

РЫМҒАЛИ
НҰРҒАЛИ

•
Шығармалары

VII

РЫМҒАЛИ НҰРҒАЛИ

VII

РЫМҒАЛИ НҰРҒАЛИ



Шығармалары

7

ТОМ

Әдебиет теориясы

Нұсқалық

I кітап

FOLIANT
БАСПАСЫ

Астана-2013

УДК 821.512.122.0

ББК 83.3 Қаз

Н 86

*Қазақстан Республикасының Мәдениет
және ақпарат министрлігі Ақпарат және мұрағат комитеті
«Әдебиеттің әлеуметтік маңызды түрлерін басып шығару»
бағдарламасы бойынша шығарылды*

Н 86 Нұрғали Р.

Шығармалары. – Астана: Фолиант, 2013.

ISBN 978-9965-35-995-8

Т.7. Әдебиет теориясы: *нұсқалық*. I кітап. – 416 б.

ISBN 978-601-302-010-5

Қазақ әдебиеттану ғылымында өзіндік орны зор көрнекті ғалым әрі жазушы, Қазақстан Республикасы Мемлекеттік сыйлығының және ғылым саласындағы Ш. Уәлиханов сыйлығының лауреаты, ғылымға еңбек сіңірген қайраткер, филология ғылымдарының докторы, профессор, академик Рымғали Нұрғалидің 8 томдық шығармалар жинағының жетінші томына «Әдебиет теориясы» атты бірінші және екінші бөлімдері беріліп отыр.

УДК 821.512.122.0

ББК 83.3 Қаз

ISBN 978-601-302-010-5 (Т. 7)

ISBN 978-9965-35-995-8

© Нұрғали Р., 2013

© «Фолиант» баспасы, 2013

АҢДАТУ

Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінің қазақ және шетел әдебиеті кафедрасы ғылыми жинақтар, оқу құралдары мен оқулықтар, сондай-ақ жоғары оқу орындарының студенттеріне арналған нұсқалықтар шығаруды қолға ала бастаған болатын. Оның бірінші кітабы «Көкейкесті әдебиеттану» атты ғылыми мақалалар жинағы 2001 жылы жарық көрген еді. Мына қолдарыңыздағы нұсқалық осы ұжым дайындаған екінші кітап болып табылады.

«Әдебиет теориясы» бойынша жарық көріп отырған бұл нұсқалық – қазақ тілінде шығарылып отырған алғашқы тәжірибе. Жоғары оқу орындарындағы арнаулы пәндердің бірі болып табылатын «Әдебиет теориясы мен эстетика негіздері» бойынша оқу материалдарының, ғылыми еңбектер мәтіндерінің жетіспеушілігі және бірқатар тиісті әдебиеттердің қазақ тілінде болмауы – филология мамандықтары бойынша сапалы, білікті мамандар дайындауға кедергі болатыны сөзсіз. Нұсқалықты құрастырудағы мақсат – осы олқылықтың орнын толтыру.

Нұсқалыққа әлемдік ғылымның ірі өкілдерінің эстетикалық ой-пікірлері мен қазақ әдебиеттанушыларының еңбектерінен алынған теориялық материалдар енгізілді.

Эстетикалық ой-пікірлердің өрістеуі көне грек философы Аристотельдің «Поэтика» еңбегінен басталғаны



мәлім. Көне дүние ойшылының әдебиеттің теориясына қатысты ой-пікірлері мазмұнына қарай бірнеше тұста берілді. Одан берідегі орта ғасырлар эстетикасы Әбу Насыр әл-Фарабидің «Музыка және поэзия жайындағы трактаттары» еңбегінен алынды. XVII-XVIII ғасырлардағы эстетикалық көзқарастар Г.Э. Лессингтің «Лаокоон немесе кескін өнері мен поэзияның шекарасы туралы», И.В. Гетенің «Табиғатқа жай еліктеу, мәнер, стиль», Г.В.Ф. Гегельдің «Эстетика туралы лекциялар» атты еңбектері арқылы берілсе, XIX ғасыр бойынша алынған материалдарда тікелей әдебиет теориясымен байланысты ғылыми пікірлер іріктеліп алынды. Мәселен, Ш. Сент-Бевтің «Дидро», В.Г. Белинскийдің «Поэзияны тегі мен түріне қарап бөлу», т.б. еңбектерді келтіруге болады. Нұсқалыққа енгізілген дүниелердің басым көпшілігі XX ғасырда жазылған дүниелер. Олардың ішінде қазақ оқырманына бұрындары ана тілі арқылы таныс болмаған, бірақ әлемдік әдебиеттану ғылымында өзіндік үлкен орны бар А.Н. Веселовскийдің, Ш. Сент-Бевтің, Р. Уэллестің, О. Уорреннің, А.А. Потебняның, Р. Якобсонның, В. Шкловскийдің жазғандарын айтуға болады.

Нұсқалықта қазіргі таңда қазақ ғылымының іргелі салаларының бірі болып отырған әдебиеттану ғылымы өкілдерінің еңбектері мазмұнына қарай жүйеленіп берілді. Ш. Уәлиханов, А. Байтұрсынов, Х. Досмұхамедов, Ж. Аймауытов, М. Жұмабаев, М. Әуезовтерден бастап, әр кезеңдерде әдебиеттің теориялық мәселелеріне қалам тартқан Е. Ысмайылов, Қ. Жұмалиев, Б. Кенжебаев, Т. Нұртазин, Ә. Қоңыратбаев, М. Қаратаев сияқты көрнекті оқымыстылар зерттеулерімен бірге, қазіргі қазақ әдебиеттануының ірі өкілдері З. Ахметов, С. Қирабаев, З. Қабдолов, Т. Кәкішев, Т. Қожакеев, тағы да басқа ғалымдардың еңбектері енгізілді.

Оларды іріктеу мен орналастыруда әдебиет теориясының басты бөлімдерінің мазмұны ескерілді. Соның



негізінде нұсқалық алты бөлімге бөлінді. Олар: «Өнер табиғаты және эстетикалық ой-пікірлердің дамуы», «Суреткер табиғаты», «Әдеби шығарманың мазмұны мен пішіні», «Әдеби жанр», «Әдеби процесс» және «Әдеби шығарманың тілі мен стилі». Бөлім бойынша топтастырылған кейбір материалдар мазмұны жағынан бірнеше әдеби-көркем құбылыстарға қатысты болған себепті, олар мазмұнының басымдығына қарай тиісті бөлімге жіберілді. Сонымен бірге, «Әдебиет теориясы» нұсқалығына әдебиет тарихымен байланысты бірқатар үлгілер де енгізілді. Олар, негізінен, әдеби дамуға қатысты ғылыми еңбектер. Өйткені, әдеби процестің заңдылықтарын, шарттарын танып білуде, олардың теориялық тұжырымдарын түсінуде осындай әдебиет тарихына қатысты дүниелердің қамтылуы орынды саналды.

Авторларды іріктеудегі басты бағдар енгізілетін материалдарда көрініс тапқан әдеби-теориялық тұжырымдардың сипатымен байланысты болды. Сонымен қатар эстетикалық ойдың көне замандардан бүгінге дейінгі даму үрдісін жалпы түрде болса да аңғарту мақсаты да қойылды. Сондықтан да, жоғарыда ескертіп өткеніміздей, теориялық ой-пікірлердің дамуындағы антикалық дәуір, орта ғасырлар, классицизм, ағартушылық кезең, немістің классикалық философиясы кезеңі, ХІХ-ХХ ғасырлар және қазіргі заманның эстетикалық ой-пікірлері қамтылды.

Нұсқалыққа енген Аристотельдің, әл-Фарабидің, Белинскийдің еңбектері кезінде С. Мақпырұлы құрастырған «Әдебиеттануға кіріспе» атты жинақтан алынды. Қазақ тіліне тұңғыш рет аударылып отырған Банфидің, А.Н. Веселовскийдің, Ш. Сент-Бевтің, Р. Уэллектің, О. Уорреннің, А.А. Потебняның, Р. Якобсонның, Н.Я. Берковскийдің, М.М. Бахтиннің, В. Шкловскийдің, Н.И. Розановтың, А.С. Бушминнің, А.И. Буровтың, т.б. еңбектерін қазақ тіліне аударуға ҚР ҰҒА



академиктері Р.Н. Нұрғали, С.А. Қасқабасов, профессор Д. Ысқақұлы, филология ғылымдарының кандидаттары Д. Қамзабекұлы, Г.Б. Ержанова, Е.Е. Тілешев, Ж.Ә. Аймұхамбетовалар қатысты.

Кітап соңында авторлар туралы қысқаша түсініктемелер және термин сөздердің мәтінде қолданылу ретінің көрсеткіші де қоса берілді.

*Рымғали Нұрғали,
Астана, 7 маусым 2003 ж.*



**ӨНЕР
ТАБИҒАТЫ**

ӨНЕР ТАБИҒАТЫ ЖӘНЕ ЭСТЕТИКАЛЫҚ ОЙ-ПІКІРЛЕРДІҢ ДАМУЫ

Аристотель

Поэзия өнері туралы

Біз бұл жерде жалпы поэзия өнері туралы және оның жеке түрлері хақында әңгімелеспекпіз, сондай-ақ олардың әрқайсысы шамамен қандай маңызға ие екендігі, поэзиялық туынды тартымды болып шығу үшін фабула қалай құрастырылмақшы, бұған қоса ол қандай және қаншама бөліктерден тұруға тиісті, жалпы алғанда, әңгіме предметіне қатысты барлық жайларды баяндамақпыз, сөзді мәселенің түйінді жерінен, ең бастысынан бастаймыз.

Эпикалық және трагедиялық поэзия, сондай-ақ комедия мен дифирамбылық поэзия¹, авлетика мен кифаристиканың² басым бөлігі – мұның бәрі де, жалпы айтқанда, еліктеу өнеріне жатады, бұлар бір-бірімен мынадай үш түрлі жағдайда: еліктеу не арқылы (қай негізде) жасалады, болмаса не нәрсеге еліктейді, өйтпесе қалай еліктейді, міне, осы тұрғыда ғана ерекшеленеді. Бұлар, әрине, ылғи да бір мағына-мәндегі ұғымда емес.

¹ Дифирамбылық поэзия – Дионистің құрметіне, басқа да құдайлардың атына арнап айтылатын би үстінде орындалатын хор өлеңі

² Авлетика мен кифаристика – авл және кифара музыкалық аспаптарында ойнау өнері



Еліктеу жекелеген немесе тұтас күйінде ырғақтан, сөз бен гармониядан (әуеннен) танылмақшы; айталық әуен мен ырғақты авлетика мен кифаристикаға және осы түрге жататын басқа да музыкалық өнер түрлеріне қолданады, мысалы, сыбызғы тарту өнері, кейбір бишілер гармониясыз-ақ ырғақтың көмегімен еліктеу қимылын жасай алады, өйткені олар шынында да мәнерлі ырғақты қимыл-қозғалыстар арқылы мінездерді, іс-әрекет пен көңіл күйлерін таныта алады: сөзді белгілі бір өлшеммен немесе өлшемсіз пайдаланатын, онда да бірнеше өлшемді аралас иә болмаса олардың біреуін жеке-дара қолданатын өнер түрі ғана күні бүгінге дейін анықталмай келеді, біз Софрон мен Ксенархтың³ мимдері мен сократтық әңгімелерге де, триметрлік⁴, элегиялық немесе қандай бір болсын өлеңдік өлшеммен бейнелеушілерге де жалпы ат-атау бере алмаған болар едік, «жазу» деген ұғымды белгілі бір өлшеммен байланысты түсінетін адамдар ғана кейбіреулерді элегик, енді бірін эпик деп оларды еліктеу ерекшелігіне қарай емес, жалпы өлеңдік өлшеміне қарап ақын деп ардақтайды. Алда-жалда өлеңдік өлшеммен жазылған медицина немесе физика жайлы әлдеқандай трактат жариялана қалса, олар үйреншікті қалыппен оның авторын ақын деп атайды, ал шынына келгенде Гомер мен Эмподоклдың арасында өлшеммен басқа ешқандай да жақындық жоқ, сондықтан да алғашқысын ақын деп атау, екіншісін ақын дегеннен физиолог деу неғұрлым әділетті болмақшы.

Айтылған барлық жайларды – ырғақты, мелодия мен метрді – түгелдей пайдаланатын кейбір өнер түрлері де бар, мысалы, дифирамбылық поэзия, номалар⁵, трагедия мен комедия, міне, осындай өнер түрлеріне жатады, бұлардың бір-бірінен айырмашылығынан өлшемдерді бірінің тұтас, екіншілерінің кейбір бөліктерінде ғана пайдаланатындығында жатыр.

³ Софрон (б.э.д. V ғ.) Ксенарх, оның ұлы – мимдердің (тұрмыстық көрініс сценаларының) авторлары

⁴ Триметр – метрикалық өлең жүйесіндегі өлшем

⁵ Нома, номалар – салтанатты мерекелік жиындарда орындалатын гимн



Мен өнер түрлерінің өзара айырмашылық-ерекшеліктерін олардың еліктеу құралдары тұрғысынан алғанда осылай түсінемін.

Барша еліктеушілер қатысушыларға (кейіпкерлерге) еліктейтін болғандықтан, соңғылары міндетті түрде ұнамды я ұнамсыз сипатта болуы шарт (характер ылғи да осылай көрінеді, неге десеңіз, характері бойынша барлығы да не жағымсыз, не болмаса қайырымды, ізгі болып келеді), сондықтан да бізден әлдеқайда жақсыларға немесе төмендерге, тіпті біз сияқтыларға да (суретшілер секілді) еліктеуге тура келеді; Полигнот, мәселен, жақсы адамдарды, Павсон болса жағымсыз жандарды, ал Дионисий кәдуілгі жандарды бейнеледі. Жоғарыда аталған еліктеудің әрқайсысында осындай ерекшеліктер болады, ол еліктеу предметіне тікелей байланысты; билегенде, сондай-ақ флейта мен кифарада ойнаған кезде де осындай ерекшеліктер танылуы мүмкін; мұндай ерекшелік прозалық және қарапайым өлеңдік шығармаларға да қатысты, айталық Гомер ұнамды адамдарды, Клеофонт кәуілгі жандарды, пародияны алғаш жазушының бірі Гегемон Фасоцес және «Делиаданың» авторы Никохар ұнамсыз жандарды бейнеледі. Дифирамбылар мен номдарға да бұл айтқандар тікелей қатысты; оларда да «Киклопадағы» Аргант немесе Тимофей, сондай-ақ Филоксен секілді еліктеуді әбден қолдануға болады. Трагедия мен комедия арасындағы айырмашылық та осындай: соңғысы ұнамсыз жандарды, ал алғашқысы шындық өмірдегіден де гөрі ұнамдырақ жандарды бейнелеуге ұмтылады.

Бұл айтылғандарға осы жағдайлардың әрқайсысын да қалай еліктеу керектігі туралы үшінші айырмашылықты қосуға болады. Шынында да Гомер секілді оқиғаны өзіне қатыссыз түрде әңгімелей отырып, бір нәрсеге тек бір тұрғыда ғана еліктеуге болады немесе еліктеуші өз болмысын жасырмай, өзімен-өзі жеке қалады, не болмаса, суреттеп отырған адамдарды қимыл-әрекет үстінде көрсетеді. Біз сөз басында айтқанымыздай, әрбір еліктеудің мәнісі сонымен мынадай үш түрлі ерекшелікке – еліктеу тәсіліне, предметіне және әдісіне кеп саяды, сондықтан



да бір жағдайда Софокл Гомермен барабар болуы мүмкін, өйткені екеуі де құрметке лайық жандарды бейнеледі, енді бір жағдайда ол Аристофанмен қатарлас болуы ықтимал, өйткені бұл екеуі де адамдарды қимыл-әрекет үстінде, қимыл-әрекет болғанда да кәдімгідей драмалық әрекет үстінде көрсетеді. Осыдан келіп, кейбіреулердің пайымдағанындай, бұл шығармалар адамдарды қимыл-әрекет үстінде бейнелейтіндіктен де «драмалар» деп аталады.

Жалпы алғанда, поэзиялық өнерді түрлі табиғи себептер туғызған сияқты. Біріншіден, еліктеу адамдарға бала кезден тән нәрсе, осынысымен олар өзге хайуандардан ерекшеленеді, әр адам еліктеуге өте-мөте бейім келеді, соның арқасында алғашқы ұғым-түсініктерді жинақтайды, екіншіден еліктеудің нәтижесі барлығын да рақат сезіміне бөлейді. Бұның дәлеліне өмірде болатын жайларды алуға болады: тікелей көруге өте жағымсыз нәрселердің, мысалы, жиіркенішті хайуанаттар мен өліктердің суретіне біз құлшыныспен қарай аламыз. Мұның мәнісі мынада: ұғым-танымды жетілдіріп отыру – философтармен қатар, жалпы өзге адамдар үшін де бірдей дәрежеде қажетті, өте-мөте сүйкімді іс, айырмашылық тек мынада: соңғылары ұғым-танымды аз уақытқа ғана игереді. Бейнеленген жайларға олар ықыластана қарайды, себебі оларды көріп тұрып жалқылық деген не немесе мынау мынадай екен ғой деп үйрене де, ойлана да алады, ал егер бұрын-соңды мұндайды көрмеген жағдайдың өзінде де бейнеленген нәрсе суреттелуімен болмаса да әшекейімен немесе бояуымен, әйтпесе басқа бір себептерімен оның сүйсіну сезімін туғызады.

Гармония мен ырғақ (метрдің ырғақтың айрықша бір түрі екені даусыз ғой) секілді еліктеу де біздің табиғатымызға соншалықты тән болғандықтан, көне дәуірлердің өзінде-ақ еліктеуге өте бейімді дарынды жандар болған, олар осы еліктеу қабілетін там-тұмдап дамыта отырып, импровизациядан нақты поэзияны тудырды.

Ақындардың жеке мінез ерекшеліктеріне байланысты поэзия да түрлі сипаттарға бөлінеді: өте-мөте байыпты ақындар өздері



тәрізді адамдардың тамаша характерін бейнеледі, ал неғұрлым ұшқалақтауы ең алдымен сайқымазақ, келеке өлеңдер жазып, жағымсыз жандарды танытса, енді бірі мадақ өлеңдер мен гимндер жазды. Ақындар жеткілікті болғанымен, біз Гомерге дейінгі осындай поэмаларды ешкімдікі емес деп айта алмаймыз, ал Гомерден бастап бұлай деу мүмкін болды, бұған оның «Маргит» поэмасы, тағы сол сияқтылар мысал бола алады. Оларда шынында да күлкілі, келекелі метр қолданылады; ол қазірде де ямб өлшемі деп аталады, өйткені бұл өлшеммен жазылған өлеңдерді ақындар бірін-бірі ажуа-күлкі етті. Міне, осылайша көне дәуір ақындарының бірі батырлық өлеңдерді, енді бірі ямб өлшеміндегі өлеңдерді жасаушы болады.

Гомер поэзияның байыпты саласында да (тегінде де) ұлы ақын болады, өйткені ол өлеңдерді шебер жазып қана қоймай, бұған қоса драмалық суреттеулер де жасады, ол сондай-ақ драмалық суреттеуде мысқылдан гөрі күлкіге мән беріп, сонысымен комедияның негізгі формасын да бірінші болып көрсетті, демек «Илиада» мен «Одиссеяның» трагедияға қатысы қандай болса «Маргиттің» де комедияға қатысы сондай дәрежеде.

Трагедия мен комедия пайда бола бастаған кезде поэзияның белгілі бір түріне табиғи құштарлығы барлар енді ямбыны қойып, комик қаламгерлерге, эпиктерге, трагиктерге айналды, мұның себебі поэзиялық шығармалардың соңғы аталған формаларының маңыздырақ әрі алғашқыларына қарағанда үлкен ілтипатқа ие екендігінде жатыр.

Бұл жерде трагедия театрға қатысты да, жеке өзінше алғанда да өзінің батырлық түрлері бойынша жеткілікті дәрежеде дамып отыр ма, жоқ па деген мәселені сөз етудің реті жоқ. Әуел бастан импровизациялық жолмен пайда болған ол комедия (алғашқысы – дифирамб бастаушылардан, екіншісі – көптеген қалаларда қазірде де кездесетін фалликалық өлеңдерді⁶ бастаушылардан) екеуі өздеріне тән ерекшеліктерін бірте-бірте дамыта отырып

⁶ Фалликалық өлең – Дионис құрметіне арналған салтанатты шерулерде орындалатын өлең-жырдың бірі



жетіліп кетті. Көптеген өзгерістерге ұшырай отырып, трагедия ақыр аяғында өзіне неғұрлым сәйкес һәм лайықты формаға ие болды. Ал актерлердің санына келсек, Эсхил алғашқы болып адам санын екіге жеткізді, ол сондай-ақ хормен айтылатын партияларды азайтып, бірінші кезекке диалогты қойды. Софокл болса, декорацияны енгізіп, актер санын үшке көбейтті. Бұдан әрі мазмұнына қатысты айтсақ, трагедия болымсыз мифтер мен сайқымазақ сөздерден арылды, өйткені оның өзі сатиралық ойын-сауықтардың өзгеріске түсуінен пайда болды ғой, ақыр аяғында өзінің даңқты дәрежесіне көтерілді; оның өлшем-өрнегі де тетраметрмен жазылған, себебі поэзиялық шығармалар сатиралық сипатта болды және де айтарлықтай дәрежеде би өнеріне тәнті еді; диалогтың жедел дамытылуы трагедияның өзіне тән өлшем-өрнектерін ашып берді, өйткені барлық өлшемнің ішінде ауызекі сөйлеу мәнеріне ең жақыны – ямб. Бұған біздің бір-бірімізбен әңгімелескенде ямбыны өте жиі, ал гексаметрді⁷ өте сирек, онда да қалыпты әңгімелесу мәнерінен өзгеше қолданатынымыз айғақ.

Атап өткеніміздей, комедия дегеніміз – жағымсыз жандарды бейнелеу, алайда бұл оны (адамды) бірыңғай сиықсыз етіп таныту дегендік емес, бірақ күлкілілік – сиықсыздықтың бір түрі ғой, күлкілілік дегеніміз – кейбір адамдардың ешкімге қайғы-қасірет әкелмейтін, ешкімге де залалы жоқ кейбір жаңсақтығы мен сиықсыздығы, мысалды алыстан іздемей-ақ айтар болсақ, комиктік маска дегеніміз сиықсыздық пен өнді құбылту ғана, бірақ онда қасірет шегу белгісі болмайды.

Эпикалық поэзия өзінің байыпты өлшемін сақтай отырып, байсалды, маңыздылыққа еліктеу деп трагедияға ілесті; ол трагедиядан өзінің қарапайым өлшемімен және баяндаушылық сипатымен ерекшеленеді, бұған қоса олардың көлемі де түрліше: трагедия мүмкін болғанынша іс-әрекетті бір күннің аумағына сыйғызуға тырысады немесе бұл шектен аз-мұз ғана шыға ала-

⁷ Гексаметр – метрикалық өлең жүйесіндегі өлшем



ды, эпос болса, уақыт жағынан ешқандай да шектеусіз, осынысымен ол трагедиядан ерекшеленеді. Ал шынында алғашында трагедиялар да осындай ерекшелікке ие болатын. Ал енді құрамды бөліктеріне келетін болсақ, олардың кейбірі эпосқа да, трагедияға да бірдей ортақ, енді бірі тек трагедияға ғана тән бөліктер. Сондықтан да озық трагедия мен нашар трагедияның парқын аңғара алатын әрбір адам эпосты да түсіне алады, өйткені эпикалық шығармада бар сипаттар трагедияда да кездеседі, бірақ соңғысына тән сипаттардың баршасы эпопеяда бола бермейді.

Сонымен, трагедия дегеніміз – белгілі көлемі бар аяқталған хәм маңызды әрекетке еліктеу; әрбір бөлімдерінде мағыналық бояуын нақыштай отырып сөз, сөйлесу, онда да әңгімелеу арқылы емес, қасірет шегу мен қорқыныш секілді ерекше халден қимыл-әрекет жолымен арылуға еліктеу.

Еліктеу қимыл-әрекет арқылы іске асатындықтан, трагедияның қажеттіліктен туған бірінші құрамды бөлігі – декоративті безендіру, бұдан кейінгілері – музыкалық композиция мен ауызекі сөйлесу, еліктеу дегеніміздің өзі дұрысында нақ осы сөз арқылы ғана іске асады. Ауызекі сөйлесу деп мен сөздердің үйлесімді тіркесін айтамын, ал музыкалық композицияның баршаға айқын маңызы бар екені мәлім. Мұның өзі қимыл-әрекетке еліктеу, ал қимыл-әрекет болса, характері мен ойлау жүйесі (дәл осылардың негізінде ғана біз әрекетті танып, бағалаймыз) тұрғысынан қандай да болмасын бір мінезде болуға тиісті қандай да бір болмасын қатысушы адамдардың әрекетімен жасалынады, демек бұл жерде қимыл-әрекеттің екі түрлі себебі келіп шығады, олар ой мен мінез, осы екеуіне байланысты адамдар я мақсатына жетеді, я болмаса сәтсіздікке ұшырайды.

Қимыл-әрекетке еліктеу дегеніміз – фабула; оны мен фактілердің байланысы деп ұғамын, характерлер дегенді әрекет етуші адамдарды біздің сондай немесе мынадай деп тануымыз, бағалауымыз, ал ой дегенді сөйлеушілердің бір нәрсені айтып, дәлелдеуі немесе өздерінің пікірлерін жеткізуі деп білемін.



Сонымен, әрбір трагедияда алты бөліктің болуы міндетті, сонда ғана ол белгілі бір трагедияға тән сипатқа ие болады. Ол бөліктер мыналар: фабула, характерлер, ақылға сыйымдылық (разумность), сахналық көрініс, ауызекі сөйлесу және музыкалық композиция. Мұның екі бөлігі еліктеу предметіне жатады, бұлардан басқа бөліктері жоқ. Сөз ретінде айта кетейік, аталған бөліктермен ақындардың біразы емес, баршасы пайдаланады; әрбір трагедияның өзіндік сахналық қойылымы, характері, фабуласы, сондай-ақ ойы да болады. Мұндағы ең мәнді нәрсе – оқиғаның құрамы, өйткені трагедия дегеніміз – адамдарға еліктеу емес, қимыл-әрекет пен өмірге, бақыттылық пен бақытсыздыққа еліктеу, ал бақыттылық пен бақытсыздықтың мәні әрекетте; трагедияның мақсаты да сапаны емес, қандай да бір болсын әрекетті бейнелеу; адамдар өздерінің характеріне сай түрліше мінезді болса, іс-әрекеттеріне қарай бақытты немесе керісінше болып келеді. Сонымен, ақындар қатысушы адамдарды олардың характерін таныту үшін бейнелемейді, алайда қимыл-әрекетті суреттеу нәтижесінде характерлерді де қамти алады, демек әрекет пен фабула трагедияның мақсатын құрайды, ал мақсат болса – ең маңызды нәрсе.

Трагедия характерлерсіз өмір сүре алса да, әрекетсіз өмір сүре алмаған болар еді. Мысалы, жаңа трагедиялардың басым көпшілігі характерлерді таныта алмайды және, жалпы алғанда, ақындардың өзара қарым-қатынасы бейне суретші Зевскидтің Полигнотқа⁸ қатынасы секілді болып отыр, шындығында Полигнот характерлерді бейнелеуде үздік суретші болатын, ал Зевскидтің суреттері ешқандай да характерлерді таныта алмайды.

Трагедияның жанды еліктірер ең маңызды тұсы фабуланың ажырамас бөліктері перипетия мен тануға (узнавание) байланысты. Біздің бұл түсінігіміздің дұрыстығын мына жай да айқындайды: жазуды жаңа бастағандар алдымен қимыл-

⁸ Полигнот, Зевскид – б.э.д. V ғ. өмір сүрген көне грек суретшілері



әрекет бірлігін емес, характерлерді бейнелеу мен сөз саптауды игереді, бұл жағдай алғашқы ақындардың түгелге жуығынан байқалады.

Сонымен фабула – трагедияның түп қазығы әрі жаны секілді, бұдан кейінгі кезекте характерлер тұрады, өйткені трагедия дегеніміз – әрекетке еліктеу.

Трагедияның үшінші бөлігі – ақылға сыйымдылық. Бұл саясат пен риториканың көмегімен істің мән-жайы мен мағынасына лайық сөйлей білу: көне дәуір ақындары адамдарды саясатшы секілді сөйлейтін етіп бейнелесе, қазіргілері шешен етіп көрсетеді. Адамның күш-жігері не нәрседе байқалса, характер – дегеніміз сол, сондықтан да әлдекімнің бір нәрсені ұнататыны я болмаса не нәрседен қашқақтайтыны айқын аңғарылмайтын немесе сөйлеушінің нені ұнатып, неден қашқақтайтыны жайлы, тіпті де айтылмайтын сөздерден характер танылмайды.

Ақылға сыйымдылық дегеніміз – бұл әлдебір нәрсенің өмір сүретінін немесе өмір сүрмейтінін дәлелдеу, әйтпесе әлдебір пікір таныту. Сөйлесу, әңгімелесуге қатысты төртінші бөлік – ауызекі әңгіме; оны мен, жоғарыда айтылғандай, сөз арқылы түсінісу деп ұғам, бұл метрикалық өлеңде де, сондай-ақ прозалық тілде де бірдей мағынаға ие. Қалған бөліктерден бесінші, музыкалық бөлігі болса, ол – трагедияның ең басты ажар-көркінің бірі.

Жан-дүниенді еліктіргенмен де, сахналық көрініс поэзия өнерінен айтарлықтай тыс тұрады және басқаларына қарағанда трагедияға неғұрлым тән емес, трагедияның күші актерлерсіз және бәсекесіз де таныла бермек, оның үстіне декорация жасау ісінде ақындардан гөрі декоратор шеберлігі неғұрлым зор маңызға ие.

Осындай жағдаяттар анықталған соң енді қимыл-әрекет бірлігі қандай болуы керек дегенге көшейік, өйткені бұл – трагедиядағы бірінші және ең маңызды мәселе. Трагедияның белгілі көлемі бар, аяқталған және біртұтас (ешқандай да көлемсіз өмір сүретін бүтіндік те бар) қимыл-әрекетке еліктеу



екенін біз анықтаған болатынбыз. Басы (басталуы), орта шені және шеті (соңы) бар зат бүтін (бүтіндік) болмақшы. Басы дегеніміз – қажеттілік бойынша басқалардың артынан жалғаса алмайтын, керісінше табиғат заңы бойынша өзінен кейін басқа бір нәрсе өмір сүретін, әйтпесе пайда болатын құбылыс; ал бұған керісінше соңы немесе шеті дегеніміз – қажеттілік немесе қалыптасқан жағдай бойынша бір нәрсенің артынан жалғасатын, ал өзінен кейін ешнәрсе де болмайтын құбылыс, ал ортасы дегеніміз – өзі басқалардың артынан жалғасып, өзінің соңынан тағы басқалардың жалғасуына мүмкіндік беретін құбылыс. Сонымен, жақсы құрастырылған фабула кез келген жерден басталмауға, кез келген жерден аяқталмауға тиісті, бірақ көрсетілген жайлардың ескерілуі міндетті.

Сонымен, жансыз және жанды жаратылыстардың көзге көрінетін өзіндік көлемінің болатыны секілді фабуланың да бірден есте қалатындай көлемінің болуы шарт.

Фабуланың өлшемі мәселенің маңыздылығымен анықталады, сондықтан да көлемі жағынан ең үздік трагедия деп фабуласы әбден айқындалғанша аяқталмайтын туындыны айтамыз. Сонымен, ойымызды қарапайым түйіндей отырып, біз мынаны айта аламыз: қажеттілік немесе ықтималдық бойынша оқиғалардың үзіліссіз дамуы барысында бақытсыздықтан бақыттылыққа немесе бақыттылықтан бақытсыздыққа ауысу мүмкіндігін бере алатын көлем фабула үшін жеткілікті болып табылады.

Атап өткен жайлардан айқын аңғарылатын нәрсе: ақынның міндеті – ақиқат болып, өткенді әңгімелеп беру емес, болуы мүмкін жайларды, яғни қажеттілік немесе ықтималдық бойынша мүмкін жайларды айтып беру. Тарихшы мен ақынның бір-бірінен айырмашылығы бірінің белгілі бір өлшеммен жазатындығында, екіншісінің оны қолданбайтындығында ғана емес, басқа да Геродот туындыларын өлеңге айналдыруға болады, бірақ, бұған қарамастан, олар өлшемсіз де, өлшеммен де, қалай жазылса да бөрібір тарих болып қала береді; алайда олар (тарихшы мен ақын) бір-бірінен біріншісі ақиқат болып



өткенді айтуымен, екіншісі болуы мүмкін жайды әңгімелеуімен ерекшеленеді. Осы себепті де поэзия тарихқа қарағанда неғұрлым философиялық мәнге ие және байыптырақ: поэзия неғұрлым жалпыға ортақ жайларды айтса, тарих дара, жекелік жайларды сөз етеді.

Бұдан шығатын қорытынды: ақынның белгілі бір өлшемді ұстанғанынан гөрі неғұрлым фабула түрлендіруші творчестволық тұлға болғаны жөн, өйткені ол өзінің еліктеуі арқылы өмірді қайта танытатын ақын, ол қимыл-әрекетке еліктейді. Ол тіпті ақиқат болған жайды бейнелеген жағдайда да ақын болып қала бермек, өйткені ақиқат болған оқиғалардың кейбірінің ықтималдық және мүмкіндікке орай өзгеріп, басқаша сипат алуына ештеңе де бөгет бола алмайды, міне, осы тұрғыда ол (ақын) – сол өзгерістерді жасаушы творчестволық тұлға. Қарапайым фабулалар мен қимыл-әрекеттердің ішіндегі ең болымсызы – эпизодийлықтары, эпизодийлық фабула деп мен оның құрамында эпизодийлардың бірінің соңынан бірінің ешқандай да қажеттіліксіз және ықтималсыз тізбектеле орын алуын айтамын. Мұндай трагедияларды нашар ақындар жазады, бұл олардың дарынсыздығының айғағы, жақсы ақындар болса, актерлер үшін жазады, осылайша жарыса отырып, фабуланың ішкі мазмұнына мән берместен, оны шұбалта түседі де, осынысымен олар қимыл-әрекеттің табиғи даму қалпын жиі бұзуға мәжбүр болады.

Трагедия тек аяқталған әрекетке ғана еліктеу емес, сонымен қатар ол қорқынышты және аянышты жайға да еліктеу.

Айтып өткеніміздей, перипетия дегеніміз – оқиғалардың қарама-қарсы мәнге өзгеруі, онда да айтып жүргеніміздей, ықтималдық немесе қажеттілік заңдылығы бойынша өзгеруі. Мысалы, «Эдипте» Эдипті қуанту және оны анасының алдындағы үрейден құтқару үшін келген хабаршы оған оның кім екенін айтқан кезде мүлдем басқа жағдайға тап болады, «Линкей» трагедиясында өлім жазасына кесілген бір кісіні үкімді орындайтын жерге алып келе жатады, ал Данай болса оны өлтіргісі кеп олардың соңынан жасырын еріп отырады, алайда оқиғалардың



даму барысында соңғысы өлімге душар болып, алғашқысы құтылып кетеді.

Аталуынан да танылып тұрғанындай, тану дегеніміз білмеуден білуге көшу дегенді білдіреді, ал бұл бақытқа немесе бақытсыздыққа жаралған жандарды я достыққа, не болмаса өзара жаулыққа бастайтын алғышарт іспетті.

Тану дегеніміз – әлдекімді тану болғандықтан да, ол кейде бір адамның екінші бір адамды (екеуінің біреуі ғана белгілі болған жағдайда) тануы түрінде байқалады. Кейде екі адамның да бірін-бірі тануына тура келеді, мәселен, Орестің Ифигенияны⁹ тануына хат себепші болса, Ифигенияның оны тануы үшін басқа тану құралдары қажет болды.

Сонымен фабуланың екі бөлігі де жаңа айтқан жайларымызға келіп тіреледі: олар – перипетия мен тану, ал қайғыру болса, оның үшінші бөлігін құрайды. Бұлардың ішінде перипетия мен тану туралы айтылды, ал қайғыру дегеніміз – өлім немесе жан жарасына душар ететін әрекет, бұған мысалға сахнадағы түрлі өлімді, жанға батқан ауру азабын, жарақат салу, тағы сол сияқты әрекеттерді айтуға болады.

Трагедияға негіз, арқау болатын оның бөліктері туралы біз бұрын айтқанбыз, ал көлемі жағынан оның тараулары төмендегідей: пролог, эпизодий, эксод және өз ішінен парод пен стасимге бөлінетін хор бөлімі, соңғы бөліктер барлық хор өлеңдеріне де ортақ болып келеді, кейбірінің ерекшелігі сахнада ән айту мен коммостарға ғана байланысты.

Пролог хор сахнада көрінгенге дейінгі трагедияның тұтас бір тарауы, эпизодийлар болса, хор өлеңдерінің аралығындағы тұтас бір тарау, эксод – өзінен кейін хор өлеңі айтылмайтын трагедияның кезекті бір тарауы, хордың бір бөлігіне жататын парод болса – ол сол хорда сөйленетін алғашқы ұзақ сөздің бірі, стасим – анапест пен трохеясыз орындалатын хор жыры, ал коммос болса – актерлер тобы мен хордың қосылып айтатын мұңды жыры.

⁹ Ифигения, Орес – Еврипид трагедиясының кейіпкерлері



Сонымен, трагедияның бөлімдері туралы біз жоғарыда еске салып өттік, ал оның көлемі мен тараулары жаңа ғана атап көрсетілді.

Айтылған жайлардан соң енді біз сөз кезегінде фабула құрастырғанда неден сақ болу, не нәрсеге көңіл бөлу керектігі туралы, жалпы трагедияның мақсаты қайткенде жүзеге асырылады деген мәселелерге тоқталғанымыз жөн болар.

Озық трагедияның құрамы (құрылысы) қарапайымнан гөрі күрделі, шиеленісті болып келуі жөн және ол қорқынышты һәм аянышты нәрсеге (өйткені бұның өзі осындай көркем бейнелеудің ерекшелігін құрайды) еліктеуге тиісті, демек құрметті адамдарды бақыттылықтан бақытсыздыққа душар болған жағдайда суреттеудің қажетсіздігі айқын, өйткені бұл қорқынышты да, аянышты да емес, жиіркенішті ғана, сондай-ақ бақытсыздықтан бақыттылыққа тап болған әдепсіз жандарды бейнелеу де қажетсіз, себебі бұлай суреттеу адамды сүюшілікті я болмаса қасірет-азап шегуді, не болмаса қорқыныш сезімін оята алмайды, бұлар ешқандай мәнге ие болмағандықтан да трагедияға тән емес, сұмпайы жанның тағдыры бақыттылықтан бақытсыздыққа өзгермеуі керек, неге десеңіз, оқиғалардың бұлай өрістеуі адамды сүюшілікті қоздыруы мүмкін десек те, аяушылық пен қорқыныш сезімін оята алмайды, аяушылық нақақтан бақытсыздыққа ұшыраған жанға байланысты пайда болса, қорқыныш бақытсыздық алдындағы күйден туады, демек соңғы жағдайда оқиғалар біздің көңілімізде не аяныш, не қорқыныш сезімдерін оята алмайды.

Мінсіз, шебер құрастырылған фабуланың, кейбіреулер айттып жүргендей, екі бөлімді болғанынан гөрі неғұрлым қарапайым құрылғаны абзал және де онда адам тағдырының бақытсыздықтан бақыттылыққа емес, керісінше ұнамды кейіпкерлердің үлкен қателіктерінің нәтижесінде бақыттылықтан бақытсыздыққа өзгеруі шарт. Бұл айтқандарымызды тарих та растайды: алғашында ақындар қолына іліккен аңыздарды бірінен соң бірін жарата берген болса, қазіргі кездегі тәуір деген трагедиялар белгілі бір адамдардың, айталық Алкмеон,



Эдип, Орест, Мелегра, Фиест, Телеф, тағы осы секілділердің төңірегінде ғана жазылады, бұлардың қай-қайсысы да сұмдық жайларды басынан кешкендер я болмаса сұмдық әрекет жасағандар. Көркемөнер заңына сәйкес ең озық трагедия дегеніміз – міне, осындай мазмұндағы трагедия. Сондықтан да Эврипид трагедияларын осылай жазады және олардың көбісін бақытсыздықпен аяқтайды деп оны кінәлаушылардың пікірі теріс, оқиғаны дәл осылай аяқтау орынды. Мұның айғақты дәлелі мынандай: егер сахнада дұрыс қойылған болса, өзінің көріністері мен айтыс-тартыстары арқылы ең қайғылы сипатқа ие болатын да алдымен осындай трагедиялар, сондықтан да Еврипид өзінің материалын кей-кейде жетік меңгермейтініне қарамастан, ақындардың ішіндегі ең трагедиялық ақын болып шығады.

Әрбір трагедияда екі бөлік бар: олар байланыс және шешімі, алғашқысы драмадан тыс жатқан оқиғаларды, сондай-ақ драманың өзіндегі кейбір оқиғаларды қамтыса, екіншісі қалған бөлігін қамтиды. Мен байланыс деп оқиға басталуы мен оның шегі болып табылатын белгілі бір кезеңіне дейінгі аралықты қамтитын, одан әрі бақыттылыққа ауысу (бақытсыздықтан немесе бақыттылықтан бақытсыздыққа ауысу) кезеңі басталатын бөлігін айтамын, ал шешімі деп осы ауысу кезеңінен басталып, көркем шығарманың аяғына дейін жалғасатын бөлігін айтамын; мәселен, Феодектің «Линкейіндегі» байланыс – бұрын болып кеткен жай, сәбиді тартып алу және оны түрмеге қамау, шешімі болса – кісі өлтіруші деп айыптайтын тұстан бастап шығарма соңына дейінгі аралық.

Трагедияның түрі төртеу (оның соншалықты бөлімдері бар екендігі де атап көрсетілді): шиеленіске (оқиғаларға) құрылған трагедия, мұнда бар мәселе перипетия мен тануға негізделеді, азапнама трагедиясы, бұған Аянт пен Иксион туралы трагедияны айтуға болады, характерлер трагедиясы, мысалы, «Фтиотидтер» мен «Пелей» трагедиясы жатады, ең соңғысы ғажайыптық трагедиясы, бұған барлық іс-әрекеттері Аидте өтетін «Форкидтер», «Прометей» және басқалары жатады. Ең дұрысы, осы



алуан сипаттардың бір трагедия бойында жинақталып көрінуі немесе, кем дегенде олардың аса маңыздыларын мүмкіндігінше мол қамтуға ұмтылыс жасау.

Эпопея өзінің көлемділігі жағынан да, өлшемі жағынан да ерекшеленеді. Бұл көлемділіктің шек-шеті, жетер жері жеткілікті тұрғыда анықталған: ө дегенде-ақ оның басталуы (басы) мен аяқталуы (соңы) айқын танылып тұруы керек.

Көлемінің кеңдігіне байланысты эпопея кейбір маңызды ерекшеліктерге де ие, мәселен, трагедияда бір мезгілде өтетін көптеген оқиғаларды қатар таныту мүмкіндігі болмағандықтан, олардың бір бөлігін ғана сахнада актерлердің орындауында бейнелейді, ал эпопеяда оның негізіне әңгімелеу, айтып беру жатқандықтан, мәселеге қатысты көптеген оқиғалардың өрбу барысында бірден қатар алып суреттеуге болады, осы себептен де поэма көлемі ұлғая түспекші. Демек, эпопея өзін айшықты, сәулеттірек ете түсетін ерекше артықшылыққа ие: ол тыңдаушының көңіл күйін өзгерте алады, өзі де алуан-алуан эпизодтар арқылы түрлене түседі, ал адамды мезі ететін бірсарындылық, сайып келгенде, трагедияның сәтсіздікке ұшырауының басты себепшісі.

Ақынның алдында тұрған міндеттерге, олардың саны мен сапасына және іске асырылу жайына келсек, оның мәнісі мына тұрғыда пайымдағанда айқындала түседі. Живописьші немесе қандай да бір болсын суреткер секілді ақын да еліктеуші болғандықтан қалайда ол мына үш түрлі еліктеудің бірін қолдануға, сөйтіп заттарды олар жаратылысында қандай болса, сол күйінде бейнелеуге я болмаса олар (заттар) туралы кім не айтады, не ойлайды, осы тұрғыда, әйтпесе заттар қандай болуға тиісті деп есептейді, міне, осы тұрғыда суреттеуге (еліктеуге) тиісті. Бұл жайлар қарапайым сөз қолданыстарынан немесе глосса¹⁰ мен метафоралардан танылуы қажет; сөз қолданысында өзгерістер (тәсілде) көп-ақ, ақындарға бұ жағынан ерік берілген.

¹⁰ Глосса – гр. сөзі, қиын, сирек кездесетін сөз. Бұл жерде түсініксіз, ескірген сөз деген мағынада