**О художествеииом своеобразии романа А. Кекилбаева "Конец легенды"**

С. Муминов, Таразский государственный педагогический институт

Роман А. Кекилбаева «Конец легенды» (1971) — замечательное произведение казахской литературы второй половины XX века. В этом произведении воплотились литературно-художественные принципы, сближающие его с обновленным мировым романом XX века.

ДЕТАЛЬНО изображенные персонажи, хронотоп, раскрывающий внутренний мир и внешние условия жизни действующих лиц, проблематика и идейное содержание, прежде всего отражающие актуальные вопросы человека и общества, а также пафосная авторская эмоциональность — все это определяет сущность романа. Яркие образцы подобного типа романа — произведения Ф. Достоевского и Л. Толстого.

В его произведении представлено небольшое количество персонажей, что является серьезным фактором сознательного сокращения литературно-антропологического разнообразия. Первостепенных персонажей, выведенных в романе, всего три: Повелитель, Младшая Ханша и зодчий. В романе фигурирует также образ Старшей Ханши, но он явно отодвинут на второй план, так как развитие сюжета и идейно-тематическое содержание определяются прежде всего упомянутыми действующими лицами.

Писатель, изображая своих первостепенных персонажей, стремится сократить объем их социальной характерологии. Реалистические общественно-исторические, психологические и поведенческие характеристики персонажей отодвигаются на второй план их обобщающими свойствами. Постепенно, по мере развития сюжета романа, обнажается абстрактная природа первостепенных героев. Здесь не дана их развернутая, поэтапно осуществляемая биография, как это было принято в классическом романе XIX века. Центральные персонажи предстают перед читателями в целом уже сложившимися. Заостряется внимание на их определенной функции. Так, Повелитель символизирует деспотическую власть, Младшая Ханша воплощает красоту и женственность, а зодчий связан с темой чистой любви, кроме того, подчеркивается его верность выбранному делу, так как он стремится построить совершенное произведение архитектурного искусства.

Напомним, что в романе XIX века развернутые портретные описания литературных героев являются источником воссоздания внешней антропологии. А. Кекилбаев, заостряя свое художественное внимание на абстрактных чертах центральных персонажей, отказывается от подробных портретных описаний действующих лиц. Представление о внешности основных героев формируется с помощью кратких портретных зарисовок. «...большие, черные, как смородина, с влажным блеском глаза придавали ее худощавому личику выражение кротости и печали: нос точеный, маленький, с чуткими ноздрями; подбородок круглый, нежный, и губы не тонкие, которые обычно не в состоянии скрывать горячее желание, и не толстые, чувственные, а в меру полные, пухлые, податливые» [2, с.44]. Это портретное описание Младшей Ханши. Здесь дается индивидуализированное изображение внешности героини, которое затем сменяется обобщающей характеристикой. «Словом, она обладала внешностью, как принято считать, женщины стыдливой, сдержанной, скромной и верной в любви, которая не обжигает, не ошеломляет дикой, необузданной страстью, а ласкает и согревает ровным душевным огнем, не пьянит колдовскими чарами и дразнящим смехом, а завораживает томной, благосклонной улыбкой» [2, с.44].

Портретные описания второстепенных персонажей также лаконичные. Подавляющая часть второстепенных действующих лиц наделена не индивидуализированными портретными зарисовками, а обобщающими, с помощью которых акцентируются их определенные видовые характеристики: общественные, телесные, профессиональные, психологические и др. «Вот два евнуха-привратника — белобородые, красноглазые, одряхлевшие, — приложив руки к груди и сломившись в поклоне, молча расступились перед ним (Тимуром — С.М.). Похожие на живые мощи, они всем своим обликом выражают покорность и отрешенность и глаза опустили долу, но едва он пройдет мимо, они посмотрят друг на друга с двусмысленной ухмылкой» [2, с.47]. Два персонажа имеют один портрет. Данное портретное изображение основано на обобщающих характеристиках, посредством которых выделяются наиболее типичные черты евнухов-привратников.

«В круг костра то врывались тонкостанные юноши в тюбетейках, в пестрых легких халатах, туго перепоясанных яркими кушаками, и, загораясь от собственной удали, пускались в залихватски-огненный пляс; то вплывали, кружась в истоме, легконогие красавицы, шелестя шелковыми нарядами, мелькая черными, туго заплетенными косичками и белыми, как серебристая рыба в воде, руками» [2, с.65]. Здесь развернута цепь обобщающих характеристик, рисующих общую картину танца. Писатель выхватывает не индивидуальные внешние черты танцующих, а типологические черты, объединяющие несколько персонажей в два собирательных образа: юноши и девушки.

Таким образом, у главных персонажей нет разнообразных индивидуальных антропоморфных характеристик, как это имело место в классическом антропологическом романе. Здесь проявляется отход А. Кекилбаева от этой традиции. Это сознательная художественная позиция автора, который не стремится развернуть индивидуально-социальную характерологию, а желает показать онтологическую участь человека, вброшенного в поток бытия.

В классическом романе, напомним, действующие лица получали от писателя номинации-антропонимы, дополнительно подчеркивающие их индивидуализированный внутренний мир, а также другие стороны их литературно-антропологической определенности. В романе А. Кекилбаева, напротив, основные персонажи обладают не индивидуальными антропологическими номинациями, выражающими особенности их характера и поведения, а родовыми, обобщающими номинациями. Схематизирующие номинации: Повелитель, Старшая Ханша, Младшая Ханша, зодчий — указывают на общественное положение персонажей и усиливают онтологическое звучание их образов.

Малое количество второстепенных персонажей также является фактором, способствующим редукции антропологической сферы в романе. К тому же, образы второстепенных персонажей так же, как и главных героев, лишены объемной социальной характерологии. Писатель экономно сообщает о них самые необходимые сведения, позволяющие читателю составить себе представление о времени и месте действия, изображенного в произведении. Подчеркиваются главным образом их сюжетные функции: создавать фон для показа взаимоотношений центральных персонажей.

Номинации родового, обобщающего характера также указывают не на индивидуальные черты характера, а подчеркивают общественное положение второстепенных персонажей (воин, старший визирь, рабы, слуги) или отражают особенности их возраста (старуха, юноша, девушка).

Яркой приметой художественного пространства выступают различные предметы и вещи. Здесь представлены такие детали предметного мира, которые свидетельствуют, что действие разворачивается в эпоху правления Тимура, великого деятеля далекого исторического прошлого. Но это обстоятельство не мешает осмыслению элементов художественного пространства как онтологических. Так, пространство дворца Тимура обладает семантикой державной власти. Пространство города тесно связано с образом бесправного народа. Минарет воплощает стремление к красоте и совершенству. Среди онтологических образов, изображенных в романе, центральное место принадлежит минарету, возводимому по приказу Младшей Ханши. Юный зодчий, стремясь воплотить свой замысел, задумал построить минарет «в форме купола, голубого, как небо, чтобы не оттенять завершающую грань, а придать линиям мягкость, незаметно сливающуюся с небесной ширью» [2, с.107]. Молодой зодчий «вовсе не желает, чтобы его минарет своей мощью и величием внушал ужас и страх или, наоборот, казался красивой и невинной игрушкой, которую каждому хочется мимоходом прихватить. Важно, чтобы его красота вызывала не просто восторг и удивление, не только радовала взор, но и поражала своей таинственностью, тревожила многозначительностью и загадочностью» [2, с. 107].

Большое художественное значение приобретают образы природы. Образ пустыни, присутствующий в пейзажных описаниях, также имеет онтологическое содержание. «Крошечные воронки, появляющиеся под копытами устало бредущих коней, тут же вновь заполняются песком. И мгновенно исчезают бесчисленные следы на склонах вздыбленной гряды барханов, оставленные отрядом угрюмо взирающих окрест телохранителей, едущих на отборных скакунах саврасой масти впереди, на расстоянии пущенной стрелы. Зыбучий песок, безмолвный и бездушный, издревле привыкший к непостоянству и тщетности бытия, мигом стирает малейший отпечаток на бескровном лике этого безбрежного серо-пепельного мертвого пространства» [2, с.5]. Конкретный план отодвигается символическим содержанием. Образ мертвой пустыни символизирует непостоянство и суетность человеческой жизни.

Подобные онтологические обобщения содержатся и в других пейзажных описаниях. Повелитель «вновь провалился в забытье. Вокруг от горизонта до горизонта во все стороны растянулась удручающе унылая пустыня. Угрюмые барханы казались испещренными таинственными знаками и причудливой вязью. Он, напрягая зрение, силился разглядеть их, прочесть загадочную надпись. Но рябило, мельтешило в глазах, и мрак суживался, заливал слабеющий рассудок, и все же через некоторое время с большим трудом удалось ему прочитать одну-единственную фразу: «Рано или поздно все равно очутишься под землей!» [2, с. 224].

Пейзажные описания, имеющие конкретный характер, в то же время содержат глубокие философские выводы. Повелитель «забирался в укромный прохладный уголок сада и подолгу сидел на валунах у звонкого, говорливого родника. Только вот здесь, на крохотном клочке земли, рядом с вечным родником, он не чувствовал себя могущественным властелином. Здесь он мог не повелевать, и были ему непослушны, неподвластны и неустанно журчавший прозрачный родник, и бесчисленные птахи, безмятежно щебетавшие в густой зеленой листве, и лупоглазые стрекозы, трепетавшие тонюсенькими крылышками над самой водой. Здесь никто его не боялся» [2, с.16].

В природе нет места человеческим порядкам и установлениям, нарушающим естественный ход событий. В природе нет места феномену человеческой власти, который отчуждает его носителя от мира и других людей.

Таким образом, пейзажные описания в романе служат в основном для выражения различных онтологических проблем и мотивов. Конкретный, детализированный живописный план постепенно вытесняется обобщающими размышлениями и выводами онтологического, и шире — философского характера.

Таким образом, художественное пространство в романе является онтологически осмысленным, а не антропологически ориентированным, как это было в классическом романе, где человек выступал основной мерой вещей, и внешний мир изображался как второстепенный по отношению к антропоморфному персонажу фрагмент. В пределах художественного мира романа А. Кекилбаева важна роль человека не как субъекта социальной действительности, а как части бытия.

Художественное время в романе так же, как и художественное пространство, характеризуется ярко выраженной онтологической направленностью. Главные герои не имеют развернутого биографического времени. Существенно редуцированное биографическое время центральных персонажей является необходимым условием их органичного пребывания в художественном мире романа, для которого характерно преобладание символического плана.

Художественное время произведения характеризуется неразрывным синтезом прошлого и настоящего. Сфере прошлого придается большое значение. Прошлое, образуя с настоящим единый поток, выступает в качестве основного источника онтологического начала в романе. На первый план выдвигается тема памяти. Значительная часть художественного содержания представлена в потоке сознания Повелителя. В своих воспоминаниях он воскрешает события далекой молодости, а также главные эпизоды своего восхождения к власти. Таким образом, прошлое актуализируется, наряду с настоящим участвуя в процессе развития сюжета произведения.

В изображении художественного времени, имитирующего историческое время правления Тимура, выделяются два плана: конкретный и символический. Тщательно воссоздавая признаки исторического времени, писатель заботится о том, чтобы сфера художественного времени содержала универсальные приметы, характерные для всего человечества и неизменные на протяжении всей истории человечества. Онтологические мотивы власти, жизни, смерти, целесообразности бытия присутствуют в романе благодаря наличию в сфере художественного времени символического плана. Источником символизации художественного времени выступает культурно-религиозный и эстетический контекст. В романе имеют место цитаты из Корана, обращения к библейским, кораническим сюжетам и мотивам. Все это образует особую сферу художественного времени — символическое время, несущее в себе свет вечных нравственных ценностей.

Таким образом, в романе «Конец легенды» органично воплотились принципы онтологической поэтики. В персонажной сфере обобщающие онтологические характеристики явно доминируют над социально-индивидуальной характерологией. Первостепенные персонажи прежде всего воплощают определенную онтологическую проблему, чем обуславливается их символическое содержание. Наряду с персонажами-людьми в качестве основных героев здесь выступают онтологические образы времени, природы, памяти, власти, жизни, смерти. Сказанное выше позволяет считать роман «Конец легенды» ярким образцом онтологического романа, в котором наблюдается отказ от антропологической эстетики, постепенно исчерпавшей свои художественно-смысловые возможности. Роман был написан в 1971 году. В это время происходили масштабные изменения, существенно изменившие поэтику и проблематический строй казахской художественной литературы и жанра романа, в частности. А. Жаксылыков пишет: «Реальное обновление казахской литературы, отход от шаблонов отжившей методологии наметился в 70-е годы. Причиной тому были следующие факторы: влияние изменившейся мировой онтологической ситуации, влияние мировой литературы, последствия критики репрессивной политики сталинского режима и культа личности, более зрелый уровень сознания и мышления художников слова этого периода» [3, с. 40]. Это произведение А. Кекилбаева органично входит в контекст русской и западной онтологической романистики, творцы которой искали и успешно воплощали новые литературно-эстетические принципы, позволявшие более точно и глубоко изображать кардинально изменившееся состояние картины мира и человека.

Редукция литературно-художественной антропологии, доминирование онтологической проблематики, повышение статуса образов бытия, синтез прошлого и настоящего, актуализация прошлого, включение в художественный мир романа культурно-эстетического контекста, значительная роль онейрического пространства — эти эстетические принципы роднят роман А. Кекилбаева с романами А. Белого «Петербург» и А. Платонова «Чевенгур», а также с произведениями Джойса, Пруста и других представителей онтологической традиции.

В целом можно говорить об отходе А. Кекилбаева от традиции классического романа XIX века, который был основан на многосторонней апологии человека и изображении стабильной картины мира, утверждавшей высокий статус человека в бытии.

**Список литературы**

Огни Магистау, авгут 2009