на языке перевода и таким образом составлять переводной текст будет изначальной ошибкой. Т.А. Казакова предлагает следующий алгоритм сегментации текста для перевода:

1. Важнейшим критерием при делении текста служит мера упорядоченности вычленяемого сегмента в системе текста: чем больше слово сохраняет контекстуальную независимость, тем вернее оно является минимальным сегментом, предназначенным для перевода.

2. Если слово зависит главным образом от ближайшего контекста, то основанием для построения единицы перевода является словосочетание или простое предложение, в которое входит данное слово.

3. Если слово зависит от нескольких текстовых компонентов, в том числе и выходящих за пределы предложения, то построение единицы перевода основывается на сложном предложении или эпизоде.

4. Если слово зависит от множества текстовых компонентов, то в основе единицы перевода должен лежать весь исходный текст.

5. Если слово зависит от условий, выходящих за пределы текста, то переводчик должен предусмотреть возможность культурологического комментария или создания новой языковой единицы путем транслитерации или калькирования (в некоторых случаях возможно сочетание всех названных способов) [Казакова Т.А., 35-36].

В. Переведите отрывок текста, выделите единицы перевода, про-комментируйте определение единиц перевода:

Біз орнымыздан ұшып түсे жаздадық. Майраны көрермін деп кім ойлаған! Атақты әнші Майра бізді үйіне кондырып, моншага түсіріп, бізге шай құйып отырап деп кім ойлаған! Онын араласып жүрген адамдары да, ішер асы да бөлек болу көрек кой... Тіліміз тағы да байланып қалғандай... Ержан мені тізесімен түртеді. Ол екі арада Майра шай құйып, бір-бір шәшкені біздің алдымызға койып та үлгерді... Ержан мені тағы да тізесімен нұқып-нұқып қалды. *Мен тірі құнімде сират көпірден бірінші болып өтуге зрең* бел байлады. Мән беріп, баптап айттар сөзді дем алмай, бір-ак жолы актара салдым:

– Жок, Майра апай, сізді ен жаксы билетін жер де, ел де Орынбор болар, – дедім. – Орынборда он бес шамалы орта дәрежелі оку орындары бар. Бірінде болмаса, бірінде құн сайын ойын-сауық болып жатады. Қандай ойын-сауық болса да сіздің әнініз бір шыркалмай калмайды...

Бұған дейін Майраның жузінде құаңдық бар еді. Кара көздері тұнық кара судай тым тұнық еді, енді сол тұнықтың бетін самал лебі сипап өткендей, қара көздер жарқырап, жузіне ыстық қан жүгіріп сала берді...

Практическое задание № 3

А. При переводе некоторых единиц художественного текста, для которых стандартные соответствия не пригодны, требуются специальные приемы преобразования, такие, как лексические, грамматические и стилистические. Переводчик применяет тот или иной вид трансформации определенных элементов исходного текста: транслитерацию, калькирование, модификацию, замену, переводческий комментарий и т. п.

Проза Габита Мусрепова в переводах

Выбор среди различных приемов преобразования зависит от установленного переводчиком характера единицы перевода в исходном тексте. Лексические приемы применяют в тех случаях, когда в тексте оригинала встречается нестандартная языковая единица на уровне слова: собственное имя, не встречающееся в языке перевода, термин, слова-реалии и т.п. Наиболее часто на практике используют следующие приемы перевода нестандартных лексических элементов исходного текста: транслитерация, транскрипция, калькирование, семантическая модификация, описание, комментарий, смешанный (параллельный) перевод.

Из грамматических приемов наиболее часто применяют грамматические замены, распространения, добавления, присоединения, антонимический перевод, нулевой перевод.

Наиболее сложны переводы с одного языка на другой стилистических единиц текста-оригинала. Дело в том, что некоторые такие единицы не поддаются переводу или требуют существенных преобразований, например, определенную трудность переводчик испытывает при переводе разных видов метафоры. К стилистическим приемам относятся замена словесного состава, замена образа, замена тропа, замена фигуры речи и др.

B. Выполните ряд заданий с целью освоения технологии перевода:

1. Сделайте подстрочный перевод отрывка текста (по выбору студента).
2. Сопоставьте текст оригинала с переводом и найдите в переводном тексте лексические, грамматические и стилистические приемы перевода.
3. Найдите в тексте оригинала фразеологические единицы и объясните целесообразность использования того или иного переводческого приема.

СОДЕРЖАНИЕ

Учебное издание

Ашишханова Светлана Ашишхановна

**ПРОЗА ГАБИТА МУСРЕПОВА
В ПЕРЕВОДАХ**

Учебное пособие

*Редакторы: З.У. Усенова, К. Сабит
Компьютерная верстка З.Т. Акаджановой
Оформление обложки Г.О. Курмановой*

ИБ № 4978

Подписано в печать 30.03.11. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Объем 11,5 пл. Тираж 100 экз. Заказ № 553.
Издательство «Қазақ университетті» Казахского национального
университета им. аль-Фараби. 050040, г. Алматы, пр. аль-Фараби, 71. КазНУ
Отпечатано в типографии издательства «Қазақ университетті».