

Н.А.Сыздыкбаев

**Художественный неомифологизм
в литературе второй половины
XX века**

**Министерство высшего и среднего специального образования
Республики Узбекистан**

Узбекский Государственный университет мировых языков

Н.А.СЫЗДЫКБАЕВ

**Художественный неомифологизм в литературе
второй половины XX века
(на материале произведений русской, узбекской
и казахской литератур)**

**Ташкент
«MUMTOZ SO‘Z»
2012**

В монографии неомифологизм понимается как философско-эстетическая универсалия, представляющая основу сравнительно-типологического изучения мифопоэтических систем, нашедших воплощение в художественной прозе второй половины XX в. Основным объектом описания служат произведения литератур центральноазиатского региона, рассмотренные в широком историко-теоретическом контексте. Подробно анализируются типологические схождения и различия мифопоэтик Ч.Айтматова, М.Ауэзова, А.Мухтара, А.Кима, Н.Эшонкулова, Р.Сейсенбаева, У.Хамдама, А.Кекильбаева, определяется их роль в формировании специфики творческого почерка каждого из названных писателей.

Книга предназначена в первую очередь для специалистов-литературоведов. Однако богатый аналитический материал делает ее безусловно полезной для студентов и молодых ученых-филологов, а также интересной для всех, кто занимается проблемами кросскультурных связей в современной мировой литературе.

Ответственный редактор:

доктор филологических наук, профессор А.Н.Давшан

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор Р.Т.Талипова,

кандидат филологических наук, доцент Н.М.Петрухина

83,3(2Рос=Рус)6

С-40

Сыздыкбаев, Н.А.

Художественный неомифологизм в литературе второй половины XX века / Н.А.Сыздыкбаев; ответственный редактор А.Н.Давшан. – Т.: MUMTOZ SO‘Z, 2012. – 148 б.

КБК 83.3(2Рос=Рус)6

Утверждено к печати Ученым советом Узбекского Государственного университета мировых языков (протокол № 4 от 24 ноября 2011 г.)

ISBN 978-9943-398-75-7

© Н.А.Сыздыкбаев, 2012
© «MUMTOZ SO‘Z», 2012

ВВЕДЕНИЕ

*«Чем шире будет наша дорога в мир, прочнее связи
с мировым сообществом, тем скорее мы сможем преодолеть
наши сегодняшние трудности»*

И.А.Каримов

XX век и особенно его вторая половина – эпоха стремительного формирования общемирового культурного и информационного пространства. Она потребовала от гуманитарных наук нового обращения к духовным и эстетическим универсалиям, изначально обладающим общечеловеческой значимостью и ценностью.

Филология, познавая духовный путь человека посредством изучения языков и созданных на них литератур, располагает неограниченными возможностями и богатейшим материалом для самого углубленного и пристального анализа подобных универсалий.

Поэтика и эстетика далеких друг от друга художественных направлений, определявших развитие литературы в XX в., обновили и придали мощный импульс дальнейшему развитию явлений, которые, казалось бы, давно пережиты, освоены мировым искусством, в том числе, и искусством слова, и растворились в самом воздухе культурного пространства, став его неотъемлемой составляющей, но при этом как бы потеряв собственную форму, целостность и способность к самостоятельному бытию.

Среди подобных феноменов, с небывалой силой возродившихся в XX столетии, – миф, точнее, заново открытый мастерами слова принцип эстетизации мифологических моделей мира и порожденное им явление неомифологизма, ставшее одним из определяющих концептуальных направлений развития художественных процессов во второй половине XX в.

Анализ мира современной художественной прозы позволяет предположить, что неомифологизм является способом художественного постижения мира и человека как в реалистических, так и в нереалистических направлениях литературы XX столетия. Более того, несмотря на различия, свойственные мировоззренческим основам неомифологизма как типа мышления, его эстетическое освоение осуществляется художниками самых различных направлений на основе единых мифопоэтических принципов. Именно поэ-

тому сегодня столь актуальны исследования генезиса, общих законов и частных закономерностей неомифологизма как универсальной эстетико-философской основы формирования, развития и взаимовлияний разнонациональных авторских мифопоэтических моделей, воссозданных в русской, узбекской и казахской прозе и сосуществующих в течение XX в. либо в едином, либо в тесно связанных друг с другом культурных пространствах.

Такое исследование подразумевает постановку многих проблем и решение множества задач, среди которых приоритетными являются:

- раскрытие сравнительно-типологической категориальной системы мифопоэтики в художественной прозе разнонациональных литератур второй половины XX в.;
- определение литературно-художественной специфики неомифологической модели мира в прозе разнонациональных литератур;
- выявление соотношения типического и специфического в воссоздании художественно-религиозной проблематики как источника и образца мифопоэтического сознания;
- исследование влияний неомифологической концепции на жанровую природу анализируемых произведений;
- определение основных пространственных характеристик художественных неомифологических моделей в прозе второй половины XX в.

Обращаясь к решению перечисленных задач, мы исходим из того, что неомифологизм представляет собой определенный исторический этап развития мифологизма как типа сознания, породивший особую форму художественного мышления, чрезвычайно значимого для разных форм искусства изучаемого периода. Как феномен художественной литературы неомифологизм – это проявление тенденции восстановления целостности мировосприятия и миропостроения, способ спроецировать нравственный статус человека на принципы древней, «наивной» этики, под влиянием которой формируется как ментальность отдельного этноса, так и духовный мир человека как такового.

Указанная тенденция находит воплощение в качестве сложнейшей сверхсистемы принципов, концепций, категорий, во многом определивших, в силу своего универсального характера, направление развития художественной прозы второй половины XX в. в це-

лом, а также специфику взаимовлияния и взаимодействия ее разномациональных модификатов.

Универсальность неомифологизма и значимость его как важнейшей тенденции художественного мышления не только позволяет, но и предполагает рассмотрение произведений Ч.Айтматова, А.Мухтара, А.Кима, Р.Сейсенбаева, У.Хамдама и Н.Эшонкулова, принадлежащих, в основном, второй половине и концу XX века, в широком контексте всего XX столетия.

Глава I.

НЕОМИФОЛОГИЗМ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ РАЗВИТИЯ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА XX ВЕКА

1.1. Аспекты генезиса мифологического и неомифологического мышления в художественной литературе

Обращаясь к изучению произведений, воплощающих неомифологию как определяющую концептуальную тенденцию, необходимо последовательно различать два понятия: «мифологизация» как процесс насыщения авторского художественного текста темами, мотивами, персонажами классических мифов и «мифологизм» как наличие в художественном произведении особых содержательных и формальных свойств, возникающих вследствие внесения в него принципов построения мифа.¹

Мифологизация возможна и в произведениях, не опирающихся на мифопозитику. В этом случае речь идет об использовании элементов классических древних мифов как средства эстетизации текста. Если же мифологизация отражает изменение восприятия мира и характера его отражения, если она приводит к построению мифопозитической модели мира, то тогда, видимо, можно говорить о мифологизме авторского мышления.

В таком качестве мифологизм непосредственно связывается с такими явлениями, как неомиф и неомифологизм. Неомиф – это авторский миф, созданный писателем как своего рода аналог классического мифа, это результат проекции мифологического мышления на современную жизнь. Закономерным художественным результатом создания неомифа становится неомифологизм, в широком смысле слова – следствие «ремифологизации культуры и литературы»², в более узком смысле – вся совокупность специфических свойств текста, возникающих под влиянием ремифологизации литературы.

¹ См. исследования Эвгемера, Дж.Вико, Ф.В.Шеллинга, М.Мюллера, А.Н.Афанасьева, А.А.Потебни, Дж.Фрейзера, К.Леви-Стросса, Б.Малиновского, Л.Леви-Брюля, Д.М.Кассирера, З.Фрейда, А.Ф.Лосева, Е.М.Мелетинского, В.Н.Топорова, О.М.Фрейденаберг, М.Элиаде, Р.Веймана, С.Аверинцева, Х.Зарифова, С.Каскабасова, Т.Мирзаева, Б.Сарымсакова, Г.Акрамова, М.Джурасва, К.Имомова, Т.Рахманова, Н.Рахмонова, Т.Хайдарова, М.Ишмуратова и др.

² Мелетинский Е. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – С. 28.

Изучение мифа как источника и основы художественного мифомышления имеет свою большую и сложную историю. В античности миф рассматривался как целостная модель единого мира, опирающегося на сложную систему иерархий и антитез. А поскольку миф объяснял устройство мира, то и занимались его изучением прежде всего философы. Эстетические аспекты мифа были ими тоже замечены, они становились предметом размышлений об образе, символе, фабуле и сюжете, но при этом оставались на втором плане.

В Средневековье, отмеченном глубинными, по сравнению с античностью, изменениями в характере сознания, культивировались высоко абстрактные, мистические формы мышления, ориентированного в Европе на христианскую, а на Востоке на кораническую теологию. Античная мифология в целом была подвергнута дискредитации, на смену ей приходит совершенно иной тип мифа, мифологии, а следовательно, и мифологизма. На развитие эстетической мысли эпохи средневековья огромное влияние оказали религии, основанные на монотеизме.

Главное достоинство монотеизма – в ясности и отчетливости нравственных требований. В Европе оно ориентировалось на евангельское вероучение с его главной мифологемой – сыном Творца, Спасителем Иисусом Христом. Внедрение его во все сферы духовной жизни человека – литературу, искусство, культуру – объясняется, во-первых, массовостью распространения вероучения и, во-вторых, привлекательностью именно его этических сторон – проповедью вселенской любви и милосердия, возможностью для грешника быть прощенным и т.п.

На территории Центральной Азии у кочевых тюркоязычных племен на рубеже VIII-IX вв. начинается процесс исламизации. Ислам, подобно другим мировым религиям, овладевая массами, одни из древних верований отменял, другие (не поддававшиеся искоренению) осваивал, приспособлявая к своим целям, выдавал за свои. Так, культам старых языческих духов было дано новое объяснение, а сами духи были превращены в мусульманских «святых».¹

¹ Климович Л.И. Культ святых в исламе и исследование о нем Игнатия Гольдциэра // Гольдциэр. Культ святых в исламе. – М.: ОГИЗ, 1938. – С. 3-20.

Монотеистическое вероучение с его мифомышлением, вытеснив политеизм, способствовало созданию мифов, в принципе отличающихся от архаических и языческих, хотя и ассимилировавших многие их элементы. Превратившись в легенды и притчи эсхатологического, космогонического и этиологического характера, эти тексты представляли собой синтез мифологизма, историзма и религии.

Эпоха Возрождения в Европе – это новая мощная волна интереса к античной мифологии, но уже воспринимаемой не только и не столько как форма философии, сколько как феномен эстетический, источник новых гуманистических норм этики и искусства.

В эпоху Просвещения традиционный миф как форма мышления как бы уходит на второй план, а к мифологическим текстам начинают относиться как к носителям «невежества и обмана», поскольку на первый план выдвигаются рационалистические вопросы изучения природы, естественного человека, формулируемые в духе атеизма и материализма. Однако господство позитивизма в философии и науке, хотя и потеснило мифологизм в общественном сознании, не только не отменило интереса к нему как к художественному феномену, но в каком-то смысле усилило его. Миф начинает рассматриваться как источник поэтического мышления народа, как прототип художественного творчества, как первоэлемент искусства.

Значительную роль в изучении мифа как эстетически и культурно значимого явления сыграли исследования по генеалогии индоевропейских языков и сравнительной этнографии, заложившие основы научной методологии сопоставления разнотнических культурных феноменов.

На рубеже XIX-XX вв. первоэлементы мифологического сознания снова подвергаются переосмыслению. Формируется отношение к мифу как к живому источнику принципиально нового знания о духовном мире человека (труды Ф.Ницше, А.Бергсона, З.Фрейда, К.Юнга, Дж.Фрейзера, Л.Леви-Брюля, Б.Малиновского, Э.Кассирера и др.).

Е.М.Мелетинский, анализируя воззрения ученых на основные признаки и свойства мифа, отмечает, что к началу XX в. миф обретает целый ряд дефиниций, отражающих многомерность и предельную сложность этого явления: «представитель ритуальной школы Рэглан определяет мифы как ритуальные тексты; Кассирер, глава символистской школы, отмечает символичность мифа; Лосев

видит совпадение в мифе общей идеи и чувственного образа, Афанасьев называет миф древнейшей поэзией, Барт – коммуникативной системой»¹.

Уже первые десятилетия XX века отмечены чертами ремифологизации, характерными для развития не только европейской, но и центральноазиатской (узбекской, казахской, киргизской) литературы. Особо следует отметить влияние на этот процесс активного формирования политической и социокультурной мифологии. Как следствие всех указанных процессов мифология и мифологизм снова попадают в поле зрения ученых-гуманитариев. Складывается новейший корпус определений мифа.

Даже при весьма различных подходах миф интерпретируется как специфическая конструктивная система, в основе которой образно-метафорический механизм, обеспечивающий нерасчлененность и конкретизацию всех основных составляющих воплощаемой картины мира.

Высочайшая степень синтетичности и синкретизма рассматриваются как основные свойства мифологической картины мира. «Время мыслится не линейным, а замкнуто повторяющимся, любой из эпизодов цикла воспринимается как многократно повторяющийся в прошлом и имеющий быть бесконечно повторяться в будущем».² Циклическая модель времени реализуется в сакрализованную неизменность правремени, а нерасчлененность образа и значения обеспечивает метафорическую природу смыслового пространства мифа, обеспечивая его закономерную трансформацию в систему символических смыслов, способных функционировать и за его пределами.³

Спорным остается вопрос о характере отношений мифа к фольклору.⁴ Многие исследователи стремятся разделить миф как

¹ Мелетинский Е.М. Указ. соч., 1976. – С. 12-162.

² Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Сб. статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1973. – С. 86.

³ Мелетинский Е.М. Указ соч., 1976. – С. 173.

⁴ Мелетинский К.М. Поэтика мифа. – М., 1976; Вирсаладзе Е.В. Грузинский охотничий миф и поэзия. – М., 1976; Стеблин-Каменский М.И. Миф. – Л., 1976; Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978; Каскабасов С.А. О жанровом составе казахской устной народной прозы // Известия АН КазССР. Серия филологическая, 1980; Путилов Б.Н. Миф, обряд, лесня Новой Гвинеи. – М., 1980; Рифтин В.Л. От мифа к роману. – М., 1980; Елеуенов Ш.К. К вопросу о жанровом своеобразии казахского романа // Простор, 1983. № 1; Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. – М.,

древнейший способ объяснения мира и фольклор как эстетизированное повествование о героях, событиях и явлениях этого мира.

М.Стеблин-Каменский писал: «Миф – это не жанр, не определенная форма, а содержание, независимое от формы, в которой оно выражено. Миф – это произведение, исконная форма которого никогда не может быть установлена. Она всегда пересказ чего-то, существовавшего уже раньше».¹

«...кардинальная черта мифа, особенно первобытного, заключается в сведении сущности вещей к их генезису: объяснить устройство вещи – это значит рассказать, как она делалась; описать окружающий мир – то же самое, что поведать историю его первотворения».² Развивая эти положения, можно сказать, что миф как своеобразная синтезирующая система представлений о мире находит отражение в эпическом повествовании, в таких формах, как «действия (ритуал, обряд), песни, танцы и др.».³ Растворяясь в этих формах, миф переходит в собственно фольклорные жанры. Однако и признавая в качестве основной функции мифа его направленность на объяснение мира, необходимо учитывать тот факт, что интеллектуальное усилие, рождающее это объяснение, имеет творческий характер. Более того, синкретизм мифа, «сведение сущностей вещей к их генезису», превращает объяснение мира в его описание, причем описание, построенное на «чувственно-конкретных персонификациях». Другими словами, уже изначально в мифе заложен потенциал творческого и эстетизированного моделирования действительности. Именно это свойство и позволяет ему, с одной стороны, не только взаимодействовать с фольклорными жанрами, но и порождать их, а с другой стороны, в более поздние эпохи делает его образцом для жанров, представляющих индивидуальную профессиональную деятельность мастеров слова.

Как бы ни интерпретировались отношения мифа и фольклора в современной науке, в соображениях Стеблин-Каменского о том, что миф – «это не жанр..., а содержание, независимое от формы», заложен методологически важный смысл: мифологическое содер-

1984; Сарымсаков Б.А. Ўзбек фольклорининг жанрлар состави // Ўзбек фольклори очерклари. Уч жилдлик. Биринчи жилд. - Тошкент, 1988 и др.

¹ Стеблин-Каменский М.И. Миф. – Л.: Наука, 1976. – С. 4.

² Мелетинский Е.М. Указ. соч., 1976. – С. 172.

³ Аверинцев С.С., Эпштейн М.Н. Мифы // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 222.

жание, запечатленное во множестве жанров фольклорной эпики и лирики, обрело поистине неограниченное по времени и небывалое по действенности влияние на формирование искусства слова в самом широком плане.

Идею создания «новой мифологии», сформулированную еще Ф.Шеллингом и Ф.Шлегелем, впервые воплотил английский поэт Уильям Блэйк («Бракосочетание неба и ада», «Французская революция», «Америка» и др.). Его творчество отразило философские и художественные тенденции переходного периода от эпохи Просвещения к романтизму, а его мифологизм предвосхитил переход от мифологизма к неомифологизму.

Р.Барт трактует миф как особую коммуникативную систему, использование которой в архитектонике современных произведений соединяет прошлое и настоящее, способствуя созданию неомифа или авторского мифа. Неомифы представляют собой художественную систему, в которой известным мифологемам^{*} придается новое художественное и аксиологическое значение. Основной целью неомифов является объяснение новой картины мира. При подобном подходе Барт фактически подтверждает (но уже не с точки зрения психологической, а с точки зрения информационной) мысль об универсальности мифа, его наличии (или его возможности) в разные исторические эпохи.

В.Руднев, рассматривая принципы прозы XX века, выделяет неомифологизм как одну из прерогатив прозы прошлого столетия: «по сути, это главный принцип прозы XX века, который в той или иной степени определяет все остальные».¹ Основаниями неомифологизма как ключевой тенденции литературного процесса XX в. служат: интерес к изучению архаического и классического мифа; использование в архитектонике художественных произведений мифологических сюжетов и мотивов (особенно библейских, коранических и античных); отображение исторических преданий, бытовой мифологии, художественное использование известных и малоизвестных текстов далекого и близкого прошлого; создание интер-

^{*} Под мифологемой в данном случае понимается деталь или группа деталей, обладающая предельной осязаемостью, презентирующая наиболее существенные для мифа понятия и категории (См.: Кереньи К., Юнг К. Г. Введение в сущность мифологии // Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. — М. — К.: ЗАО «Совершенство» - «Port-Royal», 1997. — С. 13).

¹ Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. — М.: Аграф, 1999. — С. 237.

текстуальности с целью манипулирования циклическим хронопом. Главные персонажи неомифа наделены всеми признаками культурных героев – защитников, добытчиков культурных благ, борцов с силами зла и хаоса, упорядочивателей культурного пространства, все они соответствуют мифологическим стандартам.

Подчеркивая глобальность, всеохватность мифологического мышления, П.М.Мирза-Ахмедова отмечает, что «современный мифологизм – это не только поэтика мифа, но и стоящее за ней мироощущение, включающее в себя сложный комплекс идейно-художественных воззрений».¹

XX в. знаменуется не только обращением писателей к мифологии, но и обусловленной этим процессом активизацией исследований проблемы мифологизма. В работах Лосева, Мелетинского, Фрейденберг, Топорова прослеживается роль мифологизма в развитии современного искусства слова. Развивая методологические принципы, сформировавшиеся еще в работах Потебни, и опираясь на идеи, связанные с категорией внутренней формы слова, современные исследователи продолжают изучение структуры не только древнего, но и современного мифомышления, форм его связи с образной системой языка. Намеченные в исследованиях Потебни возможности синтеза лингвистических и литературоведческих подходов к изучению мифа в XX столетии реализовались широко и продуктивно. Напла свое продолжение и линия изучения мифологии, идущая от «Исторической поэтики» Веселовского. Заложенная им традиция рассмотрения эволюции жанровых форм и сюжетов как показателя трансформации мифомышления и в настоящее время служит базой ряда исследований в области изучения классического мифа и его метаморфоз в модернистской литературе.²

¹ Мирза-Ахмедова П. Национальная эпическая традиция в творчестве Чингиза Айтматова. – Т.: Фан, 1980. – С. 76.

² См. работы: Стеценко Е.А. Концепция традиции в литературе XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002; Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох. Традиционалистское художественное сознание (поэтика стиля и жанра) // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994; Генис А. Виктор Целевин: Границы и метаморфозы // Знамя, 1995. № 12; Липовецкий М. Апофеоз частиц, или диалоги с хаосом // Знамя, 1992. № 8; Осьмухина О.Ю. О новых тенденциях в российском романе рубежа XX-XXI веков (В.Пелевин, В.Сорокин, П.Курсанов) // Филологические исследования. 2002. – Саранск, 2003; Нефагина, Г.Л. Русская проза конца XX века. – М.: Флинта: Наука, 2003; Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А.Блока. – М., 1997; Баран

Современные исследователи по-разному объясняют причины возвращения к мифологизму в литературе XX в. Если для Е.Мелетинского это «средство обновления культуры и человека и инструмент структурирования повествования (с помощью мифологической символики)»¹, то для А.Белого – это «создание нового отношения к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний», рассматриваемого как «будущность нового искусства...».²

Отличительной чертой неомифологизма XX в. является принцип «транспонирования», на который указывает Е.Мелетинский.³ Он заключается не в изменении самой системы мифологических признаков, но в переносе их в новые пространственно-временные условия. Из этого следует, что неомиф не является новой интерпретацией старого мифа, а представляет «разыгрывание» известного мифа в новых жизненных обстоятельствах.

В модернистской литературе последней трети XX в. Неомифологизм предстает не только качеством, определяющим эстетическую значимость содержания, но и совокупностью приемов (поток сознания, эксплицирование подсознания, игра слов), обуславливающих своеобразие творческого метода писателя. В более узком смысле неомифологизм понимается как «совокупность особых стилистических приемов, характерных для исторической и фантастической прозы».⁴ Но как бы ни трактовались мифопорождающие приемы – как композиционные, сюжетные, образные или стилистические, вкрапленные в текст, – они формируют и отмечают художественный мир неомифа, обуславливая адекватный способ его протекания.

Восстановить в неомифе все качества и свойства архаического мифа невозможно, так как слишком велика историческая дистан-

Х.К. К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. – М., 1993; Хансен-Леве А. Бахтинские мотивы в мифопоэтике русского символизма // *Telling Forms. 30 essays in honour of Peter Alberg Jensen*. – Stockholm, 2004.

¹ Мелетинский Е. Указ. соч., 1976. – С. 277-278.

² Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 247.

³ Мелетинский Е. Указ. соч., 1976. – С. 136.

⁴ Погребная Я.В. Неомифологизм как тип литературного творчества. Неомифологизм в системе идентифицирующих признаков // Актуальные проблемы современной мифопоэтики: [электронный ресурс] учебное пособие / Я.В.Погребная. 2-е изд. стереотип. – М.: Флинта, 2011. – С. 1-18.

ция, отделяющая неомиф от древнего мифа, и кардинальные изменения сознания мифотворца. Современный мифотворец воспроизводит лишь самые общие закономерности и схемы архаического мышления. Ряд черт классического мифа либо исчезает, либо меняет и структуру, и содержание, и функции. Так, например, «современный неомифологизм отчуждает сакральное в область профанного, а космическое в область авантюрного, как сам неомиф по мере трансформации в эпос».¹ Поэтому неомиф на уровне сюжетной организации событий и обращается к некоторому типологическому набору этапов жизни эпического героя или трактует архетип в виде «индивидуации».² Сохраняя тяготение к архаическому мифу, «неомиф стремится к своеобразному инварианту односторонности, обращаясь к приему двойничества или разным формам авторского присутствия, представляя автора как «отца всех своих объектов».³

Суммируя сказанное, можно отметить, что мифотворчество в пределах неомифа служит основой выражения идей и мироощущений писателя, воплощаемых не только в собственно мифологизации, но и в символизации художественного мышления; представляет собой средство обобщения литературного материала; играет роль художественного приема, является свойством композиции, раздвигающим пространственно-временные координаты.

1.2. Специфика использования мифоструктур в художественном текстовом пространстве литературы второй половины XX века

Обращение к мифу как особой разновидности индивидуально-авторской эстетически значимой модели мира способствовало активизации в современной прозе таких архаических жанров, как притча, легенда и др.; эмоционально обновилось восприятие символической семантики, восходящей к мифологизированным представлениям о мире. Другими словами, снова в очередной раз актуализировались и получили новое прочтение древнейшие формы условности.

¹ Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – М. – К.: ЗАО «Совершенство» – «Port-Royal», 1997. – С. 101.

² Там же.

³ Юнг К.Г. Указ. соч., 1997. – С. 120.

Мифы, притчи, легенды и другие способы реализации ситуации «как будто» могут лежать и в основе отдельного произведения, и образовать фундамент всего творчества писателя.

Притча как вид словесного искусства известна издревле. Античные романы, греческие мифы, средневековые повести-видения использовали притчу в качестве сюжетообразующего элемента, она часто использовалась в коранических и библейских текстах. Новая волна интереса к притче возникла в начале XX в. в творчестве художников слова, принадлежащих различным культурам, этносам и эстетическим направлениям. Здесь уместно вспомнить имена М.Горького и А.Блока, Л.Фейхтвангера и М.Пришвина, М.Ауэзова и Фитрата, Л.Леонова и Кобо Абэ, У.Голдинга и Б.Брехта, Ф.Дюрренматта и многих других.

Размышляя о путях развития современной литературы, Г.Белая как особую тенденцию ее развития отмечает тяготение к притчевой образности или притчеобразному мышлению многих писателей.¹

Исследователи выявляют самые разные свойства и функции притчи: способность отразить «параболическое развитие мысли»², выступать в качестве средства коммуникации³, и реализовать такие качества, как «иносказание и поучительность».⁴ Рассматривались и философско-этические аспекты включения притчи в содержательную структуру современной прозы.

А.Бочаров, исследуя роль притчи и мифа в прозе «нравственного эксперимента», отмечает плодотворность притчевого способа повествования в литературе 70-80-х годов и высказывает мысль о том, что «современная притча утратила дидактико-воспитательный характер, стала преимущественно философской».⁵ Не отрицая ее резко усилившегося философского звучания, С.Аверинцев считает, что притча и в современной прозе продолжает оставаться дидактико-аллегорическим жанром.⁶

¹ Белая Г. Философско-эстетические проблемы современной литературы. – М.: Знание, 1982. – С. 32.

² Давыдова Т., Пронин В. Басня и притчи // Литературная учеба. – Москва, 2003. – № 3. – С. 195-197.

³ Мухелишвили Н.Л. Притча как средство инициации живого значения // Философские науки. – Москва, 1989. – № 9. – С. 101-104.

⁴ Княжицкий А.И. Притчи. – М.: Мирос, 1995. – С.14.

⁵ Бочаров А. Бесконечность поиска. – М.: Советский писатель, 1982. – С. 194.

⁶ Аверинцев С.С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 305.

Рассматривая специфику условности в литературе XX века, С.Мельникова подчеркивает: «современная притча неизбежно стремится к притчевости как к эстетическому качеству, которое может присутствовать в разных жанрах».¹

Стремясь более четко дифференцировать басню и притчу, Э.М.Береговская приходит к выводу, что «пограничную линию между басней и притчей следует искать в статусе толкования скрытого смысла».² В басне, считает она, мораль «составляет неотъемлемую финальную или инициальную часть текста, в притче же истолкование факультативно, а когда оно есть, частью текста оно не является»³ и составляет своего рода паратекст* (в понимании Женета). Обретая философский характер, притча обращает свою нравственную интенцию к рассмотрению не только взаимоотношений человека с самим собой, но и человека с Богом, как, например, это происходит в евангельских притчах. В коранических же текстах основным, на наш взгляд, являются не отношения человека с Богом, а человека с человеком.

Наличие как дидактического, так и философского элемента в притче исключает описательность, характерную для художественной прозы: природа и вещи упоминаются лишь по необходимости, действие происходит как бы без декораций, действующие лица притчи не имеют не только внешних черт, но и «характера», они предстают перед нами, как указывает С.Аверинцев, «не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора».⁴

Подчеркнем: и в мифе, и в притче частный случай является формой выражения общего смысла, что и позволяет их сопоставить. Однако в притче первична иллюстративность, а художественное значение вторично. В мифе с его символичностью художественный образ не является чем-то второстепенным и вспомогательным, а обладает собственной значимостью. Но в период «ситуации

¹ Мельникова С.В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002. – С. 34.

² Береговская Э.М. Поэтика современной притчи // Филологические науки. – Москва, 2007. – № 1. – С. 41.

³ Там же.

* *Паратекст* – отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию (Genette G. Paratext. Thresholds of interpretation. – Cambridge University Press, 1997. – С. 1-88).

⁴ Аверинцев С.С. Указ. соч. – С. 305.

постмодерна» (М.Липовецкий) происходит некоторое смещение «чистых» понятий мифа и притчи в сторону их синтезирования и взаимозаменяемости некоторых качеств. Мы бы отнесли это к новизне эстетики «современного мифологизма», т.е. неомифа.

В ряде произведений притча выступает в виде самостоятельных отдельных структурно-композиционных элементов («гранул», по терминологии А.Бочарова), синтезирующих нравственную проблематику с философией, личностную с общечеловеческой, современную с «вечной». Например, притча о Филофее в романе Ч.Айтматова «Тавро Кассандры», притча о чинаре и черепахе в романе А.Мухтара «Чинара», у А.Кима в романе «Отец-лес» притча о лесе, в повести «Соловьиное эхо» притча о чертике. Ее наличие в этих текстах придает всему произведению свойство притчевости, т.е. особую стилистическую окраску, возникшую в результате того, что большая эпическая форма воспринимается сквозь призму малой. Кроме того свойством притчевости могут обладать и тексты, не содержащие притчи. Такая черта присуща, например, роману Т.Толстой «Кысь» и повести Афлатуни «Глиняные буквы, плывущие яблоки». «Притчевое начало» в подобных случаях предопределяется типом соотношения сюжета с неким внеположным ему смыслом, и при этом оно свободно соединяется с другими началами – романным, мифологическим, сатирическим и т.п. В таком произведении притча представлена как один из типов художественного обобщения. В основе этого приема – своеобразный параболлизм смысловой структуры притчи. Суть этого явления, по мнению Потребни, заключается в том, что «повествование удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает его философско-этическое осмысление и оценку»¹, т.е. усиливает философское звучание произведения, укрупняет его художественную идею.

Другим способом придания свойства притчевости современному эпическому произведению является насыщение текста стилистическими чертами притчи, но без выделения ее в самостоятельный конструктивный элемент. В подобных случаях все произведение в

¹ Потребня А.А. Мысль и язык. Представление, суждение, понятие. http://genhis.philol.msu.ru/printer_157.shtml

целом обретает свойства, присущие, по мнению Э.М.Береговской¹, так называемой текстуальной разновидности современной притчи. К ним относятся: возвышенная философская топка; дидактичность; жизнеподобная ситуация; локально-темпоральная неопределенность; фабульность; однонаправленное движение сюжета; полная свобода в выборе персонажей (люди, боги и ангелы, животные, предметы) и их малочисленность; отсутствие физического и психологического портрета и пейзажа; особый статус толкования – оно факультативно и образует паратекст; зависимость восприятия имплицитного смысла от обстоятельств воспроизведения текста и тезауруса реципиента; включенность в другой текст; интертекстуальность.

Что касается притчи, представленной в качестве отдельной «гранулы», то она может быть и текстуальной, и лингвостилистической.² Основными чертами последней являются: недискретная аллегоричность, стремление к примитиву во всех параметрах; малый размер предложения; относительная простота синтаксической структуры; раритетность онимов; почти полное отсутствие тропов и фигур; прямая речь как приоритетный способ передачи чужой речи; преобладание нейтрального книжного стиля с легким колоквиальным оттенком и мн.др.

Одной из распространенных форм художественной условности является легенда. Ю.Борев дает ей следующее определение: легенда «от лат. *Legenda* = то, что должно быть прочитано или рекомендовано к прочтению [фольклор] – устное предание с необыкновенным и чудесным содержанием»³.

Близко ему и одно из определений, данное в ЛЭС: «В фольклоре легенда – вошедший в традицию *устный народный рассказ*, в основе которого лежит чудо, фантастический образ или представление, воспринимаемых рассказчиком или слушателем как достоверные. В отличие от *предания* легенда всегда фантастична по содержанию и повествует как о прошлом, так и о настоящем и будущем»⁴.

¹ Береговская Э.М. Указ. соч., 2007. – С. 40-49.

² Береговская Э.М. Указ. соч., 2007. – С. 48.

³ Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 217.

⁴ Чистов К.В. Легенда // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С.177.

Предание – это «сказание, содержащее сведения о реальных лицах и событиях прошлого. Возникнув из рассказов очевидцев, предание при передаче удаляется от фактической первоосновы, подвергаясь вольной поэтической интерпретации...».¹ Сообщение воспринимается как имевшее место событие, потому что сам рассказчик верит в содержание своего рассказа и не считает нужным приукрасить его элементами фантастики или чудесами. «Предание, – пишет Каскабасов, – это своеобразная устная хроника одного региона и живущего в этом регионе народа, племени или рода, это правдоподобный рассказ, вернее, сообщение о событии, происшедшем в конкретном районе».² Распространяясь во времени и пространстве, предания обрастают новыми деталями, подробностями. Каждый из рассказчиков привносит свое, варьируя не только детали, но и основной сюжет, что приводит к появлению различных вариантов данного сюжета. Эти видоизменения первоначального содержания, «обрастание» его новыми художественно-поэтическими подробностями могут приводить к двум следствиям: 1) циклизации вариантов предания; 2) постепенному переходу от предания к легенде.

Изучение легенд и преданий отдельных регионов³ позволило создать обширную их типологию, углубить и уточнить описание их сходств и различий как по жанровым признакам, так и с точки зрения этногенетической специфики.

В целом и притча, и легенда, и предание могут быть рассмотрены как развитые повествовательные структуры, посвященные воссозданию события или ряда событий, включающие и описания

¹ Аникин В.П. Предание // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – С. 303.

² Каскабасов С.А. Золотая жила: Очерки о фольклоре и духовной культуре Казахстана. – М.: Художественная литература, 2010. – С.225.

³ Пропп В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров // Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976; Азбелев С.Н. Проблемы международной систематизации преданий и легенд // Русский фольклор. Т.Х. – М.-Л., 1966; Имомов К. Ўзбек халқ прозаси. – Тошкент, 1981; Саримсоков Б. Эпик жанрлар диффузияси // Ўзбек фольклоринг эпик жанрлари. – Тошкент: Фан, 1981; Марғулан Ө. Ежелгі жыр, аңыздар. – Алматы, 1985; Умаров С. Ривоят ва ҳаёт. – Тошкент, 1988; Джуманазаров У. Жанровые разнообразия и идейно-художественные особенности узбекского фольклора. – Ташкент, 1991; Алимов С. Фольклор жанрлари муносабатида ижро ва бадиҳа. – Т.: ФБАН, 1992; Алимов С. Тарихий-фольклорий: жараён ва жанрларо муносабат. – Т.: ФБАН, 1993; Мўминов Ғ. Ҳозирги ўзбек адабиётида фольклоризм: Филол. фан. док. ... дис. автореферати. – Тошкент, 1994. 58 б.; Каскабасов С.А. Золотая жила: Очерки о фольклоре и духовной культуре Казахстана. – М.: Художественная литература, 2010.

лиц (персонажей) – участников этих событий. Притча предельно лаконична. На первом месте в ней персонаж в жизнеопределяющих обстоятельствах, направленных на выявление таких особенностей его поведения, которые могут служить поучением для любого человека в подобных обстоятельствах. Легенда же лишена лаконизма и поучительности притчи. Излагая те же события, она образно – художественно обрамляет их, наделяет метафорической структурой, меняет дидактический модус на образно-художественный.

Предание имеет вполне определенные сюжетно-событийные истоки. Его цель – сохранить память о событиях, реально имевших места, но по своему значению очевидно превосходящих обычные ситуации обывденной жизни. Отсюда – вариантность, обусловленная стремлением рассказчиков расставить помимо общих какие-то собственные акценты и использовать для этого какие-то эстетически отмеченные средства и приемы.

Завершая эту главу, сформулируем ряд положений, сохраняющих свое принципиальное значение для всего последующего изложения.

Эпоха господства мифа как единственной общей мироустроительной концепции сменяется историческими эпохами, когда миф обретает характер частных концепций – религиозных, эстетических, нравственно-этических, культурологических. Примерно на этом же этапе развития миф начинает восприниматься и как особый эстетический феномен, получающий воплощение в художественном творчестве, и как специфический объект изучения в философии, историографии, филологии, искусствознании.

Новые интерпретации мифа в художественном творчестве и осмысление их в философии и гуманитарных науках нового времени приводят к тому, что целостность мифопоэтического образа мира разрушается, а отдельные его свойства – фрагментарность, наивный мистицизм, символика и аллегоричность, масштабность героического и трагического продолжают активно развиваться, сохраняя соотносительность с сюжетно-событийным рядом и героями классических мифов (античных, христианско-религиозных и т.д.).

В эстетике и филологии XVIII-XIX вв. трактовка мифа как эстетического феномена неразрывно связывается с мыслью о том, что миф представляет собой древнейшую прформу художественного творчества, являющуюся важнейшей частью созданного народом поэтического наследия.

Рубеж XIX-XX столетия отмечен возникновением новых подходов к мифу и творящему его сознанию. Во-первых, изучение путей духовного развития социумов нового времени обнаруживает, что хотя эпоха мифа как единственной целостной жизнеустроительной концепции давно миновала, мифологизм, склонность к мифотворчеству не только продолжают сохраняться в сознании масс, но и способны активизироваться, особенно на крутых поворотах Истории. Во-вторых, становление мифа как эстетического феномена, а также длительно существовавшая тенденция развития частных Ракурсов мифа приводит к тому, что существует возможность возникновения так называемого авторского мифа. В-третьих, явное доминирование аналитики в мышлении нового времени к рубежу XIX-XX перестает удовлетворять художников слова, которые все настойчивее ищут новые пути создания целостного образа мира.

Авторский миф, воплощающий по всем канонам художественного вымысла новую реальность, стремится моделировать ее по образцу древнего целостного архаического сознания, что и порождает явление неомифа и неомифологизации. Неомиф не только использует архаические мифологические мотивы, образы, персонажи. Он направлен на реконструкцию самого принципа целостного мифопоэтического отражения мира. Реализация этого принципа осуществляется за счет таких композиционных компонентов, как притча, легенда, предание и т.д.

Социокультурным и собственно литературным фоном формирования неомифа служит или процесс трансформации классического мифа в новые предания, легенды, сказки или синтез его элементов с уже существующими фольклорными текстами; и в первом и во втором случае фрагменты классического мифа обогащаются новым эстетическим содержанием. Дифференциации явлений «миф» – «мифологизм» – «неомиф» может сопутствовать дифференциация явлений «притча» – «притчевость» – «притчевое повествование», а также отмечать различные пути «переливания» мифологического содержания в классические фольклорные формы.

Глава II.

НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКАЯ ОСНОВА НЕОМИ- ФОЛОГИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАРАДИГМЫ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

После бурного увлечения сугубо конкретными социально-экономическими темами как материалом для решения насущных нравственно-психологических вопросов эпохи художественная литература второй половины XX в. снова обращается к общим вопросам философско-этической проблематики, представленной художественным исследованием нравственно-философской мысли, реализованной в самых разнообразных и изощренных эстетических моделях – мифологических, сюрреалистических, реалистических, модернистских, постмодернистских и т.п.

Этические реалии рассматриваются и трактуются писателями сквозь призму глобальных категорий добра и зла, связанных с религиозными и культурными традициями как Запада, так и Востока. В центре внимания исследователей находится внутренний мир индивида и его способность творить добро или зло в мире, где властвует неравноценность этих понятий.

В одном из своих выступлений Ч.Айтматов сказал: «Большая для меня проблема – человеческая доброта, которая, к несчастью, убывает. Мы должны искать путь добра. Для этого очень полезно обратиться к общечеловеческому опыту, и христианская мораль здесь – один из самых авторитетных и благотворных источников»¹. Обращение современной художественной мысли к проблемам подобного рода очень часто обретает форму притчи, обладающей как широчайшими возможностями философского обобщения изображаемой действительности, так и способностью достигать воспитательные цели.

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений в 7-и т. – М., 1998. Т.7. – С. 450.

2.1. Специфика притчевого построения художественного текста в прозе 60-80-х годов (на материале прозы Ч.Айтматова и А.Кима)

Вторая половина XX века отмечена появлением произведений, заметно отличающихся от традиционных по принципам и методам художественного моделирования действительности. Именно в это время активизируется процесс обновления мифологизированных и притчевых форм, что находит яркое воплощение в творчестве Чингиза Айтматова и Анатолия Кима.

В повестях Ч.Айтматова и А.Кима, на наш взгляд, притча сливается с мифом, наполняется философским смыслом, обретает глубокие нравственно-этические корни. Несмотря на различие национально-этнических истоков, и Айтматов, и Ким сложились как художники на одной общественно-социальной почве, поэтому во многом опираются на одни и те же традиции русскоязычной литературы, причем не только русской, но и разнонациональных литератур, существовавших на русском языке.

Для нас существенно определить специфику эстетики притчевости в творчестве Ч.Айтматова и типологически схожего с ним Анатолия Кима, исследовать структуру и особенности функционирования притчевой образности в творчестве обоих писателей. В основе анализа – гипотеза С.С.Аверинцева о притче как самостоятельном жанре и гипотеза А.Ф.Лосева о притче как содержательном приеме.

В ряде произведений Ч.Айтматова и А.Кима притча выступает в виде самостоятельных рассказов-вкраплений («гранул», по терминологии Бочарова), синтезирующих нравственную проблематику с философской, личностную с общечеловеческой, современную с «вечной». Таковы, например, притча о Филофее в «Тавре Кассандры» Ч.Айтматова, притча о лесе в романе «Отец-лес» и притча о чертике в повести «Соловьиное эхо» А.Кима.

Притчевое начало Ч.Айтматова и А.Кима является не только качеством стиля, но и структурообразующим фактором. Оно выступает как средоточие нравственно-философской проблематики с сильным оттенком учительства.

Мифологизм и притчевость является одним из доминирующих свойств художественных систем обоих писателей. Попытаемся

продемонстрировать это на примере повестей «Белый пароход» и «Пегий пес, бегущий краем моря» Ч.Айтматова и романа А.Кима «Отец-лес» и повести «Соловьиное эхо».

«Белый пароход» представляет сложный жанровый конструкт, объединивший в себе черты сказки, были, притчи, трагедии. Внедренные в особый айтматовский хронотоп, они позволяют говорить о синтетическом жанре повести. Главным, что составляет успех повести Айтматова «Белый пароход», исследователь А.Касымов видит «не столько в мастерском реалистическом изображении природы или психологии героев, а в использовании мифологических приемов»¹.

Повесть Ч.Айтматова имеет два названия: «После сказки» и «Белый пароход». Названия не исключают, а дополняют друг друга. Автор рассказывает о том, что случается, когда творец сказки, ушедший в нее, оказывается в обычной жизни. Ч.Айтматов совмещает реализм и сказочность не лексически, не композиционно, а стилистически. В этой связи справедливо замечание П.Мирза-Ахмедовой, которая пишет, что «в сказании о маралах художник проявил удивительно тонкое понимание культуры собственно эпического жанра, поразительное знание и чувство его стилистической формы».² Писатель из сказок сложил современную реалистическую повесть, основанную на архаическом материале.

Эпическое сознание писателя воссоздает новое сказание, но оно вложено в уста деда Момуна, выступающего в повести сказителем, т.е. новый миф представлен как сохранившийся в народной памяти. По замыслу автора, он должен служить поучением людям, ибо речь идет о неразрывной связи людей с их прародительницей – природой.

Раздумья автора о человеке и природе, о судьбах «меньших братьев» в современной литературе, тяга к человеческому теплу и любви составляют ядро повествования о Рогатой матери-оленихе, своими корнями уходящем в древний киргизский эпос «Манас», питавший не одно письменное произведение.

Действие в «Белом пароходе» происходит на лесном кордоне в Сан-Ташской пади. Внук деда Момуна рассказывает легенду о Рогатой матери-оленихе своему портфелю, точь-в-точь как дед:

¹ Косимов А. Адабиётта типологик ўхшашлик ва ўзаро таъсир. – Т.: Фан, 2004. – С. 55.

² Мирза-Ахмедова П.М. Указ. соч., 1980. – С. 44.

«Было это давным-давно. На берегу реки Энесай жило киргизское племя. Народы, населявшие берега Энесай, жили враждебно по отношению друг к другу»¹. Автор как бы заранее готовит читателя к трагическим событиям и вводит образ странной птицы, которая является символом – предвестником трагических событий: «Появилась в тайге странная птица. Пела, плакала по ночам до рассвета человеческим жалобным голосом, приговаривала, перелетая с ветки на ветку: «Быть великой беде! Быть великой беде!» Так оно и случилось, настал тот страшный день» (I, 218), когда на племя киргизов напало соседнее племя. В день похорон батыра Кульче произошло нарушение завета предков: не вести войн во время похорон. Этот запрет характерен не только для киргизов, но и для большинства восточных народов. Например, А.Кекильбаев в повести «Баллада забытых лет» также обращает внимание на подобное явление, когда казахи напали на туркмен в священный праздник «Курбан хайит». Общеизвестно, что в соответствии с жизненной философией многих древних народов нарушение заветов предков – великий грех, за что человек должен нести кару. Нарушение основного завета повлекло целую цепь преступлений – грабеж, убийства, издевательство над беззащитными.

Ч.Айтматов, предельно точно передавая ритуал оплакивания, как бы подчеркивает то, что люди, предающиеся искренней скорби, абсолютно беспомощны. Они поминают умершего, а не готовятся к отражению набега: «Плакальщицы распустили волосы, чтобы воспеть в слезах батыра Кульче. Джигиты опустили на одно колено, чтобы на крепкие плечи поднять его брненное тело... А на опушке леса стояли на привязи девять жертвенных кобылиц, девять жертвенных быков, девять девяток жертвенных овец на поминальную тризну» (I, 220).

Ужас страшной резни был так велик, что случайно оставшиеся в живых двое детей не бросились убежать и прятаться, а пустились вслед за лютыми врагами, чтобы не остаться одним. Уставшие и голодные, они на третий день нагнали убийц. И повели тогда детей к хану, у которого юрта была красного цвета. Красный цвет символизирует кровожадность хана – деталь, которая подсказывает

¹ Айтматов Ч. Собрание сочинений в 7 томах. – М., 1998. Т.1. – С. 217-218. В дальнейшем ссылки на произведения Ч.Айтматова даются по этому источнику с указанием в скобках тома и страниц.

читателю предстоящую участь девочки и мальчика, а белая, как снег кошма, под ханом – символ его величия, власти. Хан приказывает Рябой Хромой Старухе умертвить детей. Когда Рябая Хромая Старуха хотела столкнуть их с обрыва, откуда-то появилась Рогатая мать-олениха и заговорила человеческим голосом, чему старуха удивилась (элемент сказочности – животное говорит человеческим голосом). Мать-олениха просила отдать ей девочку и мальчика (т.к. ее детей убили люди), и тогда Рябая Хромая Старуха сказала:

– «Ведь они человечески дети. Вырастут и будут убивать твоих оленят.

– Когда они вырастут, они не станут убивать моих оленят, – отвечала ей matka маралья.

– Я им буду матерью, а они – моими детьми, а я их матерью. Разве станут они убивать своих братьев и сестер? (I, 224).

И отдала тогда старуха детей Рогатой матери-оленихе, а та, в свою очередь, сказала мальчику и девочке: «Теперь я ваша мать, вы мои дети. Поведу я вас в далекий край, где лежит среди снежных гор лесистых горячее море – Иссык-Куль» (I, 225).

Образ Рогатой матери-оленихи в мифе о появлении киргизов на Иссык-Куле – это тотемистический образ. Поклонения тотему – одна из самых древних форм мифологического сознания. Идея происхождения от животного отдельного рода, племени и даже целого народа являет собой реликт тотемизма. Однако элементы этой философии в неомифологических текстах представлены достаточно широко. Так, в повести Ч.Айтматова «Белый пароход» звучит мысль о том, что Рогатая мать-олениха является праматерью тюркского племени (бугинцев). В романе «Плаха» обращение измученного, привязанного к дереву Авдия Каллистратова к серой волчице отсылает читателя к легенде о том, что серая волчица, вскормившая человеческое дитя, является праматерью тюркского рода Ашин: «Спаси меня, волчица, – вдруг вырвалось у Авдия» (IV, 233).

В пересказе мифа о Рогатой матери-оленихе автор освобождает этот образ от ореола сказочности, превращая его в особый способ эстетизации и поэтизации, приближая его ко времени повествования, что позволяет сдвигать события из мифологизированного прошлого в реальное настоящее, соединяя эстетическое, нравственно-этическое и собственно реалистическое начало. Мать-олениха –

и реальный прекрасный зверь, и символ природы, и символ родоначальницы человеческого рода. Совмещение подобного рода в одном образе позволяет создавать многомерный текст, в котором происходит органическое слияние тем «человек и природа» с духовно-нравственными аспектами проблемы «человек-человек». Именно поэтому в айтматовских произведениях мотивы варварского отношения к природе закономерно трансформируются в мотивы духовно-нравственной деградации человека, предательства человеком его гуманистической сути.

Неразрывная связь этих мотивов четко явлена в рассказе о том, как свершилось трагическое пророчество Рябой Хромой Старухи, что люди забудут свое происхождение от матери-природы, а наивная вера Матери-оленихи в то, что усыновленные ею дети не будут убивать оленят, т.е. не станут губить своих братьев и сестер, оказывается поруганной и разрушенной. Люди, привыкшие убивать своих человеческих братьев и сестер, тем более не остановятся перед убийством названных.

Сыновья богатого бугинца переполнены спесью, презрением и к простым людям, и к природе, о которой они знают лишь одно: «Марал убит на нашей земле. И все, что ходит, ползает, летает в наших владениях, от мухи до верблюда, — это наше. Мы сами знаем, как нам поступать с тем, что наше. Убирайтесь» (I, 228). Тупо надменные, самодурствующие, они в чистом виде являют почву, на которой происходит формирование нынешних орозкулов.

Этическая значимость образа Рогатой матери-оленихи в том, что, выходя из мифологического пространства, он соединяет нас с современной реальностью, определяя этические точки отсчета не только во взаимоотношениях героев настоящего и прошлого, но и в поведении и мышлении современного человека.

В идейно-художественной системе повести особая роль принадлежит образу Момуна, выписанному писателем удивительно любовно и подробно. Ч.Айтматов рисует Момуна как человека редкой души. Доброта этого героя, его неизменная приветливость и готовность помочь любому никем и никогда не ценились, «как не ценилось бы золото, если бы вдруг его стали раздавать бесплатно. Никто не относился к Момуну с тем уважением, каким пользуются люди его возраста» (I, 185-186). «И старый и малый были с ним на «ты», над ним можно было подшутить — старик безобидный, с ним

можно было и не считаться – старик безотказный. Не зря говорят, люди не прощают тому, кто не умеет заставить уважать себя» (I, 186-187). Простодушие, безотказность и доброта приводят к тому, что Момуна «используют» «все». Отсюда трагичность этого характера, униженность и подчиненность грубой хамской власти Орозкула, сущность которого старик понимает удивительно точно.

Орозкул изображен Айтматовым жестко и узнаваемо: «Шляпа Орозкула сбилась на затылок, обнажив красный, низко заросший лоб. Его разбирала дрема на жаре. Он спал на ходу. Вельветовый китель, не очень умело сшитый по образцу тех, что носило районное начальство, был расстегнут сверху донизу. Белая рубашка на животе выбилась из-под пояса. Он был сыт и пьян» (I, 194). Писатель не случайно акцентирует внимание на сходстве одежды Орозкула с униформой районного начальства. Орозкул мечтает быть начальником, хозяином. Причем роль начальника и роль хозяина представляются ему лишь как неограниченные возможности проявления собственного самодурства и нечистоплотности, так же, как и неутомимая жажда угождения и подхалимажа. Дед Момун говорит о нем: «Всегда правым себя считает. Только бы ему было хорошо. Все вокруг должны угождать ему. А не захочешь – заставит. Хорошо еще, когда сидит такой вот в горах, в лесу, и под рукой у него народу – раз-два, и обчелся. А ну, окажись он у власти повыше? Не приведи боже...» (I, 232). Идиома, обрамляющая мысль Момуна, очень выразительна. Что творили такие, которые «всегда правы», и что творят эти жаждущие вселенского уважения только за то, что сидят на некой должности (все равно какой, но обязательно номенклатурной), хорошо было известно, и не только Момуну. Это трагический опыт, накопленный страной в прошлом и отнюдь не изжитый в настоящем.

Природа для Орозкула – это то же, о чем говорили сыновья богатого бугинца: «Это «наше», и мы сами знаем, как нам поступать с тем, что наше». И различие в поступках только в том, что в одном случае убили марала (хоть с дикой, варварской, но все же целью), а в другом случае – «по всему живому пулеметом» бы, просто потому, что «я здесь еще хозяин»: «Ишь, – подумал он, – на что намекает! Что ж это, из-за его галок и сосну не тронь, и ветку не сломи? Как бы ни так! Пока что я здесь еще хозяин». Он зыркнул глазами на орущую стаю: «Эх, пулемет бы!» – и, отвернувшись, нехорошо вырутался» (I, 232).

В сознании Орозкула крепко сидит новый миф, в корне отличный от мифа деда Момуна и мальчика. Это миф «жизнь городского начальника». Вот как представляется ему эта жизнь: «Настоящие учителя в городе. Школы из стекла. Учителя в галстуках. Но, то в городе... Начальство там какое ездит по улицам. А какие машины. Так и хочется остановиться и замереть, вытянуться, пока она проскользит, машина эта черная, блестящая, плавная. А они, городские люди, будто и не замечают этих машин, некогда – спешат, бегут куда-то. Вот там, в городе, жизнь так жизнь! Туда бы двинуться, там бы где пристроиться. Там умеют уважать человека по должности. Раз положено – значит, обязан уважать. Большая должность – большое уважение...

Да-а, в город бы... Эх, послал бы ко всем чертям и горы эти, и леса эти, и бревна эти, трижды проклятые, и жену эту пустобрехую, и старика безмозглого с пащенком этим, с которым он возится, как с невидалью какой. Эх, выиграл бы я, как сытый конь на овсе! Заставил бы себя уважать. «Орозкул Балажанович, разрешите войти к вам в кабинет?» А там и женился бы на городской. А почему бы и нет? Скажем, на артистке какой-нибудь, красавице, что поет и пританцовывает с микрофоном в руке; говорят, для них главное, чтобы человек при должности состоял. Взял бы такую под ручку, а сам при галстуке. И – в кино. А она каблучками стучит и духами пахнет. Прохожие носом тянут. Смотришь, и дети народились бы. Сына на юриста выучил бы, а дочку, чтобы на рояле играла...» (I, 233-234) Миф об административном городском рае, как и большинство новых мифов, рожденных двойственностью советской действительности, единственный идеал в душе Орозкула, бесследно утерявшего этику древнего мифологического сознания, но в полной мере унаследовавшего и успешно развившего в условиях новой советской мифологии дух первобытного, варварства, дикого своеволия и патологического себялюбия.

Интерпретация городской жизни в киргизском классическом мифологическом сознании (мальчик и старик Момун) и новой советской мифологии, складывающейся в условиях официальной идеологии неприятия фантастического, метафизического и мистического (Орозкул), обнаруживает очень существенный ракурс девальвации нравственных аспектов классического мифа, что представляется Айтматову еще более трагическим и грозным явлением,

нежели даже факт незнания мифа и невключенности его в духовный мир личности. Имеется в виду отношение к мифу как к сказке, небывальщине, знанию, безусловно, недостоверному, бесполезному и даже вредному, свидетельству темноты и неграмотности.

Именно такое отношение становится основой самых страшных событий в повести – провокации Сейдахмата, заставившего Момуна стрелять в марала, и предательство Момуна, выстрелившего в марала, испугавшись за судьбу дочери и внука. Сейдахмат заявляет Момуну: «А ты знаешь, что байские сказки эти, придуманные в темные байские времена, чтобы, значит, запугивать бедняцкий народ!» Момун тогда и рот раскрыл: «Да что ты?» – говорит. «Вот то-то, – говорю, – ты эти разговорчики оставь, а не то не посмотрю, что старик, напишу на тебя куда следует!» (I, 304)

Разрушение нравственно сберегающей энергии древнего мифа происходит в сердце, в сознании и в жизни хранителя живых заветов предков. Изошренность провокационного поступка Сейдахмата – это полная тотальная победа зла. Крушение идеала, так долго хранимого, происходит на самом главном «направлении» человеческого существования – пытаясь защитить дочь и внука от последствий доноса, старый Момун своими руками убивает не только марала, но и ту великую веру в доброту и красоту мира, которую он воспитал в мальчике и которая одна способна сохранить духовное здоровье народа. Неизбежность и трагичность невольного предательства Момуна диктуется страхом и отчаянием. Страх и отчаяние старого захлестывает и младшего, придумавшего и рассказавшего портфелю свою удивительную сказку. Невообразимая, немислимая по своей жестокости и несправедливости действительность оказывается несовместимой с жизнью маленького мечтателя. Именно здесь, на стыке истории и современности, мифа и реальности, происходит крушение заветов предков.

Ведь сказка мальчика – не только миф, но и метафора истории народа, его прошлого, настоящего и будущего, соединенных во времени, но разорванных в плане преемственности духовной традиции. Создание подобной метафоры, уходящей корнями в древнюю историю, характерно и для А.Кима в его повести «Соловьиное эхо» (1980 г.).

Размышляя о реалистической прозе конца XX в., Чингиз Айтматов отмечал, что «...традиционный способ последователь-

ного описания уже недостаточен. Ресурсы описательности ограничены, она не в состоянии дать нам почувствовать всю сложность нашей действительности... Истинный писатель создает, открывает новую художественную реальность на основе общечеловеческого и личного духовного опыта – философского, нравственного, эстетического, пользуясь для этого всеми необходимыми и доступными ему изобразительными средствами».¹ Находясь в русле этой тенденции, А.Ким мастерски использует поток сознания, внедряет в ткань своих произведений как черты традиционного мифа, так и авторские мифы, созданные на материале современной жизни. Многочисленные неомифологические герои произведений Кима, принадлежащие художественной и философской стихии нового мифа убедительны и жизненны, как сама суровая реальность.

Проза писателя тяготеет к форме притчевого иносказания, религиозно-мифологическим способам интерпретации действительности, отмечена обращением к культурной памяти народа, что отнюдь не мешает писателю включать в текст вполне современные детали.

Вот как строится притча в повести «Соловьиное эхо» Кима: «Пора теперь поведать сказочку, которую, бывало, часто повторяла бабушка Ольга. Есть такой чертик у корейцев, маленький демон, который может внезапно возникнуть под ногами у тебя в кружащемся пылевом вихре – и этакий крошечный и пузатый чертик, на вид добродушный и безвредный, как черный навозный паук... Вдруг принимается он расти, сохраняя тот же покладистый и немного дурашливый облик, а ты следишь, значит, посмеиваясь, как он тянется вверх у тебя на глазах. Но вскоре ты замечаешь, спохватившись, что стал он уже вышиною с дерево, а там и с колокольню и продолжает расти, и, главное, уже никакого добродушного вида: он свирепо скалится, то и дело выбрасывает красный язык, словно огнемёт струю напалма, глазищи его мечут молнии, из ноздрей валит дым, – и у тебя от ужаса волосы встают дыбом...»² «Но есть секрет избавления. Человек должен знать – заранее, разумеется, – вот что: стоит ему взять себя в руки и, не поддавшись наваждению, опустить глаза ниже, а не стоять, безвольно закатив

¹ Айтматов Ч. Кирпичное мироздание или энергия мифа // Собр. соч., 1998. Т.7. - С. 317-318.

² Ким А. Избранное. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 219. Здесь и далее цитируется данный источник с указанием в скобках страниц.

их кверху, как демон уменьшится... И под конец, волею своего взгляда пригвоздив чертика пузатого к земле, ты можешь низвести его до размеров таракана и, подойдя быстро, прихлопнуть его ногой...» (219)

Противопоставление образов чертика и человека определяется нравственной антитезой: добро – зло. Пространственная гиперболизация этих символов усиливает ощущение вечного антагонизма. Кроме того, двухуровневая символика – на уровне персонажей и с точки зрения пространственной – позволяет ощутить сложный философский подтекст – человек способен победить злое начало, фокусирующее в себе все негативное, преодолев страх.

И для А.Кима, и для Ч.Айтматова именно страх лежит в основе вечного конфликта добра и зла. Если рассматривать образ Орозкула как символ зла, а образ Момуна как символ добра, то анализ психологии их взаимоотношений четко обнаруживает причину победы зла – это страх, вечный страх, преследующий старика. Мир, где царствует страх, способен победить даже того, кто его преодолевает. Гибнет мальчик, мечтающий стать рыбой и уплыть в Иссык-Куль, по которому плывет прекрасный белый пароход. В его душе нет страха, но гармония его мира разрушена убийством и предательством, потому и жить оказывается невозможно.

Правда, трагизм повести не беспросветен, ибо детская совесть в человеке – «как зародыш в зерне, без зародыша зерно не прорастает. И что бы ни ждало нас на свете, правда пребудет вовеки, пока рождаются и умирают люди...» (I, 308) А значит, есть надежда, что «детская совесть» будет сильнее страха, а тогда и добро сумеет противостоять злу. Закон гармонии природы и человека как условие вечного бытия жизни, как победы над страхом и смертью существует. И основное звено этой спасительной цепи – ребенок.

Велик этический заряд сказки о Рогатой матери-оленихе. Из нее, как из зерна, прорастает высокое поучение, причем не в форме наставлений и сентенций, а в виде истинно реальной истории, обладающей глубинным обобщающим смыслом, что дает право говорить о притчевости повести «Белый пароход».

Не случайно и притча о чертике в повести «Соловьиное эхо» тоже названа автором сказкой, т.е. обозначена как жанр, в котором дидактика завуалирована лиризмом и философским контекстом, свойство, характерное для стилистики и А.Кима, и Ч.Айтматова. У

обоих писателей меняется сам способ повествования: реалистическое письмо органически срастается с притчей, мифом, сказкой, легендой, идет поиск новых путей взаимодействия и взаимопроникновения условного и реалистического.

Главным героем повести «Пегий пес, бегущий краем моря», как и повести «Белый пароход», является ребенок, ибо чистая душа ребенка, как уже отмечалось, является для писателя точкой отсчета, ориентиром нравственного и духовного бытия. Сюжет повести организуется на основе двух самых важных типов мифа – этногенетического и космогонического. Фактически эти две разновидности мифа составляют основу любой мифологии, поскольку они отвечают на два сверхважных вопроса, лежащих в основе любой формы познания и впервые получивших ответ именно в рамках мифологического сознания, – как устроен мир, окружающий человека, какое место занимает человек в этом мироустройстве и откуда он в нем взялся.

Вопрос о возникновении человека в мире тесно связан с вопросом о продолжении рода человеческого, вот почему этногенетические мифы привлекают внимание писателей – создателей неомифа.

В плане способа повествования этногенетический и космогонический миф наиболее адекватное и законченное воплощение получают в эпике. Мифы Ч.Айтматова в «Пегом псе...» – сама реальность, и выступаст он в ней в роли эпического повествователя. Характер эпического художника слова А.Ф.Лосев определил так: «эпический художник – это тот, сознание которого тождественно с сознанием народа на общинно-родовой ступени его истории..., причем подобное сознание выбирает и соответствующие ему художественные формы»¹. Присутствующие в повести мифы проявляются как мироощущение писателя. Причем понятию «мироощущение» как бы возвращается его буквальный смысл – «ощущение, чувствование мира как самого себя».

В повести использованы мифы нивхов, до сих пор живущие в сознании этого народа и многое определяющие в его культуре. Именно поэтому основную роль в понимании и истолковании идеи повести «Пегий пес, бегущий краем моря» играют образы-символы, уходящие своими корнями в эту мифологическую систему. Это не только образ утки Лувр – прародительницы всего человечества или

¹ Лосев А.Ф. Гомер. – М.: Учпедгиз, 1960. – С. 51.

образ Рыбы-женщины – прародительницы рода Руйфингун, живущего у моря. Это и образы основных стихий, которые в языческой культуре приравнивались к богам – Стихии Воды (море), Земли (суша) и Неба (птицы, звезды).

Вечная борьба стихий, остающаяся неизменным условием Жизни и Рода, отражает целый ряд антагонистических нравственно-философских коллизий, определяющих течение и развитие жизни как отдельного человека, так и всего народа в целом. Для такого мироустройства абсолютно закономерно, что доминирующее значение в системе образов придается образу старика Органа (старость, закат жизни, ощущение приближения смерти) и образу мальчика Кириска (юность, начало жизни, надежда).

Противоборство стихий, положившее начало миру как основе жизни рода человеческого, предопределило существование человека, жизнь которого построена на вечной борьбе жизни и смерти, рождающей конфликт нравственных стихий. Этот вечный конфликт самим писателем понимается как трагический: «Меня часто спрашивают, почему в моем творчестве преобладает трагическое. И я всегда отвечаю: это зависит не только от меня. Человек сам по себе – существо глубоко трагическое. Как только он начинает осознавать жизнь вокруг себя, он понимает, что однажды должен уйти из жизни. В этом заключается его трагедия»¹.

И чтобы трагическая судьба одного человека не стала трагедией рода, существует еще одна стихия – Небо, символизирующая ту Высшую Судьбу, которая и определяет Закон жизни, регулирующий борьбу всех других стихий. Поэтому так важен праздник, на котором шаман определит Звезду – охранительницу для Кириска. Но праздник этот может состояться лишь после охоты, которая по сути есть испытание на границе Стихий: человек должен сначала испытать свою судьбу, доказав ей свое право на существование, и только тогда она будет его хранительницей, только тогда он будет иметь право на продолжение свое и своего рода.

В этой повести Ч.Айтматова впервые появляется тема Судьбы неба как условия продолжения жизни рода (помимо внутренних личностных законов), которая станет впоследствии основой общечеловеческой направленности в философии писателя. Отсюда и выбор образа – люди в лодке среди бушующего моря и тумана. И

¹ Айтматов Ч. Указ. соч., 1998. Т. 7. – С. 424.

хотя каждый элемент этой аллегорической картины привязан к конкретной мифологии – лодка-долбленка, нивхи-охотники, шторм на Охотском море, в целом образная структура универсальна – она имеется и в мифологии, и в риторике, и в поэзии как обозначение человеческого существования на земле. Спасение от трагичности и безысходности такого существования – некое небесное путеводное начало. Звезды возвращают к жизни измученного мальчика-охотника Кириска. Морские волны выбрасывают его лодку на берег. Выход Кириска на сушу означает торжество жизни, продолжение рода человеческого.

В повести «Пегий пес, бегущий краем моря», как это характерно для неомифа, смысл выделяемых реалий постоянно дублируется – погибшие ради спасения Кириска взрослые мужчины – это и реальные люди, и ветер, звезда и волны, пригнавшие его лодку к спасительному берегу: Агукук – и реальная полярная сова, и птица-Судьба, Лувр – и «обыкновенная кряква-широконоска», и создательница земли.

Само название повести «Пегий пес, бегущий краем моря», имея символический смысл, выполняет в композиции произведения определенную идейно-тематическую роль. Пегий пес – скала на берегу моря. По своему виду она напоминает пегого пса. Люди воспринимают его как существо, провожающее и встречающее их с охоты, бегущее по грани, разделяющей две стихии – Воду и Сушу. Скала, похожая на Пегого пса, предстает символом верности, добросердечности, вечной притягательности, надежности и спасительности родного берега.

В соответствии с поэтикой мифа и в неомифологической повести Айтматова этногенический и космогонический элемент связываются не только в плане философском, но и с точки зрения природы самих образов. Люди, по поверьям нивхов, ведут свой род от Рыбы-женщины. Уже сам тип образа соединяет человека (женщину) и стихию (воду); т.е. море – это одновременно и исток жизни людей, ибо для Рыбы-женщины стихия воды родная, и конец жизни, т.к. потомки Руйфингун, умирая, уходят в воду, покидая мир людей. Художественное построение повести логически соединяет все аспекты повествования в единое целое. Образы утки Лувр и Великой Рыбы-женщины выступают и как сюжетообразующие элементы, определяющие идейную направленность произведения.

Мифологическая природа сюжета и стиля повести неотделима в «Пегом псе...» от реальности происходящего, от психологичности описания внутреннего состояния героев, от их поступков. Придаваемая притчевостью условность не становится абстрактной и отвлеченной, а, наоборот, высвечивает истинную философскую суть, обнаруживает этическую направленность происходящего. Эта тесная взаимообусловленность этического и философского и позволяет говорить о полифоничности айтматовских повестей вообще. В повести о взрослении Кирика также исследуется целый ряд нравственно-философских проблем: добра, свободы, памяти, предательства, чести и т.д., образующих свою этическую систему. И огромную роль в этом играет миф, который, являясь идейным центром повести, определяет ее содержательную и стилистическую целостность.

Аналогичным использованием притчи как содержательной и стилеобразующей структуры отмечена и проза А.Кима. Наиболее интересным в этом плане представляется роман-притча «Отец-лес»¹. В нем фабульная основа притчи о лесе превращается в сюжетную основу всего романа, а дидактичность стиля притчи становится основной характеристикой стиля романа. Притчевость здесь становится и эстетическим свойством, и идейным центром, и определяет основную проблематику романа, и обуславливает выбор названия произведения. Название «Отец-лес», отражая суть притчи, высвечивает и основную идею романа: первородные истоки и истинная основа жизни человека – природа. Человек живет и умирает по ее законам, она – мерило подлинной нравственности жизни.

Так же, как в повести Ч.Айтматова море и дает жизнь нивхам, и забирает ее, в романе «Отец-лес» подобной стихией является пространство леса, в котором жизнь и смерть сочетаются в едином круговороте. И воспринимается это на уровне личностного подсознания: не осознает Степан, что лес не только дает и забирает жизнь, но и определяет судьбу человеческую, в зависимости от того, какую систему нравственных ценностей выбирает Человек.

Одиночество мыслится А.Кимом именно как одиночество сознания человека, не обретшего себя в жизни *реальной*. Это внут-

¹ Ким А. Отец-лес. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 100. Здесь и далее цитируется данный источник с указанием страниц.

ренное одиночество, данное человеку Судьбой и позволяющее ему сохранять *сознание* своего рода, которое существует где-то в глубинах Памяти, вдруг обнаруживало себя в видениях.

Подобные видения, связанные с хранимой Памятью рода, преследуют и старика Органа. И Орган – старейшина рода, и Степан – отец рода Тураевых не исчезают. Умирая физически, они передают свое *сознание* рода следующим поколениям и вступают в вечный круговорот стихии, принимающей тех, кто завершил свой земной путь, и дарующей «жизненность» тем, кто его начинает. И Ч.Айтматов, и А.Ким видят в такой преемственности действие закона «превращений».

Каковы бы ни были религиозные источники концепции круга вечных превращений как условия продолжения жизни, и у Ч.Айтматова, и у А.Кима человек не только возвращается в стихию, он становится частью ее: звездой, волной, ветром, деревом, воссоединившимся с Отцом-лесом. Подобное единство философского подхода находит отражение и в нравственно-этических позициях Айтматова и Кима, в их стремлении найти высшие связи между личностью, человечеством (человеческим родом) и природой.

2.2. Архетип мирового древа в художественном пространстве литературы второй половины XX века (на материале романов М.Ауэзова «Путь Абая» и А.Мухтара «Чинара»)

Анализируя процессы взаимодействия и взаимовлияния национальных литератур в едином мировом культурном пространстве, Д.Дюришин вводит понятие «межлитературная общность», подразумевая под этим художественные системы, организованные по принципу отношений, «определяющих переход от отдельной литературы к межлитературности, вызывающих, например, модификацию интеграционной функции между некоторыми компонентами».¹

В литературе очень часто такую синтезирующе-интеграционную роль в образовании межлитературной общности выполняет мифо-эстетическое сознание, воплощенное в символике художест-

¹ Дюришин Д. От единичной литературы – к межлитературности // Особые межлитературные общности – 5. – Ташкент: Фан, 1993. – С. 9.

венного образа, чаще всего разворачивающегося в рамках архетипа. Естественно, что вся эта система преломляется сквозь призму индивидуально-писательского поэтического сознания, в результате чего единый межлитературный архетип каждый раз дополняется и обогащается новым содержанием, поскольку писатель воплощает не только общечеловеческие, но и традиционно-национальные стороны своего мышления.

Еще А.Н. Веселовский отмечал, что межлитературное воздействие на писателей «предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии»¹, что во многом сближает непохожие друг на друга литературы и культуры.

И.Г.Неупокоева, рассматривая «национальные литературы» и «национальные литературные системы», выделяет их следующие типологические особенности:

- органическая связь национальных литературных систем с историческими судьбами народа;
- незамкнутость национальных литературных систем, реализация связей между ними на всех уровнях литературного процесса;
- наличие в качестве важнейших компонентов национальной литературной системы художественной традиции и фактора, взаимодействия разных видов искусства;
- включение в национальную литературную систему мирового художественного опыта (прошлого и современного).²

Типологические свойства национальных литературных систем обусловлены «сходным направлением мышления», а это сходство ярко обнаруживается в наличии образов-универсалий и архетипов.

Так, в творчестве М.Ауэзова, А.Мухтара и А.Кима присутствуют образы первоэлементов природы, в том числе – дерева. Этот образ служит средством постановки и решения идейно-эстетических и сюжетно-композиционных проблем. Он также способен обретать статус самостоятельного художественного образа.

Дерево (по В.Н.Топорову) представляет собой универсальную проявленность в этом мире глубинной мифологической константы – мирового древа. Древо мировое в мифопоэтических воззрениях

¹ Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. – СПб: Типография Императорской Академии Наук, 1889. – С. 115.

² Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. – М.: Наука, 1976. – С. 243-262.

символизирует гармонию трех миров – земного, небесного и подземного.¹

Древо мировое («космическое» древо) – «характерный для мифопоэтического сознания образ, воплощающий универсальную концепцию мира. Образ мирового древа засвидетельствован практически повсеместно или в чистом виде, или в вариантах (нередко с подчеркиванием той или иной частной функции) – древо жизни, древо плодородия, древо восхождения, небесное древо, мистическое древо, древо познания и т.п.; более редкие варианты: древо смерти, древо зла, древо подземного царства, древо снисхождения. С помощью мирового древа во всем многообразии его культурно-исторических вариантов (включая и такие его трансформации, как ОСЬ мира (*axis mundi*), мировой столб, мировая гора, мировой человек (первочеловек), храм, триумфальная арка, колонна, обелиск, трон, лестница и т.п.) воедино сводятся общие смысловые противопоставления, служащие для описания основных параметров мира».²

Выявление архетипов в ткани художественного произведения способствует нахождению спектральных параметров, которые способны переставить привычные акценты в произведении, интерпретируя при этом сам текст. Архетипическое мышление автора, имея много общего с «подтекстом», содействует объективному толкованию художественного произведения. Использование различными писателями в архитектонике произведений того или иного архетипического мотива приводит к расширению смыслов, вкладываемых в понятие, обобщающее семантику архетипа. «Архетипические образы как таковые принадлежат к важнейшим ценностям человеческой души», ибо «они с незапамятных времен заселяли небеса всех народов»³ и часто имели наднациональный характер.

Однако специфика архетипических структур такова, что, попадая в разные эстетические системы, они реализуют свои разные стороны и свойства. Так, ряд исследователей, стремясь выявить элементы буддийской философии и мифологизма в творчестве Л.Н.Толстого, часто ссылаются на знаменитый фрагмент из «Войны и мира», где речь идет о старом дубе, сначала как бы не принявшем весеннего обновления, символизируемого начинающей

¹ Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. В 2-х т. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. Т.1. – С. 398-399.

² Там же.

³ Юнг К.Г. Указ. соч., 1997. – С. 221.

зеленеть березовой рощей, но затем, «весь преображенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млел, чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца». Здесь, действительно, при желании можно найти и архетип мирового древа, и противопоставление женского и мужского – янь и инь, и архетип леса. Однако дело даже не в том, что Толстой предельно индивидуально интерпретирует лес, фактически уничтожая мрачное и злое в содержании этого архетипа.

Весь фрагмент толстовского романа наполнен богатейшей пейзажной живописью и пронизан активным психологическим анализом. И первое и второе абсолютно чуждо мифу. Миф не интересуется пейзажем как живописью, для него изображение природы – это изображение ситуаций жизни человека и параллелизм в изображении человека и явлений природы – это тоже способ охарактеризовать общий миропорядок в его конкретном отдельном проявлении, а не способ погружения в глубины человеческой души.

У Толстого же в данном фрагменте – редкое даже для его прозы сочетание цвета, светотени, графика линий и игра цветовых пятен, т.е. пейзаж как вполне самостоятельный эстетический объект. Что же касается размышлений князя Андрея, потрясенного преображением старого дуба, – то это один из блистательнейших образцов русской психологической прозы, где писатель, мастерски используя прием психологического анализа, показывает внутренне состояние героя, его переживания, изменения в характере. Другими словами, данный отрывок из «Войны мира» – яркий образец демифологизации архетипа при условии сохранения многих свойств архетипа, сформировавшихся и сохраняющихся прежде всего в рамках мифа.

Таким образом, архетипы, попавшие в художественный текст, могут вносить в него элементы мифосемантики, а могут служить совсем другим целям. Причем и формальные признаки, например, имена архетипов, могут совпадать, а функции – принципиально различаться.

В поэтике неомифологизма возможны и еще более сложные ситуации – совпадение способов введения архетипов при различии их текстовых функций. В этом отношении чрезвычайно интересно преобразование классических традиций в современной национальной прозе.

М.Ауэзов в романе-эпопее «Путь Абая»¹, стремясь следовать психологической традиции Л.Н.Толстого в изображении душевного

¹ Ауэзов А. Путь Абая. Роман-эпопея в 2-х томах. – М.: Правда, 1987. Т.2. – 768 с. В дальнейшем тексты цитируются по данному изданию в скобках указывается страница.

состояния героя, сравнивает своего главного героя с одиноким деревом, так как Абай после потери любимого сына и единомышленников остался в тягостном одиночестве среди голодных, невежественных людей. Автор выражает состояние Абая в его «песне о себе», воплощенной средствами внутреннего монолога. В этой «песне» возникает архетипический образ одинокого дерева, который реализует основные свойства мифологемы; довольно подробное описание природной реалии, при всей его возвышенности и эпичности, никакой живописностью в плане собственно изобразительном не обладает и обозначает, как это уже отмечалось, определенную ситуацию в жизни человека, а не природный феномен как таковой.

Специфика смыслов, организующих архетипический образ, влияет и на специфику параллели «природная реальность – состояние человека». В целом параллель, конечно, отражает психологическое состояние персонажа, однако это состояние – результат определенного мироустройства. Другими словами, попытка следовать толстовской традиции в интерпретации архетипического образа дала совершенно иной художественный результат – убедительное воплощение черт неомифологической философии, поэтики и этики.

М. Ауэзов не просто вводит символический образ дерева, он разворачивает его в притчево-психологическом параллелизме посредством персонификации и наделяет его собственной «надвременной» и «надпространственной» историей жизни. Как отмечает О.Е. Раменский, «одинокое стоящее дерево, а также дерево необычное по форме более сходно с первоначальным мифологическим прообразом. Его выделенность, отстраненность от массы себе подобных при сохранении общих с ними черт позволяет превратить его в символ человеческой судьбы».¹ При этом даже достаточно высокая степень психологизации личностного «я» этого образа создает не столько ощущение исповеди, сколько монологизированного диалога с Бытием мира, т.е. опять-таки обнаруживает мифологическую природу текста.

Мировое дерево и как самостоятельный образ, и как параллель и символ человеческой судьбы в различных культурах получает разные обозначения. Это может быть и самое обобщенное имя –

¹ Раменский О.Е. Архетип древа в русском литературно-художественном сознании XIX–XX веков // *Res philologica*. – Архангельск, 2000. – С. 191.

«дерево», как в «песне о себе» Абая, но чаще – это имена деревьев, особо почитаемых тем или иным этносом или даже группой этносов.

На Востоке и прежде всего в Центральной Азии таким деревом является чинара, уже с древнейших времен почитаемая как символ стойкости и долголетия. Имя этого дерева дает название роману А.Мухтара – и становится носителем целой системы ключевых смыслов в этом произведении. Философски описывая жизнь, А.Мухтар связывает притчу о чинаре с реальной действительностью. Образ чинары в романе высвечивает не только суть рассказанной притчи, но и основную идею романа.¹

Философско-аллегорический характер изображения событийности сближает этот роман с произведениями Ч.Айтматова. В узбекской литературе эта традиция продолжена такими писателями, как У.Хашимов, Ш.Холмирзаев, М.Мухаммад Дуст и мн. др. В романе же А.Мухтара притча, связанная с Чинарой, дается прямо в самом начале и определяет развитие всех событий, составляющих философско-художественное своеобразие произведения.

Жизнь, рожденная уткой Лувр, и Чинара как знак жизненной стойкости логически, а точнее, концептуально связаны между собой. Если утка Лувр – это символ начала жизни, а Чинара – символ самой жизни, то сожженная человеком чинара – страшный грех, приближающий конец мира.

Многие авторы, обращающиеся к поэтике неомифа, носителем родовой Памяти, способным внимать ее древним архетипическим смыслам и понимать их, делают человека старшего, иногда среднего возраста, обладающего большим жизненным опытом, наделенного мудростью и глубоким чувством ответственности.

В романе «Чинара» таков образ старика Ачила-бувы, сотнесенный с образом многолетней Чинары. А.Мухтар интерпретирует по-своему связь древа и старика. Параллелизм мифологических воплощений мирового древа («древо жизни», «древо познания») и свойств Ачила-бувы – мудрость, глубокое знание жизни, достойно прожитая большая и трудная жизнь – позволяет писателю выстраивать образ Ачила-бувы как архетип мудрого старика. «Лишь избранные мифологические герои, выполняющие функцию посредничества между мирами, способны подниматься с земли на небо

¹ Мухтар А. Чинара. – Т.: Изд-во им. Гафура Гуляма, 1983. – 300 с. В дальнейшем тексты цитируются по данному изданию, в скобках указывается страница.

по дереву, по столбу или забираясь на высокую гору...»¹ К этому ряду «избранных» героев можно отнести и Ачила-буву.

Сочетание поэтико-эпического начала с реальностью, широкие масштабы ее охвата, стремление не замыкаться в кругу узкобытовых тем, а поднимать общечеловеческие, философские проблемы, затрагивающие самые основы бытия, сближают творчество А.Мухтара и Ч.Айтматова.

Ачил-бува воплощает в себе вековую мудрость своего народа; Едигей, Толганай являются носителями высших духовных ценностей, накопленных в человеческой культуре. Образы всех этих персонажей выступают как важнейшие точки отсчета в оценке событий, характеров, человеческих отношений.

Устанавливая сходство «Белого парохода» и «Чинары», А.Акматалиев приходит к выводу, что в обоих произведениях образы, присущие фольклору, «служат для глубокого раскрытия философского содержания».²

Как и в романе «И дольше века длится день» Ч.Айтматова, в романе А.Мухтара в единый узел завязываются прошлое и будущее. Причем события прошлого интересуют автора не просто как исторические факты, а с точки зрения их связи с проблемами современности, их роли в разностороннем и глубоком понимании духовно-нравственной атмосферы, в которой живут современники и закладываются основы будущего. Многомерность содержательной структуры текста обуславливает и сложность его композиции: роман включает в себя, помимо истории Ачила-бувы и Азимджана, 5 повестей, 5 рассказов и 5 легенд («гранул», по А.Бочарову), которые могут выступать как самостоятельные произведения. В каждом из них – свои герои, со своими характерами и судьбами. Сюжетное единство роману придает тема путешествия дедушки и внука.

В первой легенде находит отражение извечная мечта народа о мирной жизни и благоденствии. Легенда тесно связана с главной идеей романа, позволяет более четко выразить ее. Ключевой мыслью второй легенды (о Фараби) является мысль о том, что, если человеку дано чувство прекрасного – это величайшее счастье. Другая, не менее важная мысль, – о необоримой власти чувства родины над душой человека. На примере Фараби автор описывает трагедию

¹ Мелетинский Е.М. Указ. соч. 1976. – С. 215.

² Акматалиев А. Ч.Айтматов и взаимосвязи литератур. – Бишкек: Адабият, 1991. – С. 23.

жизни человека вне Родины, пробуждая в людях любовь к родной земле. Третья легенда логически связана со второй, т.к. в ней идет речь о защите родной страны. Все легенды объединены вокруг сюжета четвертой повести.

В литературе второй половины прошлого столетия достаточно широко представлены образы метафоро-аллегорического характера. Так и в устной, и в письменной литературной традиции Востока существует ряд легенд о черепахе. В романе «Чинара» А.Мухтар придает образу черепахи новый смысл: Черепаха – аллегорическое обозначение людей, не разделяющих тревог и чаяний своего народа, безразличных к судьбе Родины. В «Чинаре» отражены судьба и душевные переживания людей-черепах, трусливо бежавших с поля битвы под натиском врага. Черепахоподобные люди встречаются и в реальной истории, и сама жизнь всегда наказывает их. Покинув свой народ, они не способны по-настоящему ощутить красоту жизни, а за свое предательство расплачиваются одиночеством, влача жалкое существование черепахи, ползающей по земле. Судьба черепахи становится центром легенды. Раскрытие характера реализуется средствами аллегорической условности.

Герою «Чинары» Ачилу-буве исполнилось девяносто четыре года, но выглядит он могучим и нестареющим. Он полон сил и энергии: чинара как бы поделилась с ним своей жизнестойкостью и долголетием. Черпая свои силы в доброте и справедливости, герой романа противостоит всему, что олицетворяет зло, ханжество и алчное стремление к накопительству. Эти негативные черты сконцентрированы в характере Базаркула, посвятившего всю свою жизнь лишь одному – стремлению разбогатеть, стать баем. Он напоминает Базарбая из романа Ч.Айтматова «Плаха». Здесь сходство характеров, подчеркиваемое сходством имен. В эти имена включены такие смыслы как «базар», «раб», «богач». Стремление во что бы то ни стало разбогатеть для этих персонажей – самоцель. Из-за нее они упустили очень многое из того, что дарит человеку жизнь. Истинно мудрое отношение человека к бытию воплощено в позиции Ачила-бувы: «Мне кажется, что, если бы я был писателем, я бы всю жизнь писал одну книгу. Это была бы книга преданий. Я бы прощался в ней с детством, с юностью, с жаворонками, со звездами, со степями...» (С.9).

Одна из особенностей поэтики фольклора и узбекской классической литературы состоит в том, что позиция повествователя на-

ходит свое выражение в различного рода наизиданиях, дидактических наставлениях, замечаниях и комментариях, вплоть до прямого вмешательства автора в ход событий.

Успешно использованные в романе «Чинара» традиции фольклора и узбекской классической литературы находят свое выражение в композиции и выборе изобразительно-выразительных средств. Одна из особенностей современной прозы заключается в обращении к сказу, прежде всего для того, чтобы более объемно и выпукло передать неоднозначность и многомерность социальной и нравственной психологии персонажей. Стилизация такого устного повествования требует от писателя единства речевой тональности, мастерства во владении лексиконом и мелодикой речи, которая воссоздается.

Образы дерева в творчестве исследуемых авторов восходят к синкретическому архетипу мирового древа, древа жизни, древа познания. Это не заимствование образов, а та межлитературная общность, которая предоставляет художнику слова возможность использовать образные и сюжетно-композиционные универсалии как строительный материал неповторимо-индивидуального творчества.

2.3. Выбор как нравственно-этическая проблематика в прозе начала XXI века (на материале романов

Ч.Айтматова «Когда падают горы» и «Плаха»)

XX столетие – век трагических коллизий, поставивший человека лицом к лицу с этическими вопросами, решение которых либо безмерно сложно, либо невозможно. Поэтому и вопрос о нравственном выборе, во все времена занимавший человека, приобретает небывалую остроту, мучительность, а порою и безысходность.

Художественная проза XX в. и особенно роман настолько пронизаны нравственно-этической проблематикой, что это проявляется не только на всех уровнях содержания текста, но и в принципах его построения. Неомифологический роман, сформировавшийся в условиях межлитературной общности в центральноазиатском регионе, яркое тому доказательство. Поскольку затронутая проблема связи нравственно-этической направленности современного романа и особенностей его поэтики поистине необоз-

рима, остановимся лишь на нескольких наиболее показательных в этом отношении произведениях Ч.Айтматова, создавшего специальный прием, в явном виде обнаруживающий эту связь. Речь идет о так называемых «дописываниях», которые были осуществлены писателем в романах «И дольше века длится день» и «Когда падают горы» («Вечная невеста»).

Подобные «дописанные» тексты обладают весьма необычным структурным и содержательным статусом. С одной стороны, они вполне могут рассматриваться как самостоятельные произведения, обладающие вполне определенными жанровыми признаками: в романе «И дольше века длится день» – это повесть «Белое облако Чингисхана», написанная много позже самого романа, в «Когда падают горы» – это рассказ «Убить-не убить», отдельно опубликованный на Интернет-сайте в 2005 году, а в 2006 включенный в журнальный вариант романа «Когда падают горы» («Вечная невеста»).

Обе вставки были сделаны самим автором и представляли, на наш взгляд, принципиально важные для писателя «реплики» в том непрекращающемся споре, который ведется и внутри обоих романов, а главное – вокруг них. Десятилетия, прошедшие с первой публикации «И дольше века длится день», кардинально изменили мир. Стало совсем другим и геополитическое, и тем более нравственно-этическое пространство бытия самого писателя и внимающего ему читателя. Спор же о нравственном выборе не только не разрешен, а наоборот, стал во много раз еще более жестким, поскольку страшные события XX века безгранично расширили сферу ситуаций, когда выбор оказывается бессмысленным, ибо добро и зло сплелись в нерасторжимом единстве.

Правда, Айтматов считает, что даже в такой безнадежной ситуации сама способность человека делать выбор, и, что еще важнее, не бояться свободы выбора – необходимое условие существования и отдельной личности, и всего социума. Однако свобода выбора всегда подразумевает совесть, личную ответственность и готовность принять последствия этой свободы, какими бы трагическими они ни были и для отдельной личности, и для целого народа, а в современном мире – всего человечества.

Философской основой айтматовской прозы стал художественный поиск идейно-нравственных основ существования социума,

которые могут (или не могут) стать опорой нравственного выбора личности. Суть такого поиска попытаемся показать на анализе того, что происходит с Сергеем Воронцовым, совсем еще молодым героем «Убить-не убить».

Писатель вводит читателя в трагическую и страшную атмосферу хаоса первых дней войны, когда роковой вопрос, в чем смысл вечного противостояния жизни и смерти перестает быть частью философии и становится неотъемлемой составляющей каждого проживаемого дня. Автор ищет ответ на непростой вопрос: почему цена человеческой жизни не только в военное, но и в мирное время становится все меньше. Айтматов размышляет над этим на протяжении всего своего творчества и воплощает, прежде всего, в поэтике альтернатив, то есть необходимости выбора только одной из двух возможных ситуаций. Вспомним эти альтернативы: в «И дольше века длится день» – предать (легко и одобряемо обществом) – сохранить верность (мучительно и опасно); в «Плахе» – верить и жить по вере (очень трудно и страшно) – не верить (легко и освобождает от совести); в «Тавре Кассандры» – быть или не быть человечеству. И хотя второе – смертельно для каждого из людей, первое требует слишком многого, чтобы осуществиться, зато второе не требует усилий, да к тому же вдруг «как-нибудь все образуется».

Поэтика альтернатив обнаруживается в создании пограничных состояний, сопровождающих труднейший выбор главного героя. Эти состояния повергают героев в эмоциональную, психологическую, этическую, мировоззренческую напряженность такой силы, что только чудо позволяет устоять их рассудку, воле, приятию жизни.

Альтернатива как принцип организации смыслового пространства текста в плане композиции всего произведения представляет богатейшие возможности для формирования самых различных структур. Так, один из излюбленных приемов Айтматова, использованный и в «Убить-не убить», – жанровая многосоставность, синтезирующая разные повествовательные структуры: лирическую повесть (фрагмент о детстве и юности Сергея (тогда еще просто Сергея); притчу (гибель лесов и полей, оскудение и осквернение земли, уход птиц и зверей в никуда; предсказания цыганки); хронику (о хаосе первых дней войны); сказовую новеллу (о ладной довоенной жизни семьи Сергея), прямые публицистические инвективы в адрес воюющих правительств, идеализацию миротворности

не ведающей греха Природы, лирическое повествование (впечатления Сергея от эпизодов мирной жизни по пути на войну) и еще очень многое. Все эти повествовательные структуры плавно сопряжены в единое целое. Целостность подобного необычного единства создает прекрасный фон для поляризации альтернативных смыслов и одновременно для реализации целой системы подтекстов – морального, этического, религиозного.

Уже в названии «Убить – не убить» получает отражение принцип альтернатики и формулируется ярко проблема – выбор одного пути из двух равновозможных. Этот ключевой смысл реализуется в сильных текстовых позициях – заголовочной и в абзацах, соответствующих основным поворотам фабульной динамики. В заглавии напряженность усиливается тем, что альтернатива дана как вопрос, стоящий перед героем и требующий выбора.

Выбор, перед которым поставлен Сергей, предопределен: на войне, с ее неизбежным принципом: «Если не ты, то тебя», – нельзя не убивать. Более того, даже задаваться таким вопросом – преступно, потому что всякое сомнение в необходимости убить врага – слабость, а слабые не только не побеждают, но и дают лишний шанс врагу. Но сама предопределенность такого выбора уже является трагической. Не случайно, что после любой войны, даже справедливой, даже такой, участие в которой определяется самыми высокими и благородными целями – борьбой за свободу, независимость, защитой родины от иноземных захватчиков, не только среди побежденных, но и среди победителей столько людей со сломанными судьбами, изуродованной психикой. Ведь не случайно автор решается поставить этот вопрос только через шестьдесят лет после войны.

Тема Второй мировой войны находила отражение в творчестве Айтматова и до «Убить – не убить». Военная тематика присутствовала уже в ранних произведениях писателя, но в них главным образом описывался тяжкий труд и лишения тех, кто обеспечивал тылы этой войны – женщин, детей, стариков. В «Убить-не убить» – это страшные лики самой войны. Крошечный ад и хаос ее первых дней: шквальный артиллерийский огонь, непрекращающиеся бомбежки, танковые лобовые атаки. Кровавая земля, багровое небо, реки, окрашенные кровью, поля, усеянные трупами, улетающие и убегающие из лесов и полей звери и птицы – вот то пространство смерти, в которое помещен главный герой рассказа.

О каких раздумьях «убить – не убить» может здесь идти речь? В этих обстоятельствах возможным и единственно верным могло быть только одно: убивать, чтобы выжить, убивать и побеждать. Залог выживания на любой войне – в уничтожении врага. Но и в такой, казалось бы, безальтернативной ситуации есть свой выбор. Автор помещает воюющих в пространство альтернативы: для одних земля, на которой воюют, – вожаемые новые земли для колонизаций, территории распространения «нового порядка»; для других – отчизна, земля предков, место, где живут родные и близкие люди, которым грозит либо смерть, либо рабство.

Кульминацией ситуации альтернативы становится спор отца и матери Сергея перед проводами сына на фронт. Мать в отчаянии закликает: «Сереженька, только не убивай никого, не проливай крови!» (98). Николай Иванович обрушивается на жену: «...Тут война идет мировая, кто кого осилит, или мы, или нас, а ты – не убий! Думаешь, мне собственного сына не жалко?.. Солдат землю свою защищает, у него приказ. И если солдат уничтожит врага, то есть убьет, то по приказу, по долгу, и в этом его геройство!» (98)

И дальше страшный рассказ отца о том, как топили неприятельский пароход, как враги тонули вокруг, но многие пытались выплыть, спастись, хватались за тонущие снасти, пытались доплыть до подлодки, но их расстреливали в упор. Они враги, и есть приказ командования. Все в рассказе отца получалось мужественно и правильно. Но почему-то Сергей не мог забыть этих людей, тонущих возле подводной лодки. Ему мерещились их лица, захлестываемые водой, и разглядеть их в своем страшном сне не мог: люди исчезали в пучине, безмолвно, бесследно.

Отец прав. Кровь за кровь. Смерть за смерть. Убивать, чтобы выжить, спастись самому. Это непреложный закон войны. Но кто же тогда остановит эскалацию жестокости? В чьей власти остановить воюющих, проливающих кровь? Не правители – они слишком заинтересованы в исходе войны. Не дипломаты, не народ, не вожди, не герои – никому из них не дано таких сил и возможностей. Так кто же? Думается, писатель отвечает на этот вопрос самым образом Сергия. Он воплощение той человеческой души, которую пытается убить война. Его жизнь, как и человеческая жизнь вообще, восстает против самого существования войны, против «бесчеловечного труда уничтожения».

Действительно, убийство, совершенное на войне с целью защиты родины, может и должно быть оправдано, но вопрос «убить – не убить?» из разряда вечных и отвечает на него всякий раз по-разному само время. Время жизни и время смерти.

Очень интересно решается проблема нравственного выбора в романе Ч.Айтматова «Плаха». В структуру текста автор вводит вставную новеллу «Шестеро и седьмой», в духе романтической баллады раскрывающую тему жестокости, а точнее, утверждающую мысль о том, что жестокость всегда рождает ответную жестокость, и это закон жизни. История гибели отважного воина и «неуловимого налетчика» Гурама Джохадзе, расстрелянного чекистом Сандро, подосланным в отряд и направившим последнюю пулю в свое собственное сердце, – яркое проявление этого закона. Шесть раз выстрелил Сандро «в порочной круговерти убийств и еще раз за пролитую кровь пролил» (IV, 78).

Ненависти и крови противостоят искусство и природа. Песни, которые вместе, в едином звучании пели перед смертью все семеро, символизируют вечность, бессмертие человеческого духа. И не случайно писатель предвдвряет эту часть новеллы рассказом о пении болгарских певцов, ибо, как и их пение, песня семерых претворяет «знаемое в великое искусство, сила которого зависит от исторической востимости народного духа – кто много страдал, тот много познал...» (IV, 69). Трагедия взаимного уничтожения воплощает действие законов зла и противоречит как мудрости вечной природы, так и красоте творчества.

Ч.Айтматова волнует не только бездна падения человеческой души, но и те закономерные общественные, идеологические и психологические процессы, которые приводят к подобному падению. Такой подход очень важен для реализации главного художественного принципа Айтматова – реалистическое постижение внутреннего мира человека в опоре на самые различные эстетики – романтическую, экзистенциальную, собственно реалистическую, неомифологическую. Многомерности постигаемого духовного мира соответствует многомерность его эстетических воплощений. В грозном противостоянии людей на гражданской войне трудно понять – историческая ли необходимость требует от людей выбора, приводящего к торжеству смерти, или смертельный выбор рождает историческую необходимость, обусловившую падение души человеческой в бездны нескончаемой вражды.

Сандро, как и любой участник гражданской войны, в силу властной исторической логики данного момента вынужден преступить вневременную заповедь «не убий» и неизбежно погибает сам. Прощальное ночное пение семерых грузин на мгновение объединило классовых врагов одной высшей верой. Именно музыка заставляет задуматься над идеями сострадания, любви, смерти, жизни, – в ней человек черпает вдохновение и достигает наивысшей свободы, за которую борется с самого начала. И наверное, потому писатель использует музыку, ибо она может сказать то, чего нельзя сказать словом. Когда в непримиримой схватке в человеческой душе сталкиваются два императивных закона, человек должен сделать выбор. Сандро «испортил песню», не только выполняя приказ, но и следуя своим убеждениям. Однако его самоубийство – не жест отчаяния, а сознательный выбор, обусловленный уже не узкой исторической целесообразностью, а извечным стремлением человеческой души к справедливости.

2.4. Преемственность и типологические схождения в анималистике М.Ауэзова и Ч.Айтматова (на материале рассказа М.Ауэзова «Серый Лютый» и романа Ч.Айтматова «Плаха»)

Обновленное восприятие собственной истории и культуры открывает перед каждым этносом, каждой нацией богатейшие возможности осмысления своих первоистоков, новых восхождений к вершинам, ставшим точкой отсчета в формировании ментального и духовного облика отдельной личности и всего народа в целом. Как и в других постсоветских литературах, в которых происходит подобное восхождение к первоистокам, в казахской литературе снова и снова обращаются к творческому наследию Абая.

Высоко оценил роль Абая в формировании казахской литературы начала XX века автор философских и литературоведческих работ А.Сулейменов: «Нельзя же представить великих возвращенных пятерых: Жансугурова, Майлина, Байтурсынова, Жумабаева, Аймаутова – без Абая. Великий художник родил великих Читателей, которые, в свою очередь, стали великими художниками»¹. К

¹ Сулейменов А. Культура как творящее сознание // Тамыр. – Алматы, 2002. – № 3 (8). – С. 56.

этому ряду имен можно смело отнести и имя М.Ауэзова, сыгравшего значительную роль в становлении современной казахской литературы. Его роман «Путь Абая» познакомил читателей с личностью замечательного поэта и мыслителя. И если Абай был и остается для большинства представителей казахской литературы кумиром и учителем, то сам Ауэзов, основоположник новой казахской литературы, талантливый прозаик и драматург, оказал большое влияние на становление как писателя Чингиза Айтматова.

М.Ауэзов был не только талантливым писателем, но и просветителем. Ему принадлежала идея создания журнала «Абай», он способствовал работе кружка «Ес-аймак», сочетая художественное творчество с научно-педагогической деятельностью. Он – автор первого романа-эпопеи, созданного в центральноазиатском регионе, им написано более двадцати пьес, в его переводе «заговорили» на казахском языке произведения как русской, так и мировой литературы. Литературоведческие работы Ауэзова не потеряли своей актуальности и по сей день. Произведения писателя переведены на многие языки мира – это свидетельство его писательского таланта и востребованности его творений. Творчество Ауэзова – вклад не только в тюркоязычную литературу, но и в сокровищницу мировых художественных ценностей. Особо следует отметить заслуги Мухтара Ауэзова в сохранении киргизского эпоса «Манас». Тогда, в середине XX века, этот поступок был настоящим гражданским подвигом.

М.Ауэзова и Ч.Айтматова сближает не только то, что они сыны этнически и лингвистически близких народов, но и то, что оба выросли в ауле, впитав с детских лет легенды и сказания своей родины. Для творчества обоих писателей чрезвычайно характерно обращение к памятникам народного творчества. Роль Чингиза Айтматова в становлении киргизской литературы аналогична той роли, которую Мухтар Ауэзов сыграл в казахской литературе. Айтматов хорошо знал и высоко ценил Ауэзова как человека и писателя. По его словам, книги Ауэзова открыли ему глаза на то, что «обыкновенная, часто неприметная, привычная, а значит «неинтересная» аильская жизнь может не только стать предметом художественной литературы..., но и вызвать восторг и упоение при чтении». Оба писателя, мастерски воссоздавая «обыкновенную» жизнь, умеют находить в ней решения волнующих их этико-фило-

софских проблем. Чингиз Айтматов писал: «Чтобы обозреть мир, чтобы быть видным для других, чтобы перекликаться, провозглашая достоинства человеческого духа, надо иметь высоты – такие вершины, как Мухтар Ауэзов. С высоты Мухтара Ауэзова мы судим о себе и общаемся с другими культурами и народами... Через Ауэзова мы заявляем о себе, в нем мы видим свой ум, совесть и красоту духа. Через Ауэзова мы дали знать миру о возможностях, о богатстве и силе тюркских языков как орудия мышления и аккумулятора наших исторических традиций».¹ Следует также отметить, что на творческое становление обоих писателей большое влияние оказал русский эпос и русская классическая литература, с которой оба были хорошо знакомы. Уроки Достоевского, Толстого и Чехова не прошли даром.

Как-то Ауэзов сказал о творчестве молодого Чингиза Айтматова: «Хочется думать, что Чингиза Айтматова и дальше будет сопровождать успех в жанре рассказа, повести, маленькой повести, чем, может быть, восполнится весьма существенный пробел художественной прозы наших среднеазиатских литератур, где авторы – и молодые и немолодые – стараются главным образом отдать свои силы широким полотнам – романам. Высокоценные малые формы художественной прозы в киргизской, да и во всей среднеазиатской прозе оставляют желать еще многого по качеству и значению».² Айтматов, действительно, начинает работать в области малой прозы и достигает больших успехов. Более того, уже обратившись к крупным эпическим формам, Айтматов не оставляет малых жанров: философские эссе, «дописывания», о которых речь шла ранее, фрагменты-притчи и легенды создают совершенно особую поэтику его романов, опирающихся на необычные формы жанрового синтеза, реализующегося средствами полистилистики.

Как уже отмечалось, оба писателя испытали сильное влияние русской классики. Одной из наиболее значительных сфер этого влияния является обращение к описанию животных. Здесь чрезвычайно интересно объединились русская гуманистическая традиция определять меру человечности человека, его способность сопереживать через отношение к живому существу, и древнейшие формы восточного этнического сознания, в восприятии которого мир жи-

¹ Айтматов Ч. Слово об Ауэзове // Собр. соч. в 7-и томах. – М., 1998. Т.7. – С.70.

² Ауэзов М. Путь добрый! / Литературная газета. 23 октября 1958 г.

вотных по своему психологическому разнообразию, эмоциональной насыщенности, сложным бытийным коллизиям несколько не уступал миру людей. Подобный синтез позволил Ауэзову, а вслед за ним (в еще большей степени) и Айтматову обнаружить всю глубину и неразрывность связи человека и животного, причем не в древние доисторические времена, а сейчас, здесь, в нашем современном мире, где об этой онтологической связи уж давным давно забыли.

По своим художественным особенностям рассказ Ауэзова «Серый Лютый» близок к рассказам А.П.Чехова «Белолобый» и «Каштанка», в которых «повествование также строится с точки зрения главных персонажей»¹, что говорит о близости героев к автору. Выразительность подобного приема многократно усиливается, когда автор не просто «прячется» за персонажем-животным, а погружается в глубины его (животного) реальных чувств, ощущений, эмоций, переживаний, и открывает и для себя, и для читателя новый необозримый мир тех, кого человек привык небрежно называть «малыми братьями». Вместе с тем во всех мировых культурах существует и другой вариант «звериной маски» человека – это аллегорическое, басенное и символическое представление людей животными, т.е. метафорическое оценивание уже самого человека. Своеобразное слияние этих двух приемов изображения связей, устанавливающихся между человеком и животным, создает основу для обновления анималистической поэтики, соединения в ней реалистического, романтически-условного и притчево-неомифологического. Для выявления идейно-образной близости двух писателей рассмотрим черты сходства анималистического письма в рассказе Мухтара Ауэзова «Серый Лютый», хотя и созданного в конце двадцатых годов прошлого столетия, но уже тогда наметившего основные принципы этого письма, и в романе Чингиза Айтматова «Плаха», опубликованном в 1986 году. Непосредственным предметом рассмотрения является идейно-композиционное и мифолого-поэтическое сходство образов волков в обоих произведениях.

И в фольклоре, и в литературе как западноевропейских, так и центральноазиатских народов существует множество мифов и легенд, связанных с образом волка. Одна из них повествует о том, как

¹ Исмакова А.С. Казахская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль (начало XX века и современность). – Алматы: Ғылым, 1998. – С. 290.

волчица, спасшая десятилетнего мальчика, стала родоначальницей одного из тюркских племен. Известен также миф о капитолийской волчице, которая вскормила Ромула и Рема, основателей Рима. Авторы древнейших китайских письменных памятников считали понятия «тюркский хан» и «волк» синонимами и смотрели на тюрков (своих злейших врагов) как на волков. Несмотря на военную победу, одержанную над тюрками, китайцы не сумели покорить этот народ и считали, что «тюрки, как и волки, не поддаются дрессировке» и они такие же свободолюбивые, сильные и гордые, как эти звери. У многих древних народов на воинских стягах и Герб-бах было изображение волка, символизирующее силу, свободу, жестокость и мстительность. Не последняя роль серому волку отводилась и в древнетюркском памятнике «Огуз-наме». В мифосознании древнетюркских народов образ волка воспринимался как тотем предков, а его определение «серый» символизировало собой близость к вечности, небесность...

Можно предположить, что Мухтар Ауэзов, знаток фольклора и мировой культуры, за основу рассказа «Серый Лютый»¹ взял миф о волчице и спасенном ею ребенке. Главной мифологемой рассказа так же, как и мифа, является образ волка. Однако если в мифе речь идет о спасении рода человеческого от вымирания, то у М.Ауэзова этот же мотив получает иную интерпретацию. Неомиф вырастает из рассказа о том, как мальчик по имени Курмаш спасает жизнь волчонку, а тот, став взрослым, убивает своего спасителя. Генетическая прапамять волка на зло, сотворенное людьми, оказалась сильнее благодарности. Своей смертью мальчик как бы «возвращает долг» старших, некогда истребивших семейство волчонка. Главная идея рассказа – неразрывность мира человека и природы, их взаимообратимость.

Спустя более полувека Чингиз Айтматов использует сходный мотив в повести «Белый пароход». Правда, там не волк, а олениха спасает мальчика и девочку, положив тем самым начало роду бутинцев. И не волки, а люди становятся губителями маралов. То есть мотив как бы «выворачивается на изнанку». Спасает детей вообще не повинная в убийстве Рогатая мать-олениха, а убивают ее потомки тех, кто в далеком прошлом убили родителей спасенных ею детей.

¹ Ауэзов М. Серый Лютый // Озорник и другие повести. – М.: Молодая гвардия, 1984. В дальнейшем тексты цитируются по данному изданию. В скобках указывается страница.

Собственно образы волков (Коксерек у Ауэзова и Акбара у Айтматова) становятся архетипическими, они обладают свойствами, названными Юнгом в определении архетипа: «Мотивы их комбинаций, наделенные свойством «вездесущности», – универсальные устойчивые психические схемы (фигуры, бессознательно воспроизводимые и обретающие содержание в архаическом ритуале, мифе, символе, верованиях, актах психической деятельности (сновидения и т.п.), а также в художественном творчестве вплоть до современности»¹.

Несмотря на типологическое сходство, образы волков различаются в зависимости от общей концептуальной структуры произведений. В повести Ауэзова доминирует этическая проблематика. Добро символизирует маленький Курмаш, его доброе чистое детское сердце противостоит злу, воплощенном в волке Коксереке. Произведение построено на антитезе: с одной стороны, мальчик с чистой душой, еще не столкнувшийся со злом в силу своего возраста, с другой – волчонок, тоже в силу своего возраста заранее обреченный на гибель. В несчастье зверя виновен человек. Всем содержанием своего произведения М.Ауэзов еще раз хочет напомнить: зло, совершенное когда-то, не исчезает, оно возвращается и требует возмездия.

Сходство главных героев произведений обоих писателей усиливается «пейзажным» фоном, органично раскрывающим Национальную природу образов волков. Ч.Айтматов пошел дальше М.Ауэзова, который учил изображать «обыкновенное, неприметное, привычное». В этом привычном художник видит неизмеримые глубины. Изображение природы у обоих писателей проникнуто ощущением прекрасного и целесообразного, причем это касается даже тех эпизодов, где природа обращает к человеку свой грозный, поистине смертельный лик. Оба писателя сходятся в том, что гармония природного мира заключается в уравновешенности и взаимосвязанности страшного и прекрасного. Это касается и пейзажа, это реализуется и в описании животных. После «легкого, как детское дыхание, дневного потепления» наступает «холодная сизость предстоящей снежной ночи», «метельная крошечность», поглотившая весь видимый мир, стихает, и «погода проясняется». Даже представляющиеся человеку трагическими и опасными природные

¹ Юнг К.Г. Указ. соч., 1997. – С. 87.

коллизии несут на себе отпечаток великой гармонии, космического порядка и смысла. То же и в мире животных. Волк, действительно, хищный и опасный зверь. Но он не носитель зла, хотя и живет убийством. Он таков, каков есть, и то, что представляется человеку жестокостью, на самом деле – единственно возможный для него образ жизни. В зло поведение волка превращается после того, как люди разрушают единство целесообразного и гармоничного мира. Да, волки своровали у людей и загрызли еще живого ягненка, но иначе им не выкормить детей. Человек же, сам бросающийся на защиту своего дитяти, не желает признавать этого права за зверем. Более того, его месть, как и всякая месть, кровава и несправедлива – «двуногие» разрушают логово и уничтожают волчат, а самого маленького забирают с собой, чтобы продолжить утонченное издевательство.

С точки зрения прагматики и быта действия людей нормальны – не отведишь волков от логова, не уничтожив помет, единожды повадившись, волки, пока выращивают детей, полстада перережут. Однако для писателя за простой и, казалось бы, очевидной ситуацией стоит отнюдь не простой смысл. На это указывает сознательная перемена им эмоциональных доминант: описание волчицы, около которой возятся малыши, проникнуто сочувствием и пониманием; зато расправа над выводком, учиненная людьми, описана такой «голой» прозой, что становится жутко от зверства людей. «Волчица стояла в шиповнике на крутом откосе оврага, вывалив из оскаленной пасти язык. Она все видела. Набрасывая на головы, на шеи волчатам крепкие ременные путы, двуногие вытаскивали их одного за другим из темной норы.

Пятерых тут же прикончили. Одному перебили задние лапы и бросили около обгрызенной головы ягненка... волки унесут его и надолго уйдут из этих мест. А самого маленького из выводка люди взяли с собой» (152).

Интересно, как сконцентрировались концептуальные смыслы в русском заглавии рассказа. «Серый» – это обычное несколько фамильярное народное название волка, отражающее привычку человека к постоянной близости зверя, его хотя и осторожному, но упорному соседству с людьми в очень многих зонах обитания.

«Лютый» в словаре Ожегова¹ наделен двумя значениями: 1. Злой, свирепый, беспощадный и 2. Перен. Очень сильный, тяжкий,

¹ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: ООО «ИТИ Технологии», 2006. – С. 337.

причиняющий мучения. Для рассказа важны оба указанных смысла: Коксерек становится свирепым и беспощадным потому, что в самом начале его жизни – клубок тяжких мучений, смерть и варварство, память о которых осталась с ним на всю жизнь и взрастила ненависть и месть, жертвой которой пал мальчишка, никак не повинный в бедах волчонка, более того, по-настоящему любивший его. Сцена разорения волчьего логова в «Плахе» стилистически и содержательно очень похожа на приведенное выше описание из рассказа М.Ауэзова, поскольку и здесь гармония звериного мира уже совсем бессмысленно и подло, ради развлечения уничтожается человеком.

В романе Айтматова нет и не может быть даже намек на справедливость в отношениях людей и волков. Люди, находящиеся в полной безопасности, вознесенные над волчьим жильем железными птицами, хладнокровно, ничем не рискуя, уничтожающие волчий народ, страшнее даже самого жестокого зверя. По сравнению с волчицей из рассказа Ауэзова айтматовская голубоглазая Акбара одновременно и более индивидуализирована как реальное живое существо, наделенное ярким характером, мудростью и сильной волей, и более мифологизирована как ведущая свою родословную от великой матери всех волков Бюри-ана, по преданию сидящей на луне. Это живой и реальный зверь в отчаянии своей беспомощности мечется под огнем с вертолетов.

«...С приближением вертолета волчица громко закулила, собралась в комок, втянула голову, и все-таки нервы не выдержали, сорвалась-таки – и яростно взвыла Акбара, охваченная бессильной, слепой боязнью, и судорожно поползла на брюхе к выходу, лязгая зубами злобно и отчаянно, готовая сразиться, не сходя с места, точно надеялась обратить в бегство, грохочущее над ущельем железное чудовище, с появлением которого даже камни стали валиться сверху, как при землетрясении» (IV, 7-8). После такой расправы месть волков в «Плахе» не могла не быть жестокой. Трагизм неизбежности расплаты заключается в том, что она обрушивается на невинных. Погибает Курмап; страшно, от руки собственного отца, гибнет сын Бостона – Кенджеш.

Главная мысль обоих писателей, выраженная всей образной структурой рассмотренных произведений, отчетлива: человеческое зло, причиненное природе, ее творениям, неотвратимо влечет нака-

знание. И это не око за око, зуб за зуб, а потомство за потомство, что угрожает уже самому существованию жизни на Земле. У такой местности нет сдерживающего начала, ей нет преград, поэтому доли человека разумного и нравственного вообще не допускать включения механизмов, запускающих кровавую карусель взаимной ненависти.

В создании образа волка Айтматов пошел дальше своего учителя: он стремится дойти до первопричин противостояния человека и природы и среди них одной из опаснейших справедливо считает хищническую деятельность человека, его неспособность и нежелание думать хоть на несколько шагов дальше о собственном существовании.

Традиционное сочетание нравственно-философской проблематики и психологизма, характерные для многих национальных литератур второй половины XIX столетия, на рубеже XIX-XX вв. уступило место иным проблемам и иным способам их художественного анализа. Однако насыщенность XX столетия трагическими событиями, изменившими не только географическую карту мира, но и расколовшими ранее целостное сознание этносов, восстановила актуальность нравственно-философских проблем. Но изощренность психологического анализа как средства воплощения этих проблем в художественной литературе представлялась недостаточной для одновременного охвата и воссоздания отдельной личности и возвращения целостности воссоздаваемого мира. Важнейшим фактором на пути создания этой целостности стала постановка и решение этических проблем в свете обращения к древнейшей прапамяти человека как хранилища его связи с этикой гармоничного мира.

В неомифологическом романе в качестве попытки возвращения к целостности мира и цельности личности стали широко использоваться такие древние повествовательные формы, как притча, нравоучение, легенда и т.д. При этом главной особенностью возвращения древних форм становилось погружение их в средства реалистического письма, наличие у них реалистической основы.

Другим чрезвычайно востребованным элементом в поэтике неомифологического романа стал архетип. Точно так же, как древнейшие повествовательные формы допускали психологизацию углубления в единичное, особенное, индивидуальное, не теряя при этом единства восприятия реальных и условно-интерпретируемых сторон действительности, архетип позволил добиться синтеза гло-

бально-типологического обобщения с бесконечной чередой отдельных реализаций архетипа как психологической художественно-эстетической универсалии.

В неомифологическом романе XX в. («Путь Абая» Ауэзова, «Чинара» А.Мухтара) общая поэтика мифа как бы заново актуализирует мифологическое содержание архетипа, что находит воплощение в создании персонажей, наделенных архетипическими свойствами.

Острием нравственно-этической проблематики в литературе XX в. становится проблема выбора. В классическом мифе выбор предопределялся неизменной структурой мира, и поэтому даже при наличии вариантов, не выявлял индивидуальности персонажа. В современном неомифологическом романе само мифологическое начало представляет одну из важнейших нравственно-этических категорий, связывавших человека с его историей, Прапамятью и Природой. Как следствие подобной трансформации проблема выбора обретает еще более острый характер и становится одним из важнейших актуализаторов индивидуально-личностных свойств персонажа. Общность всех проанализированных произведений заключается в том, что как и в романе новейшего времени выбор осуществляется в условиях жесткой альтернативы, не оставляющей герою возможности для компромисса.

Айтматов отметил высокую значимость категории выбора созданием специального приема, суть которого заключается в том, что в текст романа включаются особые фрагменты, обладающие относительной сюжетной и композиционной самостоятельностью («дописывание», «вставные новеллы» и под.), концентрирующие идею выбора, обнажающие сложность его осуществления и трагизм ситуации, при которой, как бы выбор ни был осуществлен, он приводит к гибели героя.

Обращенность к мифу как своего рода универсалии обнажает в неомифологическом романе своеобразие типологических сходжений и позволяет по-новому оценить природу преемственности, характеризующей творчество писателей, работающих со сходными мифообразами.

В этом плане наиболее показательна система интерпретаций анималистических образов, широко разработанных в традиционном мифе. Универсализм анималистических мифологем настолько вы-

сок, что ряд их свойствен мифологиям и Востока и Запада, что позволяет рассмотреть мифологему волка в рассказе «Серый Лютый» Ауэзова и «Плаха» Айтматова как идеальный образец мифологемы-универсалии.

Существеннейшим свойством этой мифологемы в произведениях неомифологизма является взаимопроникновение и неразрывная связь в образах волков двух совершенно различных, не сходящихся за пределами неомифологии приемов в воссоздании образа зверя в современном тексте: психологическое, гуманистическое изображение антрополоподобных свойств его «личности», нуждающейся в сострадании, понимании, справедливости и т.п., и изображение зверя в облике, заданном классическим мифом, т.е. представление его как важнейшего, сильнейшего и правомочного представителя Природы, находящегося с ней в гармоничных отношениях, уже давно не доступных человеку.

Соединение этих двух начал позволяет наделить образы волков свойством быть чрезвычайно существенной точкой отсчета при формировании нравственно-этического потенциала произведения, а также выступать в качестве концептуального стержня идеи не только правомерности, но и праведности жестокой кары человеку за его варварское отношение к природе и человеку.

Глава III.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОГО НЕОМИФОЛОГИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Во второй половине 80-х годов XX в. в культуре и литературе Советского союза происходит мощный «культурный взрыв» (Ю.Лотман), обусловленный, среди прочих причин, и ослаблением, а затем и распадом системы партийно-государственного контроля в области художественного творчества. Результатом этого стали принципиальные изменения в культурной жизни страны: формируется и бурно развивается поток публикаций и републикаций произведений, запрещенных в период 20–80 гг. XX в.; запускаются в прокат фильмы, пролежавшие на полке несколько десятилетий; уходит в прошлое понятие запретных тем и художественных эстетик, возрождается интерес к религиозной тематике, реализующейся в неомифологической системе и рассматривающейся в этико-философской и эстетической парадигмах. В литературоведческих исследованиях все настойчивее повторяется мысль о том, что светская и религиозная литература неразрывно связаны в развитии литературного процесса и изучение их в отрыве друг от друга научно некорректно.¹

Литературно-художественные системы писателей, обращающихся к религиозной тематике – явление в истории современной литературы достаточно сложное и не до конца исследованное. Наиболее острым представляется вопрос об уровне и характере соотношения мировоззренческих систем, которые в той или иной степени повлияли на формирование основных проблем и мотивов их творчества. Идеино-тематический уровень этой прозы во многом зависит от степени успешности реализации той сложнейшей художественной системы, основу которой составляют образы и символы философско-онтологического и психолого-личностного плана. Религиозно-философская направленность свойственна большинству современных национальных литератур, однако пути и средства преобразования религиозно-мифологической модели бытия в эстетическую отнюдь не являются непротиворечивыми и

¹ См.: Кароматов Х. Ўзбек адабиётда Куръон мавзулари (адабий-тарихий таҳлил): Филол. фан. док. ... автореферати. – Т., 1993. – 8 б.

гармоничными. И это обуславливается не только разнородностью 2-х названных моделей, но и глубинными различиями в специфике бытования самих мифов.

Универсальность мифологизма как свойства мировосприятия и способа мышления ни в коей мере не отменяет индивидуальности и неповторимости отдельной конкретной мифологической и мифопоэтической системы. Наоборот, универсальность общей логико-концептуальной и понятийной структуры способствует последовательному выявлению ее этнической специфики, неразрывно связанной с историческими судьбами и картиной мира, сложившейся в сознании народа-создателя.

В современном мировом культурном пространстве, обладающем высокой степенью информационно-коммуникативной открытости, древние мифопоэтические системы получили возможность практически неограниченной (в пространстве и времени) трансляции. Этому способствовала мощная волна интереса европейцев к экзотическим культурам народов Азии, Африки и Южной Америки, зародившаяся на рубеже XIX и XX вв., а в XX в. превратившаяся в существеннейшую составляющую европейского и (несколько позже) американского искусства, а также соответствующих массовых культур.

Активная, быстрая и достаточно успешная интеграция в мировой культурный процесс литературного творчества художников слова «третьего мира», также составляющая характернейшую черту XX в. (его второй половины), стала еще одним фактором, обусловившим стирание границ, замыкающих распространение или хотя бы знание отдельной мифосистемы. Таким образом даже локальный, ограниченный в своем первичном распространении территорией возникновения миф обретал возможность более широкого узнавания.

Тем не менее в современном культурном опыте совершенно очевидно дифференцируются мифологические системы, лежащие в основе мировых религий и обладающие древнейшими механизмами распространения и освоения, – так называемые мировые мифы, и мифологии, сохраняющие локальную ограниченность бытования, хотя и представленные как фольклорные, эстетические, этнографические феномены в современных источниках информации.

В первом случае основой механизма миграции становились функции конфессионально-идеологические, освоение мифа проис-

ходило в течение очень длительного времени, на основе самых разнообразных форм, включая и полярные (от жесточайших религиозных войн до подвижнической духовной и просветительской Деятельности адептов новой религии).

Во втором случае господствующей функцией презентированного локального мифа становилась функция информационно-познавательная, распространение происходило на основе отдельного частного выбора заинтересованных лиц, что обуславливало характер и время освоения, естественно, не способных сравняться со временем и способами внедрения мировых мифов. И хотя оба типа мифопоэтик обладали огромным потенциалом наращивания философско-эстетических функций, что и послужило уже в современную эпоху одной из важнейших причин создания и бурного развития явления неомифологизма, именно реализация эстетической функции в этих условиях выявила очевидное, принципиальное несходство их восприятия и интерпретации.

Мировые мифы с их гигантской степенью не только распространения, но и укорененности в различных этнических сознаниях, национальных культурах и картинах мира входят в фонд сверхактуальных знаний, являются весьма стабильными составляющими миропонимания и мировосприятия людей, даже вообще не связанных с религией. Например, христианская мифология, восходящая к библейским текстам, породила поистине необозримый массив образов, сюжетов, мотивов, нашедших отражение в духовном бытии, художественном творчестве, философском мышлении и просто в быту множества народов, чрезвычайно далеких (по географическому положению, по конфессиональной принадлежности) от источников зарождения христианства как религии.

Отсюда и бесконечная интерпретативность элементов христианской мифологии, открытое множество их интертекстуальных связей, наличие в культурном опыте практически каждой личности своего представления о библейских «прототипах» даже при полном незнании подлинных текстов-источников. В подобной сверхраспространенности и источник гипертрофированной оценочности трактовки мифа в художественном тексте, вплоть до абсолютно недопустимых в сфере художественного творчества оценок «правильно» – «неправильно». Мифы же, сохранившие свою локальную ориентированность даже при включении их в мировую познава-

тельную систему (через посредство научных трудов, коммуникативных сетей и т.п.) воспринимаются при использовании их в художественном произведении как целостные экзотические данности, в трактовке которых безусловно сохраняется приоритет авторского понимания, видения и интерпретации.

История развития искусства слова показывает, что литература по-разному откликается на различные запросы времени, апеллируя при этом к религиозным темам, идеям и мотивам. Религиозный материал является часто встречаемой в структуре художественного текста формой эстетического и этического взаимопроникновения религиозных мотивов и компонентов художественного произведения. Мифотворчество в литературе XX века, вписанное в новые типологические схемы и модели воссоздания реальности, представляет собой существенный аспект эстетического взаимодействия и соразвития религии и литературы. Не менее, а может быть, еще более важным, является влияние на литературу эпических аспектов сакральных памятников.

Этические идеалы Корана и Библии никогда не были оторваны от жизни и ее актуальных общественных проблем, так как в самой своей основе должны были противостоять злу. Без влияния библейских и коранических этических принципов трудно представить себе не только гуманизм классиков литературы и современных мастеров слова, но даже само понятие о справедливом обществе. Закономерно, что эта идея находит многократное и неоднозначное отражение в литературных текстах и порождает одну из вечных проблем мировой литературы – проблему соотносительности и взаимообусловленности добра и зла, их нескончаемой борьбы, в конечном итоге определяющей суть любого сюжета, любого образа и мотива искусства. Огромную роль в постановке этой проблемы играют философско-этические взгляды современных писателей, обусловленные сложнейшим взаимодействием традиционного и нового, религиозного и светского, национально специфического и общечеловеческого, этического и эстетического. И поскольку речь идет о художественном творчестве, то эстетическое начало, безусловно, должно преобладать. Преобладать в том смысле, что любая философская идея, любой этический принцип или антипринцип, утверждаемый или, напротив, отвергаемый художником, обретает убедительность лишь на достаточно высоком уровне эстетического воплощения.

Сложность, а иногда и непривычность для современного человека этических миров, находящих отражение в мировых мифах, восходящих к Корану и Библии, поистине необозримое море их толкований и интерпретаций приводит к тому, что тексты, связанные уже с неомифологической поэтикой, отмечены напряженным поиском особых образных и экспрессивных средств, способных создать художественную модель, по-настоящему адекватную напряжению и силе той этической идеи, которая овладевает умом и чувствами писателя.

3.1. Специфика построения художественно-религиозной картины мира в романах Ч.Айтматова «Плаха» и У.Хамдама «Бунт и смирение»

В современном литературоведении все заметнее тенденция изучения вербальных художественных систем с позиций структурно-мотивного анализа. Обращение к нему особенно продуктивно в условиях, когда содержательная сторона мотива представляет собой объект, функционирующий в интертекстуальном пространстве и опознаваемый в каждом конкретном тексте именно как носитель определенного и традиционного смыслового ядра.

В этом плане еще задолго до терминологического определения понятия «мотив» в искусствоведении, литературоведении и лингво-поэтике это слово применялось к смысловым элементам, наследуемым искусством и культурой от величайших памятников письменности, чаще всего сакральных. И эмпирически сложившиеся понятия «библейские мотивы» и «коранические мотивы» были одними из наиболее ранних. Современный мотивный анализ подхватил, развил названную тенденцию, оформив ее уже в виде методологии.

Если рассматривать специфику поэтики Ч.Айтматова и У.Хамдама с точки зрения этой методологии, то можно говорить о том, что различные формы религиозно-христианского мышления реализуются в структуре художественных текстов через систему определенных библейских мотивов, предопределяющих идейно-тематическую основу и продуцирующих систему символических образов в соответствии с данным мотивным планом. Таким образом осуществляется символизация религиозно-философских тем и идей

в художественном произведении. Символ является как бы связующим звеном, обеспечивающим интерпретацию текста в плане образной воплощенности религиозных мотивов, высвечивающих и систему авторских воззрений. Можно сказать, что библейская символика в прозе Айтматова и Хамдама является основным показателем характера их художественной образности. Символизация библейских мотивов с целью перевода их в образный пласт охватывает все основные уровни поэтики текстов Ч.Айтматова и У.Хамдама. Каждый из них по отдельности создает свою модель мира.

Одна из особенностей поэтики Ч.Айтматова – включение в текст произведений легенд и мифов самой различной жанровой природы: это и истории, будто бы списанные с самой жизни («услышанные»), и фрагменты, сотворенные заново авторским воображением по образцу народных, с обязательным включением мифов о животных, активно реагирующих на всё происходящее. В обоих случаях писатель выступает как мифолог, творящий неомиф на основе современной жизни. Хотелось бы остановиться на анализе библейского сюжета, включенного в архитектуру романа «Плаха» и являющегося доминирующим в раскрытии основной идеи произведения.

«Библейское» составляет особый план характеров и сюжетов романа, вплетается в систему отношений героев, которые могут быть спроецированы на всемирно известные библейские персонажи. «Библейский» пласт также обнаруживается и на уровне речевой организации произведения, в решении общей цветовой гаммы и т.д. Ч.Айтматов использует в романе элементы христианской мифологии, гениально сочетая интерпретацию библейского мифа с авторским.

Критика неоднократно отмечала сходство мотивов Ч.Айтматова и М.Булгакова. Но отмеченная близость лишь подчеркивает, что «в искусстве слова – все ученики друг друга, но каждый идет своим собственным путем».¹ Айтматов предлагает свой вариант художественной интерпретации христианской легенды. Прежде всего различен общий контекст библейских сцен. У М.Булгакова он эстетический: внутри сатиры на современность. У Ч.Айтматова – этический: человек призван к нравственному творчеству; через совесть

¹ Давшан А.Н. Творчество М.Пришвина в контексте русской литературы: Дисс. ... док. филол. наук. – Ташкент, 2000. – С. 70.

и покаяние он должен стремиться к чистоте помыслов и деяний. Роман М.Булгакова – это роман о Пилате, вине и расплате. Поэтому и образ Га-Ноцри строится таким образом, чтобы быть соотнесенным с Пилатом, а не вознесенным над ним. У Ч.Айтматова же главным героем библейских эпизодов является Иисус. В основе этого образа – потрясение, благородное удивление перед тем, кто принес людям Новый Завет. Даже внешняя канва Его проявлений – необозрима и потрясающа; писатель даже не ставит задачи «постижения» Его как богочеловека. Христос в «Плахе» – это своего рода цитата, поразившая Айтматова немыслимо прекрасной высотой духовного содержания. Как и всякая цитата, художественный образ Иисуса Айтматова не воссоздает всей полноты евангельского образа, да это и невозможно; но в своем духовном и эстетическом целомудрии он органически соотносится с евангельским прообразом. Образ Иисуса, данный в «Плахе» и содержащий явные отступления от библейского, отражает сознание человека XX в. По этому поводу П.Мирза-Ахмедова пишет: «Булгаков и Айтматов ставили перед собой в своей художественной интерпретации давней истории разные цели и задачи. Но и тот и другой создали образ Иисуса, остро и бескомпромиссно отвечающий потребностям своего, жаждущего истины, времени».¹ Вместе с тем в диалоге с Понтием Пилатом именно речь айтматовского Иисуса отмечена чертами христианского мировоззрения и миротолкования. Писатель называет ответы Иисуса, вылившиеся в проповедь, «сокровенным или тайным посланием Христа».

В критике конца XX в. стало модным говорить о «неточностях» и «неправильностях» в обращении Булгакова с евангельскими первоисточниками. Сам по себе подобный подход представляется допустимым лишь для религиозных философов и теологов. В плане же художественной литературы не существует «правильного» и «неправильного», даже если речь идет о безусловном прототипе героя. Есть убедительная или неубедительная трактовка образа. В булгаковском романе она, безусловно, убедительна в своей неоднозначности, сложности и в плане композиционной, и с точки зрения собственно языковой системы реализации, и с позиции, занимаемой героем в системе персонажей.

¹ Мирза-Ахмедова П.М. Образ Иисуса Христа в романе Чингиза Айтматова «Плаха» / Сб. Духовность на рубеже тысячелетий. – Ташкент, 2000. – С. 72.

Сравнение с евангельскими прототипами героев имеет смысл лишь как метод определения особенностей, направления и смыслов авторской интерпретации мирового мифа, выявления тех философски, этически значимых позиций, которые писатель занимал в гигантском концептуальном пространстве такого мифа.

Евангельский мотив «умывания рук» у Булгакова заостряется и обретает характер важнейшего и концептообразующего, и сюжеттообразующего начала, ибо вводит не просто тему предательства, а трагическую линию необратимости предательства, когда ни отчаяние, ни совсем немного запоздавшая решимость, ни раскаяние уже ничего не могут изменить, во всяком случае, в земной жизни человека. И то, что представляется сначала даже не злом, а всего лишь слабостью, выжигает в человеческом бытии все, что оказывается в зоне ее проявления, оставляет след, уничтожить который, по Булгакову, вряд ли сможет и тот, кто бесконечно милосерден в своем прощении. Ведь недаром Пилат, уже шагая рядом с Га-Ноцри по лунной дороге, все продолжает молить не о прощении, а о том, чтобы казни вовсе не было.

Способность тихо и мужественно делать свое дело, не ужасаясь, не брезгуя, и действительно, а не напоказ верить, что люди добры, и эту доброту можно разбудить в каждом, даже в Марке Крысобое, угаданная Мастером в Иешуа, делает образ бродячего философа не только одним из героев всего булгаковского романа, но и важнейшим и существеннейшим элементом его нравственно-философской концепции.

Скрытая сюжетная аналогия романа с евангельской историей призвана по-новому зафиксировать «мгновенный» прорыв фабулы и выход в мир вечного, надвременного, сохраняя при этом представление о человеческой личности как о «неслиянном и нераздельном» единстве двух природ: первую назовем условно божеской, обращенной к миру как к единству; а вторую – человеческой, обращенной к миру, расколотому на бесконечную множественность проявлений.

Религиозная история и притча в «Плахе» непосредственно связаны с судьбой семинариста Авдия Каллистратова, которого можно обозначить как «*homo religiosus*» (человек религиозный). Необычность (для советской литературы) подобного персонажа отмечена уже в его портрете: «У Авдия Каллистратова было бледное

высокое чело; как многие люди его поколения, он носил волосы до плеч и отпустил плотную каштановую бородку, что, впрочем, если и не очень украшало, зато придавало его лицу благостное выражение. Серые навывкате глаза его лихорадочно поблескивали, в них выражался непокой духа и мысли, который был присущ его натуре, что приносило ему великую отраду от собственных постижений, а также многие тяжкие страдания от окружающих людей, к которым он шел с добром» (IV, 43). Этот «герой-идеолог» (термин М.Бахтина) представлен в романе не просто как типично религиозная фигура, но как богоискатель, жаждущий создать и познать нового бога. Однако наивность его богоискательства столь велика, что сам писатель относится к нему достаточно иронически. Он пишет: «Вся смехотворность заключалась в том, что перед ним стояли две абсолютно неприступные и несокрушимые крепости, сила которых зиждется на их обоюдной незыблемости и тотальной взаимонеприемлемости: с одной стороны – неподвластные времени, тысячелетние неизменные пасхальные концепции, ревностно оберегающие чистоту вероучения от каких бы то ни было, пусть даже благонамеренных, новомыслей, и с другой стороны – в корне отвергающая религию как таковую могучая логика научного атеизма. А он, несчастный, между ними был все равно как между жерновами» (IV, 42-43). Вместе с тем сама идея самостоятельного, если можно так выразиться, поиска Бога, стремление Авдия, опираясь на эту идею, идти к людям с добром, невзирая ни на церковную анафему, ни на издевательства человеческие, позволяют писателю как бы оживить, спроецировав на реальные события современности, боль и трагедию первохристиан, для которых постижение нового бога часто оборачивалось и грандиозной внутренней ломкой, и мученичеством внешней жизни.

Поиск «своего» бога как пути к истинному добру и просветленной действенной любви к людям, закончившийся для Авдия трагически, оттеняет своеобразие христологической концепции писателя, составляя контраст к собственно образу Христа, воссозданному в «Плахе». Образ Христа, написанный Ч.Айтматовым, настолько реален, что все события, описанные в соответствии с Евангельским текстом, ощущаются как реальные, современные. Это прорастание реального в мифологическое и мифологизация современности свидетельствует о неомифологической природе не только

текста, но и самого сознания его творца. Обращаясь к сюжету из Евангелия, Ч.Айтматов через образ Иисуса решает идейно-эстетические проблемы, отражающие неразрывную связь социальных и нравственно-этических сторон жизни современного общества. Для того, чтобы общество было по-настоящему гуманно, необходимо создавать условия для развития нравственных качеств человека. Именно поэтому объектом спора Понтия Пилата с Иисусом становятся нравственные и социальные проблемы, являющиеся следствием духовного состояния общества. Одной из тем, составляющих сердцевину сюжета, является спор о Страшном суде, весьма неканонически трактуемом айтматовским Назарянином.

В этом споре становится ясно, что в айтматовском Иисусе гораздо больше от пророка, нежели от Спасителя. Автор, во многом разделяя смысл и пафос проповеди своего героя, вместе с тем не ставит своей целью пропаганду его идей. Писателю гораздо важнее выявить общечеловеческую значимость идей подобного рода, а также личностей, способных нести их человечеству. Пророк – не только идеолог, он носитель практической правды, человек, который идет на пытки и смерть, не изменяя себе и идеям, носителем которых он является. Вынося приговор Иисусу, прокуратор Понтий Пилат говорит о нем: «Тридцати трех лет от роду. Не женат. Детей не оставил. Подстрекал народ к мятежам. Грозился разрушить великий храм Иерусалимский и за три дня воздвигнуть новый. Выдавал себя за пророка, за царя Иудейского. Вот вкратце и вся история твоя» (IV, 185). В этой характеристике, причудливо смешавшей обычное и чрезвычайное, можно усмотреть и величие бесстрашного пророка, и наглость ловкого шарлатана, и растерянность, попытку уговорить самого себя, не того, о ком говорится, а того, кто говорит. Это уже не старый или новый миф, это правда о том, как опасен пророк в «обычном» обществе, причем даже не воюющем, а мирном, где мирно покупают и продают, собирают подати и продают, казнят философов и милуют разбойников. Размышления героя Ч.Айтматова не дают нам забыть о мире, где каждый день – плаха. Ибо нет различия между плахой, несправедливостью, предательством и унижением, распинающими живую человеческую душу, казнящими в человеке человеческое.

Роман Ч.Айтматова – обращение к совести каждого; откликнувшись на него, юноша Авдий бросается на помощь наркоманам,

а чабан Бостон чинит собственный суд над тем, кого считает «негодяем». Чья совесть права? Чей путь верен? «Не убий!» или «Убий зло!»? Авдий избирает путь жертвы. Пробудить в своих палачах раскаяние и голос совести, даже ценой собственных мук и смерти – вот плата за преображение грешника – вот в чем должна быть победа Авдия над злом, таков избранный им способ одолеть врага – сделав его другом. Но этот способ, успешный в высоконравственном мире древней притчи, оборачивается в реальной жизни торжеством кровавой вседозволенности и нераскаянного зла.

Интересен художественный эксперимент Ч.Айтматова, соединяющего в единой модели живые образы современной жизни, с ситуациями и стереотипами поведения, восходящими к древнему мифу. Казалось бы, чисто формальная принадлежность Авдия к студентам вполне современного учебного заведения (пусть и религиозного) становится актуализатором философских диалогов на высокие духовные темы, в том числе и в попытке снова ответить на роковой вопрос «Что есть истина?».

В Авдии, при всей наивности и запутанности его теологических представлений, воплощена духовная чистота, позволяющая ему познать истину в Боге. Этот юноша, стремясь к единству прекрасного идеала и реальности, принимает на себя великую и трагическую миссию: осуществлять правду практически.

Истинное предназначение человека – вот над каким вопросом задумывается Христос в Гефсиманском саду. Было ему видение будущего: Земля в руинах и ни одного человека не осталось. «Неужто свирепый мир людской себя убил в свирепости своей, как скорпион, себя же умерщвляет своим же ядом?.. Так вот чем кончилось пребывание на земле людей, унесших с собой в небытие божественный дар сознания» (IV, 182). Подобная интерпретация новозаветного сюжета органично сочетается с излюбленными айтматовскими мотивами спасения природы и сохранения жизни на земле. И здесь злое, неумное, корыстное своеволие человека, еще не ушедшего в небытие, но уже потерявшего «божественный дар сознания», оказывается сильнее великой мудрости самовозрождающейся природы. Жадность и тупость Базарбая, укравшего детей у волчьей пары – Акбары и Ташчайнара, – с таким трудом восстановившей свой род после страшного «холостого» года, вызванного вынужденной сменой мест обитания, окончательно взрывает

хрупкое равновесие мира, запускает жуткий механизм взаимной ненависти человека и зверя.

Кризис человеческой личности – одна из многих проблем, с которыми приходится сталкиваться, когда «Бога нет» или, как писал Ницше, когда наступило время «смерти богов». Еще в XIX веке Ф. Достоевский, предвидя проблему хаоса безбожия, дегуманизации, предупреждал, что наряду с утратой Бога произойдет и крушение этики. В правоте этой мысли убеждают и многие стороны современной действительности. И так происходить будет до тех пор, пока люди не осознают все трагические последствия утраты веры в Бога, не уяснят, что без опоры на Создателя человек может лишиться личностной ценности, утратить смысл своего предназначения, устойчивость этического сознания. Как уже отмечалось, для мировой литературы конца XX – начала XXI вв. характерен острый интерес к духовным истокам философского мышления, выражающийся и в обновлении интереса к религиозно-философским концепциям. Именно религиозная тематика непосредственно связана с духовными проблемами.

Сама по себе религиозная тематика в литературах Востока имеет давнюю традицию (Юсуф Баласагуни, А. Яссави, Рабгузи, А. Навои, Машраб, Фуркат). Среди писателей «новой литературы» (имеется в виду литература начала XX века) продолжателем этой темы в узбекской литературе стал Абдурауф Фитрат, автор поэмы «Бунт сатаны против Бога» (1924). Главной темой поэмы, как и других произведений Фитрата, была борьба за просвещение народа, против социальной несправедливости... Но даже такой ракурс избранной темы привел к запрещению поэмы по идеологическим соображениям и прерыванию традиций религиозной проблематики.

Рассматривая особенности творческого наследия А. Фитрата, Н. В. Владимирова отмечает: «Критики Фитрата не понимали того, что рассказы писателя на религиозную тему не повторяют священных книг, будь то Коран, Библия или хадисы, а дают вольное толкование, ставя перед собою художественные и гуманистические задачи, а вовсе не религиозные или антирелигиозно-агитационные»¹. Неомиф, созданный автором, став средством создания сатиры, безошибочно отметившей явления, в дальнейшем породившие тоталитаризм.

¹ Владимирова Н. В. Новеллистическое творчество Фитрата // Развитие узбекской прозы XX века и вопросы художественного перевода. – Ташкент: Фан, 2011. – С. 56.

литаризм, обнажил философскую, литературную и человеческую позицию замечательного поэта-просветителя.

Исторически в формировании этой позиции важную роль сыграла связь Фитрата с идеями джадидизма, ставшего на рубеже XIX–XX в. своего рода катализатором процессов обновления узбекской литературы и культуры в целом.¹ Однако только лишь на рубеже XX–XXI веков в связи с резко изменившейся общественно-политической и социокультурной ситуацией, в результате восстановления статуса традиционных нравственных ценностей, религиозная тематика, как и другие традиционные темы, имеющие прямой выход на нравственно-этическую проблематику, попали в круг интересов современного писателя. Духовная тематика, впаянная в структуру современного произведения, дает ответы на многие злободневные вопросы, стоящие перед человеком. Подобные ответы пытается найти и Улугбек Хамдам, использовавший в романе «Бунт и смирение» (2006) миф о сотворении человека и его грехопадении. Мотивы сотворения человека Богом, грехопадения человека, возжаждавшего запретного знания, – любимейшие в мировом искусстве и литературе, поэтому диапазон их интерпретаций – огромен. В романе Хамдама из этого множества мотивов особое внимание уделено идеям о греховности гордыни, бунта и т.п.

Интересно сравнить, как разнятся библейские сюжеты, избираемые писателями XX в. в качестве основы создаваемых ими неомифов, при условии, что на протяжении всего XX в. во всех интерпретациях будет совершенно явно преобладать нравственно-этическая проблематика. Ч.Айтматов, обращаясь к христианской мифологии во второй половине XX в., когда за плечами человечества были уже две мировые войны, ужас концентрационных лагерей, торжествующее варварство фашизма, постоянно тлеющие угли этнических и религиозных конфликтов, свинцовая тяжесть удушающего тоталитаризма, мрак наркотического безумия, в который погружаются целые страны и народы, строит свой неомиф на осмыслении фактически кульминационного момента всей библейской истории – искупительной жертвы, принесенной Христом, сыном божьим, для искупления грехов и очищения рода человеческого. В этом высшем акте человеколюбия утверждается свобода выбора, даже если он чреват муками и смертью, основанная на

¹ Болтабоев Х. Фитрат ва фитратшуносик. – Т., 2007. – Б. 15.

истинной любви к ближнему как главный, духовный и нравственный смысл Нового Завета. Отсюда и кажущаяся неканонической убежденность булгаковского Га-Ноцри: «Злых людей нет на свете».¹

Молодой узбекский прозаик Улугбек Хамдам в романе «Бунт и смирение», опубликованном в начале XXI в., обращается к совершенно иному библейскому источнику – ветхозаветному преданию о горестной истории появления первых людей на земле, ибо приход людей на землю – это потеря рая, потеря совершенства, это следствие обмана, это рождение самого понятия греха, это гнев божий, павший не только на грешников, но и на их далеких потомков.

Н.В.Владимирова и Г.Т.Гарипова в статье «В поисках утраченного рая...», предваряющей публикацию романа, справедливо отмечают: «Используя библейские и коранические сюжеты, Улугбек Хамдам изначально создает в своем текстовом пространстве модель мира, ориентированную в динамике своего развития на идею божественной предопределенности. Вкрапление мифосюжета о первородном грехе Адама и Евы рефреном проводит мысль не только о бунтующем Человеке и его смирении, но и о сути его Греха и Прощения»². С помощью этого мифосюжета автор пытается вскрыть универсальную модель «идеального бытия» (Е.Мелетинский), кроющуюся в недрах мифа. История Адама и Евы «получает новый импульс развития в силу того, что новейшее искусство открывает в неомифологизме новые для себя возможности как художественные, так и интеллектуальные»³. Такой синтез открывает не только перед У.Хамдамом, но и перед другими современными писателями новые возможности в художественном изображении вечных проблем человеческого бытия. Это чрезвычайно актуально и в настоящее время, когда процессы дегуманизации и глобализации ломают традиционно сложившиеся этические нормы и установления.

С.Мирзаев, обращаясь к рассмотрению романа Амана Мухтара «Тўрт томон қибла» и названного романа Улугбека Хамдама, отме-

¹ Булгаков М. Мастер и Маргарита // Записки покойника: Сатирическая проза. – Т.: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1990. – С. 369.

² Владимирова Н.В., Гарипова Г.Т. В поисках утраченного рая... / Предисловие к роману «Бунт и смирение». – Ташкент: Zarqalam, 2006. – С. 4.

³ Мирза-Ахмедова П.М. Творчество Абдурауфа Фитрата и литературно-художественная мифология XX века // Шарафутдинова М.О., Саидов А.Х., Мирза-Ахмедова П.М. Художественная и критическая мысль в контексте национальной и мировой традиций. – Ташкент: Фан, 2009. – С. 65.

чает «сложнейшую художественную картину мира, построенную на эстетике сопряжения художественного мифологизма и реализма, создающую некую импрессионистско-сюрреалистическую систему изображения, позволяющую увидеть в этих произведениях некую новую линию развития узбекской прозы».¹

Влияние «новой прозы» способствовало формированию модернистских тенденций в узбекской литературе XX века. Хотя и несколько позже, чем в западноевропейской литературе, они проявились достаточно отчетливо в творчестве таких представителей современной отечественной литературы, как Р.Парфи, М.М.Дуст, Аман Мухтар, Н.Эшонкулов, У.Хамдам и др. Неомифологизм стал одной из наиболее ярких и художественно успешных форм развития тенденций подобного рода.

Если говорить о поэтике романа У.Хамдама, то в первую очередь следует отметить высокую значимость таких особенностей ее организации, как интертекстуальность, аллюзийность, мотивность. Они составляют опорные точки, поддерживающие ритм разворачивания сюжета внутри глобального пространства текста. Художественное мышление Хамдама гипертекстуально по своей природе, оно создает новые типы пространственно-временной организации, насыщает содержание романа высокими этическими антиномиями: свет – тьма, жизнь – смерть, личность – толпа и др.

Роман У.Хамдама – это роман о поиске главным героем Акбаром смысла жизни, своего «Я».² В истории узбекской литературы еще не было подобного героя. По сути можно сказать, что Улугбек Хамдам создал новый тип героя, которого можно обозначить как «человек ищущий» («homo repertiens»). В истории мировой литературы ряд таких героев, отмеченных преобладанием определенного свойства, достаточно велик – «человек пишущий» (homo scribens), «человек играющий» (homo laudens), «человек религиозный» (homo religiosus) и т.п.

Homo repertiens У.Хамдама, простой учитель сельской школы, оказывается в обстоятельствах, которые буквально вынуждают его задаться философскими вопросами о смысле и цене человеческой жизни, задуматься о своем месте в обществе, попытаться самому,

¹ Мирзасев С. Узбекская литература XX века. – М.: Восточная литература, 2010. – С. 88.

² Хамдам У. Бунт и смирение. – Ташкент: Zargalam, 2006. – С. 14. В дальнейшем цитируем это издание с указанием страницы в скобках.

во вполне конкретной жизненной ситуации найти истоки зла, понять его природу и суметь противостоять ему.

Маршрут этого пути предельно сложен, и хотя он насыщен самыми различными «внешними» событиями, его «внутренний» смысл – постижение человеком самого себя, своего я, может быть уподоблен некоему замкнутому и вполне возможно – круговому движению, ибо герой, начав путь от себя, непознанного, возвращается к себе же, что-то понявшему не только в окружающем мире, но и в себе самом.

Композиционно роман состоит из трех частей, содержание которых составляет переплетение судеб всех действующих лиц: Акбара, Табиба, Искандера, тети Ларисы, Дианы, Турсунбая. Предваряется это сложное построение фрагментом мифа о первородном грехе. Важнейшим принципом организации структуры текста становится монтаж, в котором преобладает «прерывность (дискретность) изображения, его «разбитость» на фрагменты»¹. Эти фрагменты имеют между собой множественные причинно-следственные связи; описания судеб, характеров персонажей пересекаются друг с другом; сильны пространственно-временные сцепления. Сквозным звеном всех частей является авторская мысль, заключенная в письме Табиба. Внешне кажущиеся разрозненными, они объединены скрытым идейно-тематическим замыслом и синтетически органично связаны между собой. Мотивы, образуя единое целое, то возникают, то исчезают, вновь и вновь повторяясь и сплавляясь композиционно.

Истоки бунта Акбара заключаются в неприятии им дисгармоничности и бездуховности мира. Если Адам библейского предания за ослушание был изгнан из настоящего рая, то герой романа Хамдама за вполне справедливую пощечину, которую он дал Садру, своему ученику, был изгнан из школы и не очень счастливой и не очень справедливо устроенной жизни, которая лишь по сравнению с тюрьмой, куда он попал, могла восприниматься как рай. Если сатана обманывает первых людей и провоцирует их грехопадение, стремясь отомстить создателю за свое поражение в бунте против него, то Садр и его отец чувствуют себя единственными властителями жизни «обычных» людей, считая, что их деньги, нажитые грязными путями, – единственное, что правит миром. Им ничего не

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. – Москва: Высшая школа, 2002. – С.312.

стоит погубить жизнь честного человека, каким был Акбар. Они, эти человекоподобные, ради денег готовы продать и предать, как когда-то Сатана предал первых людсй, а Иуда продал за тридцать сребренников Иисуса.

Три года, вычеркнутые тюрьмой из жизни героя Хамдама, тоже имели свой денежный эквивалент. Как расскажет табибу уже освободившийся Акбар, вопрос мог быть решен просто и быстро: «Они сказали, что за деньги заберут свое заявление, свою жалобу... Заплати и отделайся. Не губи свою молодую жизнь...» (14)

Писатель однозначно свидетельствует, что в эпоху хаоса и дисгармонии человеческая жизнь ничего не стоит, зато губительная сила денег в очередной раз подтверждает свое всевластие. История с пощечиной становится первотолчком развития сюжета. Трагедия потери веры в справедливость рождает в душе героя бунт не только против социального устройства общества, основанного на лжи, но и против породившей его бездуховности людей. Акбар, как и другие бунтующие герои (его наставник таиб, Искандер – ученик двух учителей), мучительно ищет ответ на вопрос «В чем смысл жизни»? Попыткой ответа на этот вопрос становится описание жизни табиба, прослеженной в романе на всем ее протяжении.

Таиб, как и Акбар, столкнувшийся в молодости с несправедливостью и ложью, отчаянно бунтуя против них, в старости находит смысл и утешение в идее смирения и обращается к Богу. Пережив внутренний кризис, он приходит к выводу, что жить без веры нельзя, что вера есть подлинная основа нравственности. Обращение табиба к Богу – долгий и мучительный путь. Он, вчерашний выпускник мединститута, молодой врач, мечтавший избавить человечество от гриппа, предан алчным и хитрым профессором, лжеучителем, жаждавшим лишь обогащения. А ведь к учителю на Востоке отношение особое. Вот как определяет суть наставнической деятельности известный теолог Идрис Шах: учитель является «руководителем, философом и другом»¹, занимается деятельностью, которую можно назвать многофункциональной. «Как руководитель, он указывает Путь, но идти по нему искатель должен самостоятельно. Как философ, он любит мудрость в истинном смысле этого слова. Однако любовь для него означает деятельность, а не просто наслаждение или горечь, которую приносит неразделенная любовь.

¹ Идрис Шах. Суфии. – М.: Локид-Пресс, 2001. – С. 393.

Как друг, он является товарищем и советчиком, подбадривает искателя и помогает ему сформировать свою точку зрения. Учитель оказывает влияние на формирование взглядов искателя благодаря своей способности узнавать о потребностях другого»¹. Сам табиб, идя по своему многотрудному жизненному пути, стал именно таким учителем, и, видимо, поэтому ему было дано лечить не только физические, но и духовные недуги людей. Он бескорыстно служит людям, не только спасая их от болезней, но и возвращая им веру в жизнь. Этим сильно отличается от господствующего типа современного человека, идеалом которого является комфорт и материальное благополучие. В процессе лечения табиб мысленно обращался к Всевышнему и никогда не забывал Его поблагодарить за помощь в исцелении больных. Как человек праведный, он считал, что человек не вправе распоряжаться жизнью, потому что она – дар Создателя, ибо сказано в Коране: «Бог дает человеку жизнь, и только он может забрать ее». Увиденная по телевизору передача о создании человеческого клона настолько потрясла табиба, что стала причиной его смерти. Вмешательство человека в самые основы жизни, дозволенное лишь Творцу, было воспринято им как разрушение и гибель нравственных устоев гуманизма и божественных заповедей Создателя. Итоговые слова, прозвучавшие в передаче: «Теперь человеку Бог не нужен...» (109), – окончательно сломили старика, и его сердце остановилось. Произошло это в момент молитвы, а в исламе считается, что если человек умер во время молитвы, то ему уготован рай. Хамдам, дав такую смерть своему герою, еще раз подчеркивает его праведность. Смерть табиба, человека доброго и справедливого, самозабвенно служившего народу, при любых обстоятельствах сохранявшего веру во Всевышнего и верность его заповедям, символизирует нравственную гибель людского рода, вплотную приблизившегося к роковому порогу Страшного суда.

Но вернемся к образу Акбара, в душе которого пылает бунт против несправедливости мира. Его мучают вопросы: что есть зло, где его начало, чем и кем оно питается и «может ли быть найдено такое Слово, которое удовлетворило бы всех, раскрыло бы смысл жизни» (89). «Бегство» Акбара – это начало его долгого пути, это путешествие-жизнь, путешествие по жизни. Чтобы отправиться в

¹ Там же.

подобное путешествие, человек либо должен внутренне созреть, либо дойти до такой черты, когда становится тесно среди себе подобных... Иметь путь – это значит уйти, чтобы вернуться. Но между уходом и возвращением – странничество, а странничество часто сливается с изгнанием: люди, изгнанные судьбой, изгнанные Богом, изгнанные страной, изгнанные страхом – это все печальные странники. Изгнание учит смирению: затеряться в человечестве, в толпе, в своем одиночестве, но уйти, чтобы остаться. Когда же изгнание – божье наказание, а первый изгнанник – Адам, то получается, что все мы потомки изгнанников.

К изгнанию часто приводит бунт. Первый бунт Акбара – уход от семьи в город, второй – любовь к Диане. Бунт может разрешиться покаянием и смирением, но лишь в том случае, если человек найдет в себе силы преодолеть испытание искушением и соблазном. Любовь Акбара к Диане и есть искушение, соблазн, которые он не в состоянии победить.

Город представлялся герою как нечто светлое, большое, где он сможет найти ответы на волнующие его вопросы. Но надеждам этим не суждено сбыться, поскольку город сам – прибежище греха и сконище соблазнов. Поэтому Акбар и в городе не находит ни понимания, ни дружбы. Как и в родных местах, его честность оказывается не востребованной и, более того, приносит ему одни неприятности. Город не избавляет героя и от одиночества. Друзей нет, а жена, Фарида, никак не решится приехать к нему. И это еще один печальный итог разрушения традиционной этики. Ибо основы разных религий и бытовые представления о роли женщины в браке строятся на том, что жена сопутствует мужу и в горе, и в радости, что она его неотъемлемая часть, спутница на всю жизнь. Но жена Акбара не хочет покидать родной кишлак. Неясность и неопределенность будущего пугают ее. Однако женщина любящая, жена не только по официальному статусу, но и «по душе», всегда найдет в себе силы преодолеть страх. Фарида этого сделать не сумела, а возможно, и не захотела. Во всяком случае, способ ее описания в романе позволяет предположить, что такое поведение автор считает тоже своего рода бунтом, разрушением традиционного представления о безоговорочной покорности восточной женщины мужу. Подобная коллизия настолько значима для современности, что к ней обращается не только автор «Бунта и смирения». Вот как опи-

сывается сходная ситуация в романе казахского писателя Роллана Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках»¹. Автор изображает героиню Корлан как верную спутницу жизни своего супруга, мудрого советчика и хранительницу семейного очага. Вся жизнь героини – это самозабвенное и бескорыстное служение семье и мужу.

У.Хамдам, описывая отношения мужчины и женщины, сосредоточивает свое внимание на разрушении патриархальных отношений, стремится показать изменение сознания женщины Востока, не желающей находиться в полном подчинении у мужа и имеющей свой взгляд на жизнь. Р.Сейсенбаев, размышляя на эту тему, задается вопросом «...но принесло ли это ей счастье?» (225) Ответ писатель находит в мыслях своей героини: «Но если вздумается ей стать повелительницей мужа, если вздумается ей замахнуться слабой рукой на то, что ей не суждено природой, – не будет у нее счастья!» (225) Корлан – идеальное воплощение женского духовного начала, именно такой тип женщины, считает писатель, способен уберечь и современный мир от трагедий разрушенных семей, сиротства, загубленных детских жизней.

Второй бунт Акбара – это его любовь к Диане. Он стоит перед выбором – нарушить ли данную Создателю клятву верности жене или отвергнуть вспыхнувшую любовь. Этический кодекс всех мировых религий осуждает измену партнеру в браке, это тяжелый грех прелюбодеяния, осуждаемый и в бытовой этике, но совершаемый чаще других.

Мастерство У.Хамдама проявилось как раз в передаче психологии героя, мучающегося противоречием живого чувства и нравственного запрета, он убедительно объективирует переживания взбунтовавшегося человека. Мотив раздвоения личности на почве нравственного падения, метания героя между богом и дьяволом – эстетическая находка Улугбека Хамдама, отмеченная уже Н.В.Владимировой и Г.Т.Гариповой, авторами предисловия к книжному изданию романа.

Чувство Акбара к Диане испепеляющее, гибельное. Оно было способно рождать только зло, ибо в нем нет полноты, нет жертвенности и истинной любви к ближнему. Акбар, хотя и понимал, что предаст жену и оскорбляет ее чувства, был бессилен перед охватив-

¹ Сейсенбаев Р. Мертвые бродят в песках. – Алматы: Международный клуб Абая, 2006. – С. 224. В дальнейшем цитируем это издание с указанием в скобках страницы.

шей его страстью. Более того, иногда ему начинало казаться, что весь смысл его жизни заключен именно в этой Любви. Но страсть – это лишь одна, наиболее плотская сторона любви. Духовной она становится лишь тогда, когда, по выражению Св.Павла, мужья должны любить жен, как Христос в свое время возлюбил Церковь: он пожертвовал своею жизнью ради тех, кого возлюбил. Только такая любовь делает отношения между любящими крепкими и долговечными. Любовь обладает огромной властью над человеком, она может в корне преобразить его, создать совершенно новую личность. Чувство Акбара, столь трагически повлиявшее на него, пресступившего заповеди, оказалось благотворным для Дианы, превратившейся из проститутки в честное и любящее существо, пережившее истинное перерождение. После встречи с Акбаром «впервые она с презрением и брезгливостью подумала о том, что она делает...» (58). Она словно заново родилась. Изменились ее жизненные принципы, весь образ жизни: она вернулась к работе, по-другому стала относиться к людям. Но сила страсти, охватившей Акбара, неистовство его бунтарства, пугает молодую женщину, не дает возникнуть той духовной близости, которая способна удерживать любящих рядом друг с другом на долгие годы. Чувство, показавшееся Акбару в какой-то момент смыслом жизни, начинает угасать, он начинает ощущать его как несвободу. Еще большую несвободу он видит в том, что человек ничего не может изменить в своей судьбе. Несвобода вызывает у него протест, а поскольку он понимает, что «человек ... глина в руках великой силы, ... стрела, пущенная из лука», источник несвободы он видит в том, кто выпустил стрелу – в Создателя!

Бунтарство главного героя романа утишается к старости: только после шестидесяти Акбар возвращается домой, в семью. В том, что автор акцентирует этот момент, есть вполне определенный смысл. В этом возрасте человек, каков бы он ни был в молодости, ищет покоя, смиряется с обстоятельствами жизни, задумывается о смысле прожитого. Внешне ситуация выглядит сходной с историей наставника Акбара – табиба. Но по сути она совершенно иная. Табиб обретает смирение через познание Бога, Акбар же смиряется под тяжестью усталости прожитых лет. Если бы не открытый финал, то возвращение Акбара в родные места и в семью можно было бы рассматривать как обретение им мира и гармонии, разрушенных

во время его пребывания в «чужом» пространстве. Но автор не стремится замкнуть сюжет столь определенной развязкой. Незавершенность сюжетного действия в романе Хамдама имеет принципиальный характер, так как созданный автором неомиф не только служит средством концентрации концептуально значимых смыслов, но его «нео» позволяет разомкнуть границы текста, посредством открытого финала выйти на прямую связь с реальной действительностью.

Совершенно особняком в романе стоит образ труженика Турсунбая. Если Акбар, таиб и Искандер, занятые поиском смысла жизни и бунтующие против ее дисгармонии, по-разному, в разное время, по разным причинам приходят к идее смирения, то Турсунбай никогда не знал бунта. Простой труженик, всегда в работе, не ведающий отдыха, ему никого и ничего не нужно, кроме работы. Но и эта добродетель, оказалось, имела свою греховную оборотную сторону: иступленная преданность работе разрывает все человеческие связи.

Изгнанный братом, не понятый семьей, Турсунбай не может взять в толк, в чем его вина, «почему, за что, в чем виноват?». Ведь он даже заболев, мучается не столько болью, сколько мыслью о том, что никогда, ни при каких обстоятельствах не оставлял так рано трактор. Представляется, что образ Турсунбая – это еще одна интересная находка писателя, как в плане нравственно-этического содержания романа, так и с точки зрения поэтики неомифа. Если учитывать тот факт, что в романе и в явном, и в скрытом виде широко представлены библейские мотивы, то история Турсунбая представляет собой противопоставление 2-х типов духовности – библейской и «советской».

При социализме труд признавался самой высокой добродетелью, а человек, целиком посвятивший себя труду, – образцом новой нравственности, особенно если труд ставился такой личностью выше таких «устаревающих» форм человеческого сообщества, как семейные и дружеские узы.

В Библии же есть сюжет, по-иному трактующий соотношение труда, тоже признаваемого важнейшей частью человеческой жизни, и духовного начала. Это знаменитая притча о Марии и Марфе. Иисус с его учениками попадает в дом, где живут две сестры. Одна из них начинает готовить еду для уставших и голодных путников, а

другая, наоборот, бросив все домашние дела, садится у ног Христа, чтобы послушать его проповедь. Мария, которая оставила все, даже самые неотложные свои обязанности ради того, чтобы услышать слово Спасителя, почитается христианами наравне с Марией – матерью Христа и Марией Египетской. Неявная, но достаточно прозрачная параллель истории жизни Турсунбая с евангельским сюжетом выявляет один из важных его смыслов: труд становится действительно добродетелью, если он одухотворен любовью к людям, оживлен и возвышен верой.

Жизнь Турсунбая, несмотря на тяжкий труд, лишена этого света, подобна «духовной пустыне». И смирение его в значительной степени лишено своего высокого смысла, скорее, это просто сочетание тихого характера и тихой жизни. Смирение, по Хамдаму, это осознанный акт, требующий духовной работы и духовного усилия. Результаты таких усилий различны для разных людей, в зависимости от их силы духа и веры.

Табиб и Акбар в качестве первого шага к Смирению отказываются от Бунта как способа постижения смысла жизни, но далее их пути расходятся. Табиб в своем покаянии и смирении приходит к познанию Бога, к жизни, посвященной бескорыстному служению людям и любви к ним. Акбара хватает лишь на то, чтобы вырваться из греховного «чужого пространства», вернуться к исходной точке своего духовного пути, и в этом смысл его Покаяния и Смирения. Что произойдет с ним дальше – неизвестно.

Обращение к библейскому мифу стало не только важнейшим средством выстраивания сюжетно-фабульной организации произведений Ч.Айтматова и У.Хамдама. Оно составило основу всей системы нравственно-этической проблематики, не просто затронутой в романах, а обусловившей их духовную ценность и эстетическую значимость.

3.2. Эстетика художественного неомифологического мышления в контексте восточной религиозно-философской модели мира (на материале рассказа Н.Эшонкулова «Ажр» и романа Р.Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках»)

Взаимодействие казахской и узбекской литературы в процессе художественного освоения мира и отражение его в поэтике современной прозы рассматривается нами в аспекте включения и интерпретации религиозно-философских тем в условиях, когда мотивы и образы древних сакральных текстов вводятся в новую социокультурную среду, подвергаются переработке в плане этическом и эстетическом и моделируются на основе авторского понимания неомифологизма. Образ становится менее многоплановым и конкретным, превращается в художественную абстракцию, а символ обретает свободу перемещения в различных культурно-исторических пространствах.

В своих наблюдениях над особенностями внутреннего мира художественного произведения Д.С.Лихачев отмечает, что в нем, подобно миру реальному, имеется свое особое пространство и время, свои законы, события, своя психология. И еще важное положение: «Внутренний мир художественного произведения ... не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер»¹, зависящий от авторских установок и способа решения той или иной проблемы. Развивая мысль Лихачева, Ю.М.Лотман пишет: «Структура, которую автор придал своему тексту, – отражает определенный облик мира, его определенную художественную модель и облик того, кто эту модель строит, – сознания художника (моделирующего сознания)».² Другими словами, авторская модель мира – это не только весь спектр состояний общества, но и состояние души творца художественного слова к моменту создания произведения.

Черты новаторства, присущие узбекской литературе, свойственны и казахской литературе, устремленной в своем развитии к постижению смысла жизни, онтологических и экзистенциальных ее

¹ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – Москва, 1968. – №8. – С. 74.

² Лотман Ю.М. Структура художественного произведения. – М.: Искусство, 1970. – С. 24.

основ. Такая закономерность объясняется не только территориальной и языковой, но и духовной близостью.

В нашем исследовании эстетика новых форм анализируется в контексте восточной религиозно-философской модели мира, нашедшей отражение в произведениях Н.Эшонкулова и Р.Сейсенбаева. Выбор для анализа разножанровых произведений мотивирован близостью их идейно-тематической структуры.

В этих произведениях генетически близких литератур находили всестороннее отражение основные черты восточного религиозно-философского миромоделирования, интерпретированные в духе неомифологизма, а также авторские концепции человека, воплотившие религиозное мироощущение создателя художественного текста. Использование подобного материала является наиболее распространенной формой эстетического взаимодействия религиозных и светских мотивов в современных художественных произведениях, но восходит она к классической традиции, заложенной еще М.Кашгари, Ю.Баласагуни и др.

Н.Эшонкулов относится к писателям нового поколения, Р.Сейсенбаев пришел в литературу в конце 70-х годов прошлого столетия и его можно причислить к новому поколению по типу мировидения и некоторым существенным чертам эстетического кода. Для обоих характерны художественный синтез реалистического и авангардистского мышления с религиозно-философским подходом к решению онтологических проблем. Подобные тенденции объединяют литературы разных регионов, вовлекая их в единый мировой литературный процесс. Новации, определившие специфику художественных парадигм восточных литератур XX в., в основном связаны с экзистенциализацией эстетического сознания, психологизацией приемов моделирования человеческой личности и неомифологизацией концептологии и поэтики.

Как уже отмечалось, типологическая идентичность произведений Н.Эшонкулова и Р.Сейсенбаева является результатом синтеза художественно-эстетического, религиозно-мифологического и философского планов повествования. В моделировании их концептосфер центральное место отводится нравственным аспектам, доминирующим в мировых религиях и художественно-эстетическом мифосознании. Общность обоих писателей заключается в том, что темы, мотивы, выступающие как средства презентации религиозной со-

держательности их прозы, манифестируют модель мира, где неизменно присутствует метафизика жизни и смерти, воздаяния и божьего суда... Текст же в целом – многомерная развернутая метафора бытия современного человека и общества. Человек этот ищет, но далеко не всегда обретает истинное духовное начало, общество находится на грани полного забвения гуманистических принципов, потери исторической памяти и девальвации духовных ценностей.

Воссозданный писателями мир – это мир, задыхающийся в атмосфере греховности человека, мир в преддверии катастрофы, божественной кары за забвение заповедей Создателя, мир исчезающей гармонии между природой и человеком. Катастрофичность мира обнаруживает себя в самых неожиданных ситуациях и формах. Тогда главным для человека становится поиск надежной опоры, выявление вечных истин и непреходящих ценностей. Эта тенденция, столь характерная для современной прозы, сближает писателей начала и конца XX столетия, оказавшихся в сходных обстоятельствах крушения гуманистической культуры, разрушения основ человеческого бытия, тектонических сдвигов в сознании личности и устоях общества.

Средством изображения дисгармонии, царящей в обществе, Н.Эшонкулов избирает ирреальное пространство загробной жизни, «вписывающейся в общую мифологическую картину мира как далекий иной мир, противостоящий «своему» миру живых».¹ В религиозных представлениях «тот» мир поляризован: в нем сосуществуют рай и ад, подобно тому, как в пространстве мифа сосуществуют хаос и космос. Рассказ-притча Эшонкулова написан в традициях жанра видения, свойственного в основном средневековой литературе и представляющего по содержанию путешествие по загробному миру.

Типологической особенностью произведений, связанных с тенденциями неомифологизма, является то, что функцию мифа в них выполняют сами авторские художественные тексты, а роль мифологем – цитаты, перифразы и аллюзии из первичных мифов. Здесь «объективная реальность замещается художественными и культурными фантомами»², иначе говоря, интертекстуальность выступает двигателем сюжета.

¹ Петрухин В.Я. Загробный мир // Мифы народов мира. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. Т.1. – С. 453.

² Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XIX в. – Самара, 1998. – С. 96-143.

Принципиально важными характеристиками прозы Н.Эшонкулова и Р.Сейсенбаева является не просто дисгармония, а эсхатологичность мира, в котором существуют их герои. Об общем неблагополучии мироустройства выразительно свидетельствуют коллизии и типы обрисованных ими персонажей.

Слово «Ажр», выбранное в качестве названия рассказа-притчи Эшонкулова, в переводе с узбекского означает «возмездие, воздаяние, награда».¹ И герои, каждый по-своему, получают это воздаяние за все совершенное в жизни. Причем неотвратимость воздаяния настигает их и в ирреальном, и в реальном мире. Кроме Зубайды все действующие лица в рассказе безымянны.² Говоря об отсутствии у персонажа имени, А.Лосев писал: «Человек, для которого нет имени, для которого имя только простой звук, а не сами предметы в их смысловой явленности, этот человек глух и нем, и живет он в глухонемой действительности. Если слово не действительно и имя не реально, не есть фактор самой действительности, наконец, не есть сама социальная (в широком понимании этого понятия) действительность, тогда существует только тьма и безумие, и копошатся в этой тьме только такие же темные и безумные, глухонемые чудовища».³ Именно в такое «глухонемое» пространство писатель помещает своих безымянных героев. Безысходность и безнадежность сопутствуют им. Трагизм пути, которым суждено пройти героям, подчеркнут введением в содержательную структуру текста одного из самых мрачных мотивов мирового искусства – мотива отцеубийства.

В рассказе органично соединены глобальные проблемы взаимоотношенности человеческой жизни, хода истории и законов мироздания с вполне реалистическим изображением отношений отца и сына. Основой для неомифологических трансформаций в рассказе служат не только сюжет о воздаянии человеку по делам его и мотив Эдипова комплекса, но и архетипические мотивы обряда инициации, протосюжетную схему которого образуют 4 фазы: уход (расторжение прежних родовых связей); символическая смерть; сим-

¹ Узбекско-русский словарь. Под ред. С.Ф.Акобиров и Г.Михайлова. – Т.: Ўзбек совет энциклопедияси бош редакцияси, 1988. – С. 22.

² Эшонкулов Н. Ялпиз хиди: Қиссалар ва ҳикоялар. – Т.: Шарқ НМАК, 2008. – С. 318-335. Далее при цитировании в скобках будут указаны страницы (Перевод с узбекского наш – С.Н).

³ Лосев А.Ф. Философия имени. – М.: МГУ, 1972. – С. 20.

волическое пребывание в стране мертвых как умудрение, получение знаний о жизни, накопленных предками, и возвращение (символическое воскрешение в новом качестве)¹. Стоя у рокового порога царства мертвых, отец говорит сыну: «...После того как я спущусь с твоих плеч, я пойду своей дорогой, а ты своей... И мы больше не увидимся... И хорошо, что не увидимся. Я не хочу видеть, как горит мною взращенное дерево» (321). Чья вина в том, что взращенное стариком «дерево» обречено на гибель в огне несправедности и грехов? По мнению автора, истоки этого нужно искать в атеистическом понимании жизни и смерти, которое погружает молодого человека в нравственный вакуум. Текст рассказа насыщен аллюзиями, восходящими к легенде о Каюмарсе, существующей у многих народов Центральной Азии. Каюмарс отправляется путешествовать, взобравшись на плечи Ахримана, духа зла. Понятно, что и мир, предстающий глазам путешественника, восседающего на плечах духа зла, видится ему в самом безрадостном облике.

Особую поэтическую атмосферу создает обращение писателя к воссозданию картин природы. Стремление прикоснуться к огромности мира, передать ощущение простора, света воплощается в мифологеме «земного рая», занимающей заметное место в содержательной структуре рассказа и символизирующей совершенство первозданного мира. Природный мир в целом у Эшонкулова одушевлен, сложен, противоречив.

Природа для писателя не царство благодной гармонии, а суровая стихия. Человек ищет в ней спасение от несправедливости общества, бытовой неустроенности и голода, а находит новые испытания, правда, одновременно обретая новые знания о жизни и смерти. Природное пространство амбивалентно: оно и жизнотворно, и смертоносно; но что наиболее существенно – способно давать человеку ощущение обновления: «Я чувствую себя заново родившимся, когда пью твои прозрачно-синие воды, лежу на зеленых травах...» (329)

Связь человека с «земным раем» и светлыми сторонами бытия воплощена в образе слепой девушки Зубайды. Сочетание физической слепоты и духовной прозорливости в обычном земном человеке – древнейшая мифологема-универсалия, присущая мифопоэти-

¹ См. об этом: Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – С. 44-46.

ческим системам и Запада, и Востока. В интерпретацию этой мифологии Эшонкулов добавляет два момента: во-первых, Зубайда – олицетворение чистоты человека до грехопадения; во-вторых, ее слепота – это защита от хаоса и мерзости окружающего мира.

Трагедия человека, утверждает автор, в его безверии, т.к. творить добро возможно только в том случае, если веришь в его значение и силу, видишь в нем определенный смысл. Герой Эшонкулова теряет веру не только в людей, но и в добро, Олицетворяющее Божественное начало. Отрицание Творца вносит в мир пустоту и бессмысленность: Бог и для христиан и для мусульман – первичная, абсолютная и всеобъемлющая ценность. Если же он отрицается, то мир лишается таких абсолютных ценностей, как добро, красота, дружба... Мир без Бога – это разгул Зла, Хаоса и Лжи.

Соотношение добра и зла в жизни человека и отношение к ним человека – важнейшая, если не самая важная нравственно-этическая проблема в любой религии и тем более в каждой мировой религии. В Коране неоднократно подчеркивается мысль о том, что предопределенность судьбы человека и его рода зависит от его деяний, что добро и зло, совершенное когда-то, обязательно вернутся в жизнь того, кто их совершил, и в жизнь его потомков. Каждый человек несет ответственность за свою земную судьбу и получает справедливое воздаяние за порог земной жизни.

В сюжете рассказа Эшонкулова «нарушением» становится страшный грех – убийство отца сыном. Тема неотвратимости возмездия за содеянное в жизни сквозная. И рассказ старика подтверждает это: «Ты испортил жизнь многим, а скольких ты Арестовал, застрелил. Из-за этого их родственники мучили меня, я с настороженностью ждал твоего очередного поступка, и думал о том, много ли у твоей жертвы родственников. Ты даже не можешь себе представить, сколько людей тебя прокляло» (323). Старик пытается пробиться к сознанию сына, но, изуродованное чудовищной непрерывающейся погоней за карьерой, это сознание уже не воспринимает голоса совести.

Убийство в философии прозы Эшонкулова – результат соединения болезненной, искаженной реакции сознания отдельной личности и всепоглощающей идеи. Но болен не только отдельный человек, больна сама действительность. Не социальная принад-

лежность, не психические аномалии личности определяют моральный облик человека. Преступление против человечности в рассказе Эшпонкулова рассматривается как закономерное следствие состояния общества, как факт, наиболее показательно выражающий сдвиги и аномалии в общественном сознании.

Отцеубийство – преступление, которому нет ни оправдания, ни прощения. Оно свидетельствует не только о моральной смерти отдельного лица, но и о полной нравственной деградации общества, в котором оно оказалось возможным.

За отвлеченно-образным повествованием о некоем мифическом времени – событие вполне определенной эпохи – 30-х годов XX столетия, – когда дети, воспитанные в духе тиранического атеизма, и предавали своих отцов и дедов, и отрекались от своих родителей, и доносили на самых близких людей.

Многие современные философы считают, что противостояние человека и государства имеет онтологический характер, так как человек творчески направлен на преодоление любых узких рамок, в том числе и государственных; он устремлен к существованию «по ту сторону» государства, к другому человеку, к истории и культуре и, следовательно, этой своей устремленностью подрывает основы государственной системы, всегда в какой-то мере построенной по принципу «колесика и винтика». Задача государства, особенно тоталитарного, состоит в устранении подобного онтологического порыва, поскольку ему нужны легкоуправляемые «немые и глухие рабы».

Изыятие из нравственного обихода религии, наивный атеизм большинства, возникающий не столько по убеждению, сколько из-за незнания, забвение древних заповедей – все это способствовало исключению из сознания личности понятия вечной жизни, ответственности, воздаяния. Поэтика рассказа Н.Эшпонкулова отмечена ярко выраженной интертекстуальностью. Причем ключевую роль играют не прямые цитаты, прецедентные имена, а аллюзии, намеки. Вот как, например, вводится образ Амира Темура: «Через несколько дней к оврагу прискакало несколько всадников с мечами и щитами... они, кажется, привыкли встречать здесь различных гостей и говорили на нашем языке с акцентом, а один из них был хромым, узнав историю моей гибели, он сильно на тебя гневался и тотчас же хотел изрубить тебя, но я не разрешил, сказав, что я сам упал и ты

не виноват в моей смерти» (323). Имя предводителя воинов не называется, зато используется обозначение признака его внешнего облика, которое известно не только на Востоке – «хромой». Под именами Хромца, железного Хромого он был известен и в Европе. И второй из названных в описании признаков, связанный уже не с внешностью, а с характером, был хорошо известен во всем мире – способность мгновенно впадать в ярость, страшно гневаться. А вот третий из указанных свойств – стремление быть справедливым, – это уже черта, свойственная трактовке этой исторической личности на Востоке.

Таким образом, автору удастся, упомянув в сверхкратком описании три качества легендарной личности, известные именно из бесконечного множества текстов, как исторических, так и художественных, создать абсолютно узнаваемый образ, не впадая в излишнюю конкретику и сохранив тот общий возвышенно-отвлеченный стиль, в котором выдержан весь текст.

Описывая современные реалии сквозь призму ирреального, сакрального, писатель и в своей концепции жизни и смерти сближается со священными текстами. Он убежден, что люди, живущие в земной жизни несправедливо, мертвы духовно, ибо слепы и не знают божественного света Истины. Человека праведного можно убить физически, но не духовно, праведный человек вечен, праведность неистребима. Умирая, человек уходит в вечность, и только там он приходит к истине, утверждаемой Кораном: «Реальная жизнь – это всего лишь миг, а смерть – это вечность».

Описывая пороки дегуманизированного общества, автор приходит к выводу, что в реальной жизни человек во многом следует наущениям Дьявола. Это в первую очередь касается проповедующих атеистическую идею. Люди подобного сорта способны на самые святотатственные поступки, например, разрушение кладбищ. Покой мертвых не принято тревожить у всех народов. Города мертвых – это священные места, куда живые, если и допускаются, то их поведение жестко регулируется ритуалами и обычаями. У многих народов непогребенность – либо страшный грех, либо самое жесткое наказание, поскольку она приводит к вечным мукам в загробной жизни.

В контексте рассказа Эшонкулова уничтожение кладбища – это убийство предков, попытка Дьявола распространить грех отцеу-

бийства, фактически, на весь человеческий род, это разрушение связи человека и земли, из которой он когда-то был сотворен и в которую ему предстоит уйти после смерти. Как и Н.Эшонкулов, Р.Сейсенбаев решает нравственно-этические проблемы в религиозно-философском ключе, следуя традиции неомифомоделирования, питаемого восточным мифологическим опытом, средствами и приемами, сформировавшимися в эстетике экзистенциализма.

В основе его авторской концепции человека и истории «лежит представление о том, что история человечества» в плане метафизическом представляет собой цепь бытия, «трансформирующуюся в человеческом мире в вечное противостояние» добра и зла, «культуры и власти, олицетворением которых становятся личность и государство».¹

Духовная пустота человека – это прямое следствие потери исторической памяти, а возможность ее возрождения автор видит в религии и культуре, в возрождении духовности, заложенной в них.

В романе «Мертвые бродят в песках» власть трактуется как источник зла, отсюда столкновение человека и государства как вечное противостояние человеческого и бесчеловечного. Основу жизни всегда составляет свобода – только она порождает такие духовные ценности, как вера, любовь, дружба, просвещенность, терпимость, носителями которых в романе выступают Насыр, Корлан, Кахарман, Славиков, Муса...

Основную роль в понимании религиозно-философской концепции романа играет образ рыбака Насыра, на старости лет по воле судьбы неожиданно ставшего муллой. Он не был готов к такому повороту событий, но, как это часто случается в жизни, решающее слово оказалось за женщиной. Жена Насыра, Корлан, привила мужу любовь к Всевышнему, заставила его поверить в свои способности служить Ему. Обретение веры для Насыра стало и обретением нового духовного и жизненного пространства. Ему стало важным не только познать ислам как свою «личностную» веру, но и возникла потребность полностью переосмыслить жизнь уже с иных, духовно-религиозных мирообразующих позиций. Он приходит к мысли о том, что у верующего человека совершенно иное отношение к жизни, людям, всему устройству мира. Земному чело-

¹ Экзистенциальная проблематика романа Ю.Домбровского «Факультет ненужных вещей» // Введение в современную литературу / http://ido.tsu.ru/other_res/hischool/sovrlit/g16.htm

веку, не дано самому найти ответы на все жизненно важные вопросы. Возможность таких решений автор вместе со своим героем усматривает в обращении к Богу, в молитве, с верой и надеждой обращенной к Создателю. В силе молитвы не раз убеждаются и односельчане Насыра, и он сам, вымоливший у Творца долгожданный дождь.

Молитва не гарантирует человеку спасения, она лишь определяет присутствие Бога в нем, она – вектор спасения души. И неспроста Насыр говорит сыну Кахарману, чтобы тот молился, «чтобы остаться человеком» (297). Именно поэтому молитва нужна не только в моменты горя и безысходности, но и в благополучии и покое, без нее невозможно постижение смысла жизни, недостижимо облегчение и очищение души.

Мулла как человек во всем должен быть праведным. Поэтому решение односельчан назначить муллой простого рыбака Насыра не случайно. В своем смирении, в образе жизни он был образцом для жителей округа, а смирение, как сказано в Коране, является источником добра. К смирению личность приходит, лишь с честью преодолев жизненные испытания. В образе Насыра можно увидеть сходство с образом Ачила-бувы, героя романа А.Мухтара «Чинара». Оба персонажа соответствуют архетипу «мудрого старика». Их мудрость органически сочетается с их праведностью, поэтому они и пользуются доверием, уважением и любовью окружающих.

Помыслы и поступки Насыра и его сына Кахармана обращены к возвращению былой гармонии человека с природой. Время этого прекрасного единства описывается в мифах подавляющего большинства народов мира. Это «золотой век» в античной мифологии, это жизнь Адама и Евы в райских садах до первого грехопадения. Это времена, описанные во множестве локальных мифов, когда люди и звери мирно жили на прекрасной и молодой Земле, не преследуя друг друга, понимая язык друг друга.

И во всех этих мифах наступает момент, когда человек теряет благодать общения с природой – чаще всего в результате происков духа Зла, для которого нестерпимы Мир, Любовь, Гармония. А лишаясь праведности, человек перестает понимать и себя, и окружающий его мир живых существ и растений, он порывает свои кровные связи с землей, на которой родился. И лишь немногим праведным и чистым даны еще краткие мгновения радости и благодати от общения с природой.

В романе Сейсенбаева такой идиллический эпизод – рассказ о том, как Насыр катал свою молоденькую жену на лодке – один из самых лиричных: «Босые ступили на морской песок... Звуки их шагов тонули в его ласковой, мягкой влажности... Насыр решил покатать молодую жену. Они столкнули лодку, и Насыр стал грести. Вскоре к их лодке присоединились две огромные рыбыны, наверное, они оберегали молодоженов в их свадебном путешествии. Это были Ата-балык с Ана-балык» (610). Подобный прием абсолютно естественного перехода от реальности к сказке свойственен литературам Востока, где символично-метафорическое образное описание издавна занимало одно из важнейших мест.

В семантической структуре текста романа значительная роль отводится системе культурно-семиотических смыслов, представленных хорошо узнаваемыми клише, по происхождению принадлежащими разным культурам (восточной, европейской, русской), но используемыми в качестве кода межкультурного общения. Способом реализации таких клише служат средства выражения интертекстуальных связей, эпиграф, взятый из книги А.Сент-Экзюпери, отсылки к поэтическим текстам О.Хайяма, В.Высоцкого, Н.Рубцова, прецедентные имена исторических и легендарных личностей (Абай, Коркут-баба, Ромул и Рем). Актуализируются эти смыслы на разных уровнях: концептуальном, событийно-сюжетном, структурно-композиционном. Подобная эстетизированная поликультурность в сочетании с неомифологизмом как основополагающим принципом художественного метода позволяет писателю успешно разрешить концептуальное противоречие, характеризующее его художественное сознание. Ориентируясь в своих нравственных исканиях на этические кодексы монотеистических религий, и в первую очередь – ислама и христианства, автор приходит к выводу, что несправедность, греховность людей разрушает не только их духовный мир, но и грозит гибелью всему, что создано Творцом, – земле, лесам, морям, зверям, птицам, рыбам.

Экологическое варварство человека во многом стало источником страшных эсхатологических мотивов в современном искусстве и, особенно, в литературе неомифологизма. Отчаянное усилие художника, пытающегося достучаться до сознания ожесточенного, корыстного и равнодушного человека, воплотилось в удивительном художественном приеме: попытке разбудить совесть лю-

дей картинами гибнущей Природы. Идеи духовного выбора, совести и долга, проповедуемые в этом контексте писателем, безусловно мотивированы этикой религий, признающих абсолютной ценностью единого Творца. А выразительное изображение моря и его обитателей, зверья, безусловно, питается локальными мифами, сохраняющими живое чувство пантеистического восприятия природы. Так мифопоэтика служит объединению мировых и локальных мифов как эстетической основы выявления и решения проблем духовно-нравственного возрождения современного человека и общества.

Р.Сейсенбаев сознательно раздвигает пространственно-временные границы, сопоставляя и противопоставляя прошлое и настоящее Приаралья. При этом характер оценки абсолютно противоположен сложившемуся в советской литературе. В ней прошлое получало негативную оценку, а настоящее – позитивную. Здесь прошлое – это гармоничное сосуществование всего живого: «За следующим перевалом **белело** солью дно Шумгена. По его берегам **были** некогда густые, высокие заросли камыша. Не то, что пешему **было** трудно пройти – всаднику не проехать. Много здесь птиц **пелю** по утрам – самых причудливых, на самые разные голоса. Потому, может, **были** жители Шумгена особенно жизнерадостными, много **звучало** песен в их аулах, много **слагалось** стихов» (93). А настоящее – это смерть или жизнь на грани смерти: «По мере приближения к острову все чаще и чаще попадались им на глаза мертвые рыбы на поверхности воды. Попадались также мертвые чайки, другие птицы. Потянуло смрадом мертвечины. Две чайки, летевшие за лодкой, вдруг с громким криком устремились на людей...» (307). Настоящее, тысячью нитей связанное с прошлым, теперь губительно для него: там, где была жизнь, сейчас смерть и распад, где шумел и переливался всеми красками мир природы – теперь гибель всего живого. Но, может быть, еще не поздно воззвать к людскому разуму, поддержать искры пока еще живой веры. Веры, превратившей жизнь старца Насыра в нескончаемый подвиг спасения моря и людей, живущих у моря. Отречением от земных благ, бескорыстным служением людям и морю, Насыр отодвигает их гибель: как человек-лес у А.Кима, герой Сейсенбаева становится «человеком-морем». Границы его существования бесконечно расширяются. Он сам превращается в море, живет с ним одной жизнью, чувствует его боль и горечь утрат, умеет говорить с ним.

Природа просит помощи у человека, самого хищного «зверя» на земле, который ради наживы и собственного благополучия не остановится ни перед предательством, ни даже перед поруганием веры, как это происходит с муллой Кайыром, скрывающим свою ложную суть под маской священнослужителя. Кайыр не выдерживает искушения богатством, впадая в грех корыстолюбия, лжи и лицемерия. Этот образ наглядно свидетельствует о победительной власти зла, онтологически связанного с совершенно фантастической приспособляемостью человека. Р.Сейсенбаев показывает, как зло на протяжении веков бесконечно меняло свой облик, зачастую маскируясь прекрасной идеей, благими намерениями, благочестивыми речами. Нравственное чувство, сформированное верой, помогает Насыру и Кахраману увидеть за этими масками подлинную сущность зла. Способность прозревать сущность зла определяет трагизм судьбы праведника, т.к. он всегда мешает злу, разоблачая его перед людьми. Зло всегда стремится уничтожить нравственного человека, сломить его дух и волю. За поиск истины человек часто платит жизнью.

Кахраман, видящий в Кайыре воплощение зла, убивает его. Писатель задается вопросом: можно ли убить себе подобного, пусть даже в приступе справедливого гнева? Ведь мотивом этого убийства была поруганная честь женщины, не имевшей защитника, замученной тяжелой жизнью. С точки зрения человеческой справедливости это можно понять, но с точки зрения религиозной нравственности, а в современном обществе и с точки зрения закона месть и самосуд – и тяжелейший грех, и тяжкое преступление. И то, что отстаивая человеческое достоинство, приходится прибегать к бесчеловечным методам, отвечать на зло злодейством, свидетельствует о глубоком духовном кризисе общества, полностью утратившего нравственные ориентиры.

Социальная принадлежность не определяет аморализма или высоконравственности человека. И тем не менее преступление против личности в романе Сейсенбаева – не результат психических аномалий личности, а закономерное следствие «небратского» состояния общества, тяжелейшего нравственного поражения общественного сознания.

Дисгармония и хаос мира, порождаемые «нравственной шаткостью» людей, находят отражение и в странном поведении диких

животных, первыми почувствовавшими «нарушение природных основ»: «Жуткий это был вой, словно она [волчица – Н.С.] предчувствовала не одного покойника, а целых десять...» (36). «На песчаный взгорок у моря взбежал матерый волк – вожак стаи. Он тоже задрал морду и завыл. К нему присоединилась волчица с волчатами. Но недолго они были. Сбежали с пригорка и торопливо затрусили в сторону Балхаша...» (36), «Мимо Караоя тем временем стали пробегать стада сайгаков, один... два... три... они мчались стремительно, не оглядываясь – уходили отсюда и тоже в сторону Балхаша» (36).

Точно так же, как нормальность/ненормальность поведения зверей и птиц на суше может служить показателем благополучия или неблагополучия на нашей планете, так (и даже в большей степени) жизнь обитателей моря есть точнейший регистратор всех бед и горестей, постигших Землю.

Вода – символ жизни, но отравленная отходами жизнедеятельности человека, она несет смерть не только ему, но и всей планете. Болезни, уродства, страшные генные мутации поражают человечество через отравленную воду.

Экологическая разруха охватывает всю биосферу, нанесен чудовищный удар по морским обитателям, жителям мифологического «нижнего мира»: «Эти мелкие рыбешки напоминали во многом осетрового малька, но признаки уродливой мутации ошарашили Насыра. Мальки были одноглазы, и единственный глаз этот располагался на самой макушке» (303). Покидают человека его древнейшие друзья и помощники в мифологическом «серединном царстве» – лошади. К диким лошадям уходят жеребец Мусы и сивая кобыла Насыра. А ведь конь всегда был верным спутником кочевника. Изуродованная и преданная человеком природа мстит ему, обрывая складывающиеся тысячелетия связи.

Претерпела серьезные изменения и оценка взаимоотношений волка с человеком. В течение столетий этот зверь считался антиподом человека, символом зверства и бесчеловечности. Противостоянию волков и людей посвящены многочисленные произведения мирового искусства. Сейсенбаев в изображении этих животных следует своим учителям – Ауэзову и Айтматову. Айтматов в принципе меняет традицию изображения волка. Образы царственной волчьей пары в «Плахе» – это не только гимн первозданной при-

роде, но и грозное предупреждение о том, что мир живой природы опасно изменился, что в нем, в этом мире, появился страшный хищник, с которым не в состоянии справиться ни одно, даже самое сильное, умное и свирепое животное.

Этот новый хищник беспощаден, т.к. движим не вечными инстинктами голода и продолжения рода, а неутолимой злобой к «другим», жадностью и мертвенным равнодушием к миру, в котором живет. Имя этому хищнику – Человек во зле. Сейсенбаев, продолжая айтматовскую линию, вносит новые краски в изображение волков и их отношение к человеку.

История о том, как Муса спасался от разбушевавшейся непогоды в волчьей норе – хотя и очень отдаленная, но все же параллель к одному из самых древних мифов, посвященных другим отношениям между волком и человеком – мифу о Ромуле, Реме и капитолийской волчице. «Странное дело – случайно или по замыслу, определенному свыше, – именно в волчьей норе пришлось отсиживаться Мусе в эти дни, спасаясь от разбушевавшейся стихии, которая застигла его между Караоем и Шумгеном... Наверное она [волчица – Н.С.] понимала, что двуногое существо может погибнуть в такую стихию и потому не гнала его из норы. Когда буря стала стихать, волчица принялась негромко рычать: этим она как бы давала знать – иди своей дорогой, а то несдобровать тебе, человек» (344).

Если Ауэзов в начале XX в. в рассказе «Серый Лютый» показывает, как волк, выращенный среди людей мальчиком Курмашем, убегает от него и возвращается в волчью стаю, а в конце-концов становится его убийцей, то Сейсенбаев в конце столетия дает совершенно другую трактовку отношений человек – собака – волк. «Друг человека» уходит от него к своему извечному врагу – волку. Их союз против человека – свидетельство окончательного и бесповоротного разрыва человека с природой.

Средством реализации трагического мироощущения писателя, возникающего как отклик на апокалиптические события в захлестнутом хаосом мире, становится не только описание поступков действующих лиц, изображение погибающей природы, но и включение в текст подлинных информационных материалов, представленных газетными сообщениями, журнальными статьями. Эти материалы играют очень важную роль как в плане содержательном,

так и с точки зрения структурной. Фиксируя реальные события, по своей катастрофичности не уступающие страшным видениям Апокалипсиса, эта «просто информация» создает особый эмоциональный и концептуальный фон для событий, описываемых в романе: не книга, воплощающая трагические фантазии писателя, становится своеобразным «эпиграфом» к происходящему в действительности, а кошмары реальной жизни опережают и предваряют самые жуткие изобретения авторской мысли.

Черты документализма, включенные в неомифологическую модель мира, в плане содержания свидетельствуют о достоверности созданного писателем пространства бездуховного мира, а в плане структуры уничтожают и без того очень тонкую границу между реальной действительностью и текстовой реальностью. Миф же, пронизывая всю ткань романа и воплощая универсальный метод интерпретации любого типа действительности, способствует созданию смысловой целостности, в пределах которой людям явлен образ катастрофы, имеющей очевидно наднациональный всемирный характер. Однако надвигающемуся мраку еще противостоит вера и человеколюбие людей, подобных Насыру. Кроме того, существует надежда, что божественная искра, зажженная Создателем в его лучшем Творении, все же остановит Человека у края бездны, вернет его в мир Любви и Гармонии, сотворит чудо духовного возрождения.

Тем не менее оба писателя – и Эшонкулов, и Сейсенбаев, представляют достаточно мрачные варианты развития событий в конце XX столетия, изображая разрывы единой цепи бытия, победу зла над добром, подчеркивая острую необходимость духовного и физического «врачевания» человека и природы.

Таким образом, главной чертой, определяющей характер функционирования исходных мифологических элементов в произведении, является принадлежность производящего мифа либо к так называемым мировым мифам, либо к мифам локальным. Под мировыми мифами понимается мифологическая система, лежащая в основе какой-либо мировой религии или порожденная одной из них. Локальный миф – это мифологический комплекс, восходящий к представлениям более древним, чем мировые религии, отражающий пантеистические, языческие представления о мире.

Мировые мифы получили широкое распространение далеко за пределами мест зарождения, вошли в сознание не только генети-

чески родственных, но и генетически неродственных народов, стали частью их культуры, языка и, как следствие, обрели длительную и разнообразную историю художественной интерпретации, как в народном, так и в профессиональном искусстве. Локальные мифы укоренены лишь в определенных регионах, имеют четкую и достаточно ограниченную этническую и географическую ориентацию, как живой элемент культурного наследия принадлежат этносу-создателю или нескольким родственным народам. Эстетическую интерпретацию подобные локальные мифы получили в фольклоре и лишь в новейшее время стали проникать в профессиональное искусство слова, точнее, в произведения, связанные с определенными литературными направлениями и авторскими стилями.

В авторских мифах, воплощенных в проанализированных произведениях, мировые мифы представлены библейскими и кораническими, локальные, в основном, мифами народов Центральной Азии и некоторыми другими. Библейская и кораническая мифология при всем несходстве собственно религиозных и конфессиональных характеристик имеют много общего, являясь мировыми и монотеистическими. Кроме того, они связаны множеством общих сюжетов, персонажей, а также отмечены явной соотношенностью нравственно-этических кодексов.

Все это позволяет авторам произведений, опирающихся на неомифологическую эстетику, использовать библейские и коранические мотивы, реализуя два подхода: во-первых, элементы библейской и коранической мифологии трактуются прежде всего как система основополагающих жизнеустроительных принципов и этические кодексы, нарушение которых грозит самому существованию человека. Во-вторых, подобная роль коранических и библейских включений обуславливает и выбор их тематики: это в первую очередь эсхатологические мотивы, интерпретируемые во всех проанализированных текстах как справедливое наказание Человека за его неумение и нежелание жить чисто и праведно; это темы первородного греха, нарушение божественных заповедей. Особо широко представлены мотивы неверия и гордыни как источников многих других прегрешений.

Присутствие названных тем и мотивов как в коранических, так и в библейских мифах позволяет создавать в художественном тексте их своеобразный эстетический синтез, порождающий обобщен-

ный религиозно-философский и нравственно-этический настрой всего произведения. При этом писатель, оперируя такими общими для мировых мифов категориями, как Создатель, Добро, Праведность, Любовь к ближнему, Зло, Грех, Греховность, Неправедность и под., получает, с одной стороны, возможность опираться на универсальные понятия, свойственные религиозным сознаниям многих народов, а с другой стороны, строит свою духовно-нравственную концепцию в соответствии с индивидуальной художественной трактовкой этих категорий в непосредственной связи с сюжетом и композицией конкретного произведения.

Основная функция элементов библейской и коранической мифологии – создавать своего рода духовно-нравственный каркас и общий религиозно-этический настрой рассматриваемых текстов. Главная же роль локальных мифологий – опредметить, сделать ярким, живым и сильным восприятие мира, окружающего человека, подчеркнуть непреходящую ценность природной составляющей этого мира и наглядно воплотить апокалиптический ужас ее уничтожения.

Если в поэтике произведения авторские акценты в основном сосредоточены на мифологемах и мотивах одного или обоих мировых мифов, то нравственно-этические аспекты наряду с образно-символическими решениями получают также публицистические и дидактические средства реализации. Наиболее последовательное воплощение эта тенденция получила в романе У.Хамдама «Бунт и смирение» и в рассказе-притче Н.Эшонкулова «Ажр», о чем свидетельствуют названия обоих текстов.

Однако в неомифологической прозе XX в. более широко представлен такой вид синтеза, как органическое сочетание мирового и локального мифа. Подобное единство основывается на 2-х принципах: 1) мифологема, мотивы и концепты мирового мифа хотя и создают основу всей философско-этической структуры произведения, обычно не представляют ее полностью в явном виде, а образуют своеобразный нравственный «подтекст». Мифологема, мотивы и даже крупные сюжетные блоки локального мифа в явном виде включаются в событийную структуру текста; 2) в условиях синтеза мирового и локального мифа в плане поэтики господствует система образно-символических средств их художественной интерпретации, чему способствует яркая предметно-наглядная образность ло-

кального мифа, сохраняющего свойства древней пантеистической образности, механизм которой продолжает существовать в культурной памяти народа-носителя.

Блестящие образцы неомифологической прозы, синтезирующей мировой и локальный миф, представлены в произведениях Ч.Айтматова – «Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря», «И дольше века длится день», «Плаха», и др. «Плаха» отмечена чрезвычайно интересной стилиевой чертой – попыткой представить элементы библейского мифа о Спасителе, не только погрузив его в современные обстоятельства, но и воссоздав его средствами той предметно-наглядной образности, которая в произведениях самого Айтматова, в том числе и в «Плахе», была типичным средством выражения художественной интерпретации локального мифа.

Неожиданность художественного результата, в частности, мощное публицистическое начало, породившее столько споров при публикации романа и продолжающее привлекать внимание исследователей и по сей день, обусловлено, скорее всего, именно этим экспериментом писателя, требующим специального изучения. В целом же разработанные Ч.Айтматовым принципы синтеза мирового и локального мифа как приема, объединяющего внешние и внутренние аспекты воссоздания художественно религиозной картины мира в рамках неомифологической поэтики, оказались эстетически весьма плодотворными. Это находит подтверждение в поэтике романа Р.Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках», непосредственно наследующей традиции Ч.Айтматова, а также в ряде жанрово-стилистических особенностей рассказа-притчи Н.Эшонкулова «Ажр», сочетающего, несмотря на относительно небольшой объем, оба принципа представления первичных (производящих) мифов: и принцип акцентирования элементов мирового мифа, в данном случае восходящих к кораническому привносящих в художественный текст элементы дидактики, и принцип синтеза мирового и локального мифа, способствующего формированию яркой образно-символической ткани произведения.

Глава IV.

МИФОЛОГИЗИРОВАННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

4.1. Особенности пространственного миромоделирования в романной системе современной литературы (на материале произведений Ч.Айтматова и А.Мухтара)

Мифопоэтическое толкование мира как одна из тенденций, свойственных современной литературе, наиболее ярко проявилась в символизме, наполнившем эстетику художественного слова мифологическим содержанием.

Однако эта тенденция повлияла и на реалистическую литературу эпохи, своеобразно преломившись в неомифологической трактовке категории Времени как неостановимого движения мира к всемирной катастрофе из-за утраты человеком этических основ жизни. В русле этой трактовки сформировался жанр антиутопии, или, точнее, «антижанр» – «прорицатель», предсказывающий на основе анализа социально негативных явлений настоящего грядущую цепь катастроф, приводящих к концу истории, гибели или вырождению человечества. Пространство бытия Человечества искажено и изуродовано самим Человеком. И теперь свои беды и трагедии оно стремится перенести в космос, до недавнего времени недоступный для него мир, обиталище других миров и других существ, отнюдь не сомасштабных человеку. Обрушение этих пространств, их гибель находит адекватное воплощение в романе Ч.Айтматова «Тавро Кассандры» – ярчайшем образце жанра антиутопии.

В антиутопиях объектом художественного исследования становится социально-этическое экспериментирование и манипулирование духовным миром человека. Подобного рода экспериментирование осуществляется всегда в Пространстве, представляющем некий четко ограниченный и замкнутый топос, покинуть пределы которого в принципе невозможно. Эта тюремная закрытость уже сама по себе составляет смертельную опасность для живой человеческой души.

В содержательной структуре антиутопии постоянной и обязательной составляющей является оценочность. Поскольку антиуто-

пия родилась как средство разоблачения утопических иллюзий человечества, жаждущего хотя бы в Будущем отыскать или открыть некий рецепт всеобщего счастья и благоденствия, оценочность антиутопии всегда предельно негативна, пародийна и саркастична.

Антиутопия, с ее острым интересом к «обратной стороне» утопического идеала, более чем какой-либо другой жанр способна, обобщив весь негативный опыт развития человеческого сообщества, продемонстрировать всю несостоятельность и даже губительность попыток создать «страну счастливых». Литературные антиутопии представляют собой по преимуществу романы и повести с острым сюжетом и мощным элементом фантастики.

Изображаемый во многих фантастических произведениях мир будущего своей рациональной однозначностью напоминает мир утопий. Автор, строя модель будущего, видит ее в розовом свете. В таком будущем нет места каким-либо негативным явлениям. Но изображенный в утопиях идеал предстает трагическим в антиутопии. Человек не может быть счастливым, отказавшись от свободы, и не может быть свободным в силу жизненных обстоятельств: по законам социума он так или иначе зависит от преобразований макрокосма. Если основная цель утопии – показать обществу путь к совершенству и счастью всех его членов, то антиутопия – это предупреждение о многочисленных опасностях, подстерегающих человека в будущем мире всеобщего счастья. Чаще всего в основе антиутопии пародирование жанровых черт утопии или разоблачение утопического идеала как иллюзорной и вредной мечты.

В конце XX в. жанр антиутопии претерпевает изменения, обусловленные новыми реалиями глобализованного мира. Подобные трансформации определили своеобразие романа Чингиза Айтматова «Тавро Кассандры».

Роман Ч.Айтматова представляет интерес как один из самых репрезентативных образцов современного жанра антиутопии. В нем отчетливо прослеживаются пути эволюции жанра, определившие динамику и структуру его генезиса.

Весь изобразительный потенциал романа «Тавро Кассандры» направлен на воплощение темы предупреждения. Роман в целом звучит как последнее, отчаянное предупреждение человечеству, поставившему себя на грань самоуничтожения. Жанр антиутопии

оказывается как нельзя более соответствующим авторскому стремлению заставить людей отказаться от иллюзий, посмотреть в лицо страшной правде и, отбросив мелочные корыстные интересы, попытаться спасти себя и загубленный своим варварством живой мир планеты Земля. Начиная роман парафразом библейских слов «И на сей раз вначале было Слово...» (V, 6), писатель как бы соотносит начало времен человеческих с их грядущим, предрекающим трагедию грозным Концом – Днем Страшного Суда как кары за погубленную по собственному выбору искру божественного света в Человеке.

«Тавро Кассандры» – это откровение писателя-философа, его личная боль за судьбу человечества. Глубокий художественно-философский анализ современности дан через сюжеты, потрясающие страшным реализмом уже состоявшихся трагедий и убедительно воссозданными картинами их ближайших хорошо узнаваемых еще более страшных последствий. Страстный призыв писателя остановить уже запущенные на полный ход механизмы разрушения человеком самого себя, мысль о том, что сотворенное в прошлом и творимое в настоящем зло уже пронизало будущее, не декларативно заявлена в романе, а присутствует в судьбах героев, определяет их поведение и характеры. Стремясь к большей степени обобщения, Айтматов обращается к многослойному повествованию, различным формам условности, прибегает к помощи символа, мифа, сопрягает прошлое и настоящее, пытается заглянуть в будущее.

Если говорить об эволюции художественного стиля писателя в общих чертах, то следует отметить, что он движется от изображения конкретных этнически специфических (киргизских) бытовых реалий, обычаев, нравов, привычек, национально-индивидуализирующих черт языка, портретных характеристик к воссозданию общеевропейских стандартов, к тому же в опоре на их восприятие в русской культурной традиции. Это особенно заметно в описании событий, связанных с несостоявшимся контактом Земли и планеты Лесная Грудь («И дольше века длится день»), в изображении библейского Иисуса и в образе Авдия («Плаха»). Подобное абстрагирование от национально-индивидуализирующих черт стиля, усиление, расширение общечеловеческого, наднационального достаточно часто трактуется критиками как доминирование публицистического над художественным, что, по их мнению, в каком-то плане наносит ущерб художественности письма. Но ведь именно эта непос-

редственность прямой публицистической реакции может быть рассмотрена и по-иному: когда в доме Человечества пожар, когда горит уже не только пол, но и земля под его ногами, а оно по своей ограниченности и легкомыслию этого не замечает, надо громко и отчетливо кричать «Спасайтесь!», причем на «языке», максимально доступном миллионам. Видимо, такова функция многих публицистических фрагментов в романах Айтматова, особенно в «Тавре Кассандры», где публицистическая экспрессия зачастую используется как средство отметить кульминационные моменты повествования.

Если в повести «Белый пароход» и романе «И дольше века длится день» философское зерно событий и осмысление общих проблем существования жизни человека на земле воплощается в условиях географических пространств, связанных с местами проживания родного или близкородственных этносов, то в «Тавре Кассандры» он раздвигает пространственные границы, сопрягает топы далекой Америки и России, отказывается от ранее свойственных ему национальных черт в изображении героев. Все это дало повод отдельным критикам резко отрицательно отозваться о романе. Так, критик В.Бондаренко замечает: «Чингиз Айтматов предал себя, свой талант, своих героев, уйдя от национальных своих корней»¹. Однако мы полагаем, что отсутствие этногеографической специфики отнюдь не означает предательства писателем его творческих принципов. Общечеловеческие проблемы могут решаться на любом материале – это дело лишь творческой воли создателя произведения. Верностью этим проблемам отмечено все творчество Айтматова, какими бы художественными средствами он ни пользовался.

Внесение же в структуру романного повествования элементов публицистики, обращение к приемам, свойственным документалистике, свободное сочетание фантастики и репортажности – все эти черты поэтики романа «Тавро Кассандры» широко представлены в мировой литературе XX в., а такие свойства, как публицистичность, сочетание ирреального, фантастического с сугубо реальным, сниженно бытовым, восходят к литературе XIX в., причем ими в полной мере обладает и русская литература, традиции которой сыграли очень важную роль в формировании Айтматова как писателя и мыслителя.

¹ Бондаренко В. Чингиз, не помнящий родства // Наш современник. – Москва, 1995. – № 4. – С. 138.

Синтез различных методов, явленных в эстетике и мировосприятии «Тавра Кассандры», обусловлен еще и тематически, поскольку автор романа затрагивает проблему, которую вряд ли можно даже сформулировать, опираясь на традиционные формы организации романного пространства. Речь идет о той почти мистической роли, которую наука играет в современном обществе. Научное знание, существуя в современном мире, до предела поляризованном в плане соотношения абсолютной духовности и полнейшей и агрессивной бездуховности, становится одновременно и источником величайших благ для Человечества, и причиной его смертельно опасного приближения к последней роковой черте Бытия; оно и освобождает ум человека от незнания и его чудовищных предрассудков, и рождает в этом уме кошмарные химеры равнодушного познания, сочетанные с совершенным и беспримесным аморализмом. Только изощренная синтетичность авторского письма способна справиться с эмоционально убедительным и образно достаточно мотивированным воссозданием роли научного познания в жизни современного человечества. Характер познания во многом зависит от того, какие пространства он охватывает и как их координирует в качестве своих объектов. Айтматов, организуя географическое пространство своего сюжета, прибегает к очень интересному приему: действие происходит в Америке, в России и в Космосе. Все три топоса предельно семиотизированы как для читателей, обратившихся к роману в момент его выхода, так и для наших современников. Россия и Америка – самые большие страны на своих континентах, Россия и Америка – символы противостояния в XX в. двух политических систем, «поделивших», фактически, весь мир, Россия и Америка, при всем своем геополитическом противостоянии, явно тяготеющие друг к другу многими чертами сходства. Наконец, и Россия, и Америка – страны, на территории которых живут различные этносы, соплагаются разные конфессии, Россия и Америка – не просто пара стран, входящих в мировое сообщество, а два государства, волею исторических судеб составляющих странную, но нерасторжимую целостность, объединенную дружбой и враждой, острым интересом друг к другу и глубочайшим и подчеркнутым равнодушием, способностью восхищаться «другим» и стремлением отвергать и проклинать «другого». Эта пара, раньше других вырвавшаяся в мировой космос, и туда принесла все, что закладыва-

лось на Земле. Но Космос – это возможность совершенно иного взгляда человека на земной мир; там отчетливо ощущается общность судеб всех живущих на Земле и трагизм непонимания этой общности, питаемого нелепыми, мелкими, сиюминутными амбициями и корыстью. «Космический монах» Филофей еще может уединиться в гигантском монастыре околосемного космоса, чтобы осмыслить результаты своего открытия и открыть людям их трагическую судьбу таким образом, чтобы вынудить их прислушаться к грозному пророчеству. Но люди одинаковы и в своем неумении мужественно, не впадая в иллюзии или панику, делать общее дело, даже если это дело – спасение всего человечества. Зато, как это повелось еще с библейских времен, их объединяет злоба и ненависть к тому, кто осмелился заставить их выслушать страшную правду. И каким бы ни было пространство, воссоздаваемое писателем, населено ли оно плотно людьми, как Россия или Америка, или пока безлюдно, как ближний космос, где вращается корабль Филофея, оно – мир бытия человеческого, поэтому каковы бы ни были его географические координаты, в художественной модели оно обретает еще два обязательных свойства: «быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке)».¹ Действие романа Ч.Айтматова разворачивается и в реальном, и в фантастическом пространстве. Но поскольку речь идет все равно о пространстве бытия человека, определяющим свойством существующей в нем личности становится одиночество.

Миф сплавляет воедино судьбу человека и судьбы топоса. Одиночество есть плата за всепоглощающее себялюбие человечества, самого оказавшегося у последней черты и приведшего весь окружающий его мир к краю эсхатологической бездны: «Из-за нарушения табу, в наказание за грехи или по каким-либо иным причинам наступает упадок, порой сопровождающийся рецидивами хаоса, например, в виде стихийных бедствий (потоп, засуха) или в форме крайней порчи нравов, истребительных войн и т.п.».²

Айтматовский Филофей одинок от рождения, он подкидыш, не знающий своих корней. Одиночество выступает не как временное состояние человека, а как необратимая форма деформации личнос-

¹ Лихачев Д.С. Поэтика художественного пространства // Поэтика древнерусской литературы / http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/index01.php

² Мелетинский Е. Указ. соч., 1976. – С. 222.

ти, искажения человеческой природы, определившая всю дальнейшую жизнь человека: он собственноручно делал аборт своей жене, не испытывая никаких угрызений совести, собираясь проводить генетический эксперимент над осужденными женщинами.

Как и в классическом традиционном мифе, так и в мифологизированном пространстве романа XX в. любой фрагмент картины мира способен становиться средством синтеза человека и топоса. В качестве подобного средства могут выступать: свойства, состояния человека, животного или какого-либо другого элемента природы; сам какой-либо человек, животное, растение; проявления окружающего человека мира: природные стихии, техногенные катастрофы, загадочные явления природы и т.п.

Закономерно, что такое слагаемое картины мира, как Слово, уже по своей «естественной» сути отражающее неразрывную связь Человека с Людьми и Человека со всеми Другими Мирами, соединило в себе черты мифологемы и целостные мифопоэтические концепты как традиционной мифологии (особенно в мифах, соотносимых с мировыми религиями), так и художественного мифологизированного мышления писателей XX века. Тем более, что тема магии Слова составляет одну из тем мировой литературы и мирового искусства в целом и не ограничивается рамками какого-то одного эстетического направления.

Современные исследователи указывают на многослойность и текстовую многоуровневость образа Слова в современной литературе. Так А.Н.Давшан подчеркивает: «Повести Петрушевской и роман Ч.Айтматова «Тавро Кассандры» на разных уровнях и с разным этическим воздействием вводят образ Слова», «определяют победы и поражения своих героев их взаимоотношением со Словом».²

Для Айтматова тема и образ Слова – практически обязательный фрагмент авторской картины мира. Уже в первом романе «И дольше века длится день» звучит мысль: «Слово вместо души моей». И начало «Тавра Кассандры» отмечено акцентом на творящей силе Слова: «И на сей раз – вначале было Слово. Как когда-то. Как в том бессмертном сюжете» (V, 6). Библейская аллюзия позволяет сов-

¹ Давшан А.Н. Творчество М.Пришвина в контексте русской литературы: Автореф. дисс. ... док. филол. наук. – Ташкент, 2001. – С. 28.

² Давшан А.Н. Указ. соч., 2010. – С. 28.

местить глубинные смыслы многозначного понятия «слово» с интригующе-таинственной завязкой. Эта загадочность усиливается особенностями построения структуры эпизода: «Сотрудники газеты «Трибюн» вдруг получили распоряжение главного редактора, согласно которому во время экстренного заседания редколлегии, спешно собравшейся на «руководящем этаже», строго запрещалось звонить куда бы то ни было, отвечать на звонки и факсы и, более того, пропускать в помещение редакции посетителей» (V, 6).

Введение в повествование косвенного (газета «Трибюн»), а потом и прямого указания на необычный для айтматовской прозы топос, а также опережающая, пока не мотивированная событийно характеристика восприятия происходящего: «...Напряженное предупреждение о том, что произойдет что-то необычное (вторжение в «тайнства миропорядка», возможность «смутить весь мир, столкнуть человека воистину с самим Богом» (V, 7) – вся эта психологическая завязка-предупреждение еще до начала собственно действия создает атмосферу таинственно-непостижимого, необычного, неординарного и вместе с тем сверхважного.

Как известно, роман-антиутопия наследует такое свойство жанра романа, как сюжетообразующая роль письменного текста. Так, письмо Филофея из космоса служит не только важнейшим фактором построения сюжета, но и своего рода ядром всего философского замысла произведения. Семантика предупреждения о грозной опасности дает писателю возможность соединить в художественном слове изобразительные возможности с глубокими философскими выводами. Этот синтез жанровых и стилевых свойств обнаруживается уже с первых страниц романа.

Художественно-публицистический стиль философских размышлений футуролога Борка оказывается неразрывно связанным по контрасту с изобразительно-образным фрагментом: киты, плывущие в океане, – яркий символ встревоженности всего живого в мире. «Киты плыли клином, как журавли в небе. Голов двадцать. Самолет выровнялся, но киты внизу были еще видны. Могуче вспарывая волны, извергая бушующие над головами фонтаны брызг, то погружаясь в пучину, то вновь всплывая гороподобными телами, они шли в единой устремленности, не отклоняясь и не нарушая сложившегося хода» (V, 13). Эта картина, отмеченная сложным взаимодействием реалистического и символического, трансформирует структуру традиционной антиутопии.

Отклонением от жанровой схемы можно считать и то, что вопреки традиции писатель не прибегает к такому приему обезличивания своих персонажей, как лишение их имен. Давая им имена, он следует другой традиции, заложенной Дж.Оруэллом в романе «1984», а описывая предысторию главного героя, привносит такие способы типизации, как мощный элемент психологизма, что тоже не очень характерно для принятого в романе-антиутопии.

Ученик Толстого, Айтматов психологически тонко воссоздает состояние своих персонажей, например, реакцию Борка на действие китов. «Забыв обо всем, увлеченный силой и волей движения китового стада, Роберт Борк вдруг представил себе, что и сам он плывет в этом гигантском заплыве, среди китов, что он киточеловек, что вода стекает сверкающими потоками с его спины, как грозовой ливень с холма. И он плыл в бушующем океане, понимая проснувшимся вдруг чутьем издонным, что отныне будет связан с китами до конца дней своих; и открылась в душе его тайная суть этой встречи: то, что постигает китов, постигнет и его, то, что произойдет с ним, произойдет и с китами...» (V, 13-14). Писатель связывает жизнь Р.Борка с китами, это должно служить напоминанием: что происходит с природой, то не проходит бесследно и для отдельного человека, и для общества в целом. Герой Айтматова эту связь не только понял, но и ощутил. Однако такая способность присуща лишь избранным. Большинство же людей не чувствует этой связи и даже знать не хочет о ее неизбежности. Причем даже не по злому умыслу, а просто от обилия мелких сиюминутных дел, которые кажутся важными до тех пор, пока необратимая беда не обрушится на всех и вся и уже ничего нельзя будет изменить.

Подобная ситуация удивительно точно и выразительно воссоздана в романе Амана Мухтара «Четыре стороны света»: «Но в тот день, о котором мы рассказывали, было не так. Никто не придавал значения улетевшему девятиэтажному дому. Странно. Всемирный потоп наделал столько шума в мире, а здесь... никто не прореагировал. Все были заняты собой, и никто ничего не заметил? Трудно сказать! Короче, дождь, заполнивший все улочки, высох, ветер, разметавший все вокруг, вырвался из города, народ продолжал жить своими заботами, словно ничего и не случилось».¹

¹ Мухтор Омон. Тўрт томон кибла: Уч романдан иборат Шарк дафтари: (Трилогия). – Т.: Шарк, 2000. – С. 69-70. Перевод на русский язык Н.В.Владимировой (НАЗВАНИЕ НА РУССКОМ)

Отношения человека с природой – вечная и чаще всего трагическая тема, особенно в современном искусстве. В.Хализев, анализируя изображение природы в разные периоды развития словесного искусства, указывает на «преобладание внепейзажных образов природы: ее силы мифологизировались, олицетворялись, персонафицировались и при этом нередко участвовали в жизни людей»¹. Эта же черта характеризует жизнь героев романов Ч.Айтматова.

Мотив возмездия природы за неразумные, а зачастую и преступные деяния человека не нов в литературе. Он широко использован, например, в романе Г.Маркеса «Сто лет одиночества». Непрерывный дождь, низвергающийся с небес четыре года и два дня, – это своего рода кара человеку за причиненное природе зло. Библейская аллюзия обретает особый смысл: если род человеческий в древней Книге был наказан за свою греховность перед лицом Господа, то мир, воссозданный в романе Маркеса, наказан за преступления против природы. Но трагедия человека, описанного в романе современного писателя, еще более страшна. Господь, наслав потоп на племя человеческое, оставлял и человеку, и тем более природе надежду на спасение: праведник, построивший ковчег, должен был начать новую генерацию человеческого рода. Вместе с ним спаслись и живые твари – т.е. уже в Библии была отмечена неразрывная связь человека с окружающим его миром. Но современные люди сами отрезали себе путь к спасению, изуродовав и разрушив свою «вторую половину» – живой мир природы. А ведь эта связь неустранима, и жизнь людей, и бытие природы в их взаимной обусловленности проявляется во всех изменениях и первых, и второй.

Реальность, фантастика, сигналы подсознания (сон Борка о китах) – все сливается в единый эмоциональный сюжет, напоминающий модернистский текст, хотя сделан он индивидуальным айтматовским приемом, заключающимся в синтезе ярчайших реалистических деталей с вселенским масштабом описания океанского пространства, достойного древнего эпоса.

Мощь и красота пространств океана синтезирована с отношением к ним эмоциональных пространств человеческого восприятия, воспитанного грандиозным мифологическим сознанием.

Важнейшую роль в построении целостного синтетического пространства повествования играет, как уже отмечалось, смысловое

¹ Хализев В. Указ. соч., 2002. – С. 241.

пространство письменного текста – в данном случае – письма Филофея папе римскому. Письмо – достаточно частотный прием вторжения элементов исповедальной прозы, оформленной средствами эпистолярного жанра внутри художественного повествования. Этот художественный прием часто использовали писатели XIX-XX вв. Например, исповедь Ипполита в «Бесах» Ф.Достоевского, записки Уинстона у Дж.Оруэлла, письмо Атабека Кумюш в романе А.Кадыри «Минувшие дни». Этот прием «замораживает» на какое-то время динамику развития художественного сюжета, открывая простор для размышлений не только персонажа, но и автора.

Целенаправленно сконструированная сюжетная завязка – изобретение Филофея – помогла писателю развернуть рассуждения философско-этического, нравственного, религиозного характера. Письмо Филофея – не только самостоятельная структурная, но и концептуальная единица романа. Именно письмо Филофея представляет ядро особого – концептуального – пространства романа. Его роль многократно и настойчиво, на разных уровнях текста подчеркивается писателем. Прежде всего письмо рассматривается как акт сочинительства, выделяющий человека в обществе, отнюдь не расставшемся ни с тоталитарными нравами, ни с демагогическим и ложнодемократическим опытом. В подобном обществе сочинительство часто оказывается знаком неблагонадежности персонажа, знаком того, что он «не вписывается» в социум, не хочет или не может быть таким, как все. Именно сочинительство рассматривается тираническими, диктаторскими, фашистскими, охлократическими режимами как вид особо опасного преступления – мыслепреступления. Текст, созданный «пишущим» героем, либо моделирует действительность, построенную по иным законам, нежели те, что правят в обществе, где он живет, либо разрушает фальшивый облик общества, создаваемый теми, кто в своих корыстных интересах манипулирует общественным сознанием. Эта специфическая функция «текста в тексте» может становиться Жанрообразующей при создании антиутопии, поскольку антиутопия призвана сорвать маску благополучия, внешней благопристойности, стройного единообразия и единомыслия с общества, стремящегося всех своих членов сделать одинаково управляемыми, сформировав их по одному образу и подобию и лишив их особых признаков индивидуальности.

В духовном пространстве письма космического монаха действуют и иные законы нравственности и этики. Возвращаясь к казалось бы древнейшим, давно ушедшим в прошлое философиям, Филофей формулирует нравственные законы, чья жестокая неизбежность оказалась подтвержденной биологической историей человечества: «... зло, совершенное субъектом, не уходит физически вместе с ним, с кончиной его века, а остается в генетическом лесу фатальным семенем, ожидая вероятности часа икс, когда оно даст о себе знать подобно мине замедленного действия» (V, 25). Его же собственный духовный мир, прошедший через страшные испытания ложью, смертельно опасным принципом «цель оправдывает средства», нежеланием видеть и осмыслять последствия собственных поступков, долго и мучительно перестраивался после встречи с Руной.

Писатель считает, что возможность подобного преобразования отдельного человека позволяет еще надеяться на преобразование людей, если суметь донести до них мысль о наступлении последних дней человечества. Слово и Любовь – две силы, пока еще способные удержать человечество на краю так же, как Андрея Крыльцова удержала от абсолютного нравственного падения любовь Руны. Слово же, донесшее до населения Земли правду о «кассандро-эмбрионах», должно, при всей его жестокости, отрезать людей, вывести их из состояния нравственного безумия. Но мир Земли открылся «космическому» взгляду Филофея во всем ужасе бесконечных разъединений, злобных разделений, а также в трагизме единой гибельной судьбы.

Нерасторжимая и неизбежная связь человека и природы, высокого и обыденно-низменного, святости и дьявольского соблазна, присущих человеческому слову, обнаруживают сплетенность миров, бытие которых уже невозможно разделить. Это физическое пространство планеты Земля и идеальное пространство бытия мирового разума, это духовное пространство жизни каждого отдельного человека и гигантское пространство ужаса, злобы, ненависти, лжи и страха, в котором существуют толпы растерявших все человеческое людей, это необъятный мир научного знания, сложного, противоречивого, становящегося то великим благом, то смертельным оружием в руках людей, и еще более необозримый, бесконечный мир человеческого невежества, описанный во всей его бесстыдной наготе и не знающей преград агрессивности.

Способ организации этого пространства достаточно характерен для антиутопии: научно-фантастический сюжет из космоса возвращается на землю, пронизывая художественное описание реалий вполне земных, достоверных, узнаваемых. Фантастическое открытие Филофея перестает быть абстракцией, оно входит в душу, поведение и в конечном итоге, в судьбу двух героев-антагонистов – Борка и Ордока.

События, инициированные заявлением космического монаха, интересуют О.Ордока лишь с одной точки зрения: как их можно использовать для привлечения на свою сторону большего числа избирателей. В его рассуждениях о проблеме «кассандро-эмбрионов» – иступленная жажда успешной политической карьеры, слегка приправленная популистской фразеологией. Если для Р.Борка заявление Филофея – выражение «пароксизма нашего самосознания», «корректирующая поправка к самим себе, выявленная через космос» (V, 60), то для Оливера Ордока это химера, полоумная гипотеза. Именно такие, не несущие ответственности «за всю историю», а имя им легион, и становятся причиной зла, угрожающего человечеству глобальными потерями, причем последствия подобной безответственности уже чудовишно изуродовали прошлое и теперь готовы уничтожить будущее. Люди, живущие сиюминутными заботами, забывшие о том, что обладают общей природно-генетической родословной, объединяющей всех, независимо от их воли, намерений, увеличивают хаос и дисгармонию мира.

Множество пространств – интеллектуальных и нравственных, реальных и мистических, объединяющих человека с другими живыми существами и необратимо разделяющих их, – образуют сложнейшую композиционную и содержательную структуру романа. Философское и нравственно-этическое содержание реалистично; накал экспрессии – публистичен; форма «Тавра Кассандры», прорастающая из тем кассандро-эмбрионов и «космического монаха», фантастична. За интригующе детективной завязкой открывается мир искренних, порой болезненных откровений и острых психологических поединков, страшных реалистических сцен. Фантастика в романе служит средством заострить и обострить процесс моделирования реальности, гиперболизирует какие-то ее стороны, открывает богатые возможности для философских обобщений, обнажает скрытую суть многих явлений действительности.

Предрекая чуть ли не конец света, Филофей (а по существу сам автор) призывает бороться со злом прежде всего внутри самого человека.

Единое философско-эстетическое пространство романа, как всегда у Айтматова, чрезвычайно успешно создается изображением животных, а точнее – показом различных аспектов соприкосновения и взаимодействия человека и животных. И здесь безошибочно срабатывает постоянно присутствующий в прозе писателя творческий механизм взаимообращения мифа и реалистического анималистического описания, ибо живые существа у Айтматова – символы, знаки судьбы, сохраняющие, в отличие от человека, связь времен и поколений, создания, способные предощущать будущее и беречь в себе память прошлого.

Так, например, образ птицы, впервые возникающий в повести «Белый пароход», проходящий через романы «И дольше века длится день», «Плаха», присутствует и в «Тавре Кассандры». В повести «Белый пароход» с ним связано тревожное чувство ожидания опасности, в романе «И дольше века длится день» обобщенный образ конкретизируется, индивидуализируется – это коршун, парящий в высоте в ожидании жертвы.

Мучаются предощущением надвигающейся вселенской катастрофы живые твари: «... Киты впадали в отчаяние перед тем, как случиться в мире великой беде. И тягостно ухала сова в Кремлевском парке, и уже близился рассвет» (V, 75). Так же тягостно, тревожно, предвещая недоброе, ухала странная птица в повести «Белый пароход»: «Пела, плакала по ночам до рассвета человеческим жалобным голосом, приговаривала, перелетая с ветки на ветку: «Быть великой беде! Быть великой беде!» «Так оно и случилось, настал тот страшный день» (II, 218).

«В данном отношении безразлично, мыслится ли конец как катастрофа и чистое разрушение, как новый хаос, как сумерки богов или как наступление царства божия, – важно лишь, что конец полагается всему существующему, и притом конец относительно близкий. Эсхатологизм всегда мыслит себе этот конец так, что тот отрезок будущего, который отделяет настоящее от этого конца, обесценивается, утрачивает значение и интерес: это ненужное продолжение настоящего неопределенной длительности. Таковы специфические формы мифологического и художественного отноше-

ния к будущему. Во всех этих формах реальное будущее опустошается и обескровливается. Однако в пределах каждой из них возможны различные по ценности конкретные вариации», – писал М.Бахтин.¹ Хотя чаще всего описание природы у Ч.Айтматова оттеняет трагическое мироощущение, в ряде эпизодов она предстает как источник всего светлого и доброго.

Контраст со светлой ясностью и тонкой прелестью природы составляет дикий разгул злой человеческой энергии. Следуя высоким традициям русской классической литературы, Айтматов бесстрашно обращается к описанию одной из самых омерзительных форм совместного существования людей – толпе. Ни в одном зверином стаде, ни в одной птичьей стае нет того тупого любопытства, жестокого азарта по отношению к мучениям себе подобного, как в обезумевшем человеческом сборище.

Толпа – это пространство чистой злобы, разнузданных страстей, жажды крови любого живого существа, хоть чем-то отличного от тех, кто образует подвижную и агрессивную массу вопящих ртов, хватающих и рвущих рук, несущихся и топчущих всех и вся ног. Люди, сбившиеся в кучу на основе общей ненависти, страха и непонимания, заражают друг друга ощущением вседозволенности и безнаказанности: «Но приближалось некое событие, пока еще незримое, пока еще назревающее, пока еще накапливающее электричество, чтобы дать о себе знать. Для этого нужно людям собраться вместе. И как можно большему количеству скопиться, как можно гуще и плотнее сбиться в единую, горячо дышащую массу» (V, 86).

Смысловой и стилистической доминантой романа становится противопоставление величественной природы, высокого предназначения человека-творца, монополии разума, с одной стороны, – и безоглядной, разрушительной стихии зла, затмевающей разум человечества, уничтожающей человеческое в человеке, – с другой. В романе «Тавро Кассандры» именно эти разрушительные силы побеждают личностное, индивидуальное в человеке. Толпа, не способная победить духовное противостояние человека стихии зла, расправляется с ним физически. Так гибнет Роберт Борк.

Толпа – явление надэтническое, наднациональное. Огромные расстояния физического пространства, отделяющие города

¹ Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 184.

Америки от Москвы, легко преодолеваются общей злобой, общим страхом. Толпы бесчинствующих двуногих создали единую планету ненависти, над которой на разных языках повторяется вопль, однажды уже прозвучавший в мире: «Распни его!». Филофей, обнаруживавший правду о кассандро-эмбрионах, надеялся на то, что страх перед вполне реальным, а не легендарным концом человеческого рода заставит людей образумиться, объединиться в тяжелейшей борьбе за выживание своего рода. Но мириады частных отдельных страхов – перед чужим, незнакомым, неудобным, непривычным, требующим собственных решений и действий, разрушающим привычную и тщательно проложенную жизненную колею, – сложились совсем в другой страх – страх-ненависть к тому, кто осмелился встряхнуть, заставить хоть на мгновение почувствовать, что каков бы ты ни был, ты все равно часть человечества, и если оно погибнет, с ним погибнешь и ты. А страху-ненависти всегда сопутствуют ложь и предательство. Способы образования, внутреннее устройство и механизмы выживания людей в этом страшном эмоциональном пространстве, целиком порожденном негативными сторонами человеческой натуры, мастерски раскрыты Айтматовым в истории О.Ордока – человека толпы, рвущегося к власти, чтобы манипулировать этой же толпой.

Спекулируя своим отношением к заявлению Филофея, то сочувственным, то резко осуждающим, О.Ордок, манипулируя политической, социальной и даже научной конъюнктурой, грубо искажая факты, стремится даже предсказание о гибели человечества использовать как козырь в предвыборной борьбе.

Соединение мифа, фантастики и реалистического письма позволяет Айтматову весьма убедительно показать неразрывную связь двух миров – биологического, представленного всеми естественными аспектами жизни на планете Земля, и социального, причем представленного в своей наиболее грубой и агрессивной форме – политической.

Биологическое, генетически обусловленное природным кодом, неразделимо с обстоятельствами жизни человека. Так именно гибельная античеловеческая деятельность людей породила реакцию эмбрионов, их нежелание родиться на свет, а одно из конкретных этих обстоятельств – жестокая расправа толпы с Р.Борком – лишь подтвердила взаимообусловленность «злых» бедствий людей и природных катаклизмов.

Природа в «Тавре Кассандры», как и во всех произведениях Айтматова, – не просто среда существования человека, это единственный тип пространства, где еще сохраняются, правда, в редуцированном и искаженном виде биогенетические законы. Именно эти законы, по которым пока еще существует живая планета, заставляют ее создавать все новые и новые знаки мирового неблагополучия, реагировать на подступившую вплотную, но еще не свершившуюся беду.

Мысль Айтматова о деформации сознания человека, «... из поколения в поколение живущего вопреки идеалам Мировой души» (V, 117), принадлежит к откровениям глобальной важности. Писатель предупреждает о трагичности «угасания желания жить» (V, 117), пророчит гибель мировой цивилизации. «Неодолимое и неизбежное стремление (к небытию – Н.С.) лежит в генетической основе – природе невыразимых мук и мистических страхов, какие особенно остро и болезненно ощущают сегодня люди перед лицом грозящих им катастроф – и, в конечном счете, исчезновения самого рода человеческого» (V, 271-272). Эсхатологический «сдвиг», предрекаемый Филофеем, объединяет все уровни мирового бытия, охватывает все пространства, воссозданные в романе. Отсюда, как уже отмечалось, идентичность и соотносительность в организации геополитических пространств. Следует помнить, что роман Айтматова создавался в эпоху, когда противостояние СССР и США оставалось реальностью жизни обеих стран. И надо было обладать не только проныцательностью, но и смелостью, чтобы, выйдя за пределы привычных идеологических оппозиций, увидеть явное сходство событий, происходящих в различных полушариях, в странах, кардинально различающихся политическим строем, традициями, экономикой, образом жизни.

В сцене на Красной площади, где собрались толпы людей для проведения митинга в защиту военно-промышленного комплекса, очень много общего со встречами О.Ордока с избирателями.

Талантливо владея приемами и методами художественного изображения, писатель лаконичен и предельно точен не только в изображении массового портрета, но и в описании поведения, настроения людей, живущих на разных полюсах планеты, но подверженных одним болезням: кипению злых страстей, массовому психозу.

Важнейшим средством описания идентичности поведения толпы становится ироническое и откровенно саркастическое изображение ее «героев». Ирония и сарказм являются практически обязательными приемами в поэтике антиутопии. Опираясь на символы и развернутые метафоры, они достаточно отвлеченные оценки превращают в яркие, зримо конкретные образы. Неуправляемость, стихийность поведения толпы уподобляется грозным явлениям природы, с которыми человек так и не научился справляться: «Возникающие здесь толки и мнения «носились в воздухе гарью тлеющего в лесу пожара», который затем «запалился», возгорелся», благодаря сторонникам милитаристской государственности, «оборонщикам», национал-патриотам и прочему люду, тоскующему по старым временам (V, 119).

Образ опасно разгоревшегося костра сменяет другая метафора: «половодье, когда бешеный поток на глазах несёт и коряги, и валуны, и сорванные крыши» (V, 120). Экспрессия первого из приведенных образных выражений, хотя и опирается на достаточно привычный смысловой комплекс «лесной пожар», в контексте обновляется, т.к. выделяет наиболее важные для автора смыслы – быстроту распространения огня и захват огнем все новых и новых жертв. Так и люди толпы, заражаясь друг от друга единым общим состоянием, все сильнее распаляются в своих страшных эмоциях.

Второе образное выражение, хотя тоже достаточно традиционно и по структуре и по использованным языковым средствам, тоже срабатывает: и «огненные» смыслы и смыслы, связанные с половодьем, объединяются и поддерживают друг друга в общей семантике неудержимости бессмысленного и опасного движения, захватывающего любой объект.

Мастерство писателя проявляется в передаче нарастания психологического напряжения перед неизбежностью роковой развязки, – гибелью в огне девушки, павшей жертвой фанатизма толпы. Эта смерть, описанная с натуралистической точностью, неразрывно связывает философское, этическое и изобразительное.

Горящая на московской площади девушка, затравленная толпой, и последний, смертельный выход в космос Филофея – это знаки неостановимого разрушения духовного мира человечества, за которым с неизбежностью следует и физическая гибель.

4.2 Эстетическое «кодирование» древнего мифа (на материале романа Ч.Айтматова «И дольше века длится день» и повести А.Кекильбаева «Баллада забытых лет»)

«Невозможно прочитать произведение как систему знаков, не поняв того, что они означали для создавшего их художника, то есть, не раскрыв значений, порождаемых исторически сложившимся социально определенным комплексом культуры».¹ Семиотическая система Айтматова, сложившаяся в рассказах и повестях, получила отражение и в первом романе писателя «И дольше века длится день». Это художественное полотно отмечено высочайшим уровнем концентрированности содержательной структуры. Оно вобрало в себя и трагические события сталинской эпохи, и обычную, если ее можно так назвать, жизнь маленького полустанка, заброшенного в глубины неоглядных казахских степей, и появление уникального для своего времени космического комплекса Байконур, и дыхание древней истории, и даже печальный опыт несостоявшегося контакта Земли и так удивительно похожей на нее планеты Лесная Грудь.

Сосредоточение всех этих событий вокруг Буранного полустанка позволяет Айтматову представить ход исторического времени не только и не столько как длинную нить, разматывающуюся из прошлого, через настоящее к границе постоянно отодвигающегося будущего, а как немисливо спрессованный пласт времени, формально равный одному дню – дню похорон Казангапа. Этот пласт включил в себя все бытие людей, живущих в степи: их прошлое, пронизывающее каждый миг настоящего, их настоящее, при всей кажущейся обыденности содержащее в себе сильнейшее эпическое начало, и их будущее, вдруг оказавшееся сомасштабным не только бытию всей планеты, но и дальнего Космоса.

Неожиданная «потеря» кладбища, невозможность завершить жизнь, возвратившись в лоно своего рода, – это мука не только для умершего, но в первую очередь для живых, ибо разрушает то, что является вечными устоями жизни: таинство смерти и уважение к усопшим, надежность покоя для тех, кто устал, честно прожив тяжелую и большую жизнь. Трагедия непреодолимого разрыва между новым и старым, только что рожденным и древним – зна-

¹ Гинзбург О. О психологической прозе. – М., 1977. – С. 5.

ковая ситуация для всего творчества Айтматова, одна из постоянных тем его философских размышлений. Каждый роман писателя – это новая попытка найти пути и средства восстановления все стремительнее распадающейся связи времен.

Как и в повести «Пегий пес, бегущий краем моря», в «Буранном полустанке» миф выступает не как «сырьё», а как идейный центр повествования. Эта тенденция получила развитие во всех последующих романах Ч.Айтматова. В них писатель выступает как истинный творец мифа, создающий интеллектуальные мифы как на материале современной жизни, так и обращаясь к истории народа.

Легенды и песни, включенные в текст, – это прозрение судеб мира в истории отдельного народа. Центром мифологической конструкции романа становится легенда, связанная с кладбищем Ана-Бейит. Ее Едигею рассказал Казангап, объясняя, почему оно так названо, и утверждая, что в основе легенды реальные события. Таким образом мифологический пласт в «И дольше века длится день» – это не просто средство связи прошлого с настоящим, это прием, направленный на обнаружение постоянного присутствия прошлого в духовном бытии настоящего, наглядное свидетельство высокой значимости исторической памяти, как в сознании целого народа, так и в сознании каждого отдельного человека.

Тема исторической памяти – важнейшая в творчестве Айтматова, в том или ином виде она возникает в большинстве его произведений. Однако в романе «И дольше века длится день» она пронизывает все содержательные пласты текста. Гигантское пространство Сары-Озек – это пространство памяти самой земли о тех временах, когда и люди, и звери были ее детьми; рельсы, разрезавшие древнюю степь, – память о временах, когда человек начал вступать в борьбу с землей, а настоящее и будущее перестали быть закономерным продолжением прошлого и вступили с ним в борьбу. Вершиной мифологического айсберга становится жуткая легенда о манкуртах – людях, насильственно, через страшные мучения лишенных памяти, превращенных в рабов, не помнящих ни себя, ни своей родины, ни своего прошлого.

Легенда эта своими корнями уходит в древний киргизский эпос «Манас», в котором рассказывается о том, что враги пытались превратить в манкурта малолетнего Манаса, так как видели в нем будущего героя, защитника своего народа и своей родины. К этому

сюжету обращается А.Кекильбаев в повести «Баллада забытых лет» и Ч.Айтматов в анализируемом романе. То, что оба писателя выбирают один и тот же фрагмент эпоса, показательно во многих отношениях. Тема завоевания одного народа другим, тема борьбы против захватчиков – одна из вечных, и не только потому, что агрессия и корысть, жадность до чужого добра и стремление поработить других во все времена составляли важнейшие свойства темной стороны человеческой натуры, но и потому, что завоеватели, как бы сильны они ни были, всегда боялись справедливого возмездия. И чтобы не дать этому возмездию свершиться, они стараются уничтожить прошлое покоренных – их память, и будущее покоренных – их детей и молодежь. Но просто убийство в последнем случае невыгодно, ибо завоевывается чужой народ очень часто для того, чтобы захватчик получил дешевых рабов. И тогда в ход идет поистине дьявольская мера – сохранить физического человека, полностью убив в нем духовное.

Обращение и Кекильбаева, и Айтматова к легенде о манкуртах показывает, что не только сама тема, но и образные средства ее реализации, найденные в древнем эпосе, характеризуются мощным воздействием на того, кто его воспринимает. Поэтому здесь, вероятно, следует говорить об общем творческом импульсе, полученном обоими писателями при обращении к одному из великих мировых эпосов, а не о заимствовании Айтматовым у Кекильбаева, как это утверждал критик В.Бондаренко.¹ Здесь следует отметить весьма существенный момент: и «Баллада забытых лет» Кекильбаева, и «И дольше века длится день» Айтматова – ранние образцы неомифологической прозы в центральноазиатской литературе. Что же касается неомифологической прозы зарубежья, то она была мало известна, и наша критика не имела достаточного опыта в анализе подобного рода текстов. Поэтому критик, заметив внешнее сходство, не учел, во-первых, явления типологических схождений, столь характерных для неомифологизма и обусловленных общностью классического мифа-первоисточника, а во-вторых, не уяснил принципиальных различий в функциях тематического фрагмента, использованного обоими писателями.

Если в романе Ч.Айтматова легенда о манкурте выступает в качестве концептуального и художественно-эстетического центра

¹ Бондаренко В. Указ. соч. – С. 138.

и, соответственно, имеет статус самостоятельного текста, то у А.Кекильбаева – это лишь иллюстрация к одному из поворотов Сюжета – мести главного героя Жонсута за смерть брата.¹ Акцент на страшной «технологии» превращения пленников в манкуртов автор «Баллады забытых лет» делает именно для того, чтобы показать, как была выполнена клятва мести и как бесчеловечна месть, даже если в ее основе попытка восстановить справедливость.

Айтматовское описание превращения молодых пленников в манкуртов еще более детально. Жесткость и даже жестокость подобного приема обусловлена его композиционной и содержательной ролью. Мучения молодого манкурта не обоснованы даже такой несправедливой, но личной целью, как месть. Чудовищная пытка, которой подвергли пленников в легенде Айтматова, – способ заполучить сильного, не способного думать и чувствовать раба, и реализовать извечную мечту любого завоевателя – используя физическую силу покоренных, «стереть» их как людей. Финал легенды о манкурте окончательно закрепляет трагическое, безысходное звучание темы манкуртизма как потерянной человечности.

Роман написан писателем, прекрасно владеющим не только русским и киргизским, но и казахским языком, использующим обширную систему образных средств казахской народной поэзии в целях углубления психологичности образов, более точного раскрытия ситуации, что возможно только в «условиях существующего многоязычия», как писал М.Бахтин.² Именно «условия существующего многоязычия» позволяют Айтматову преодолеть одну из самых больших сложностей – воссоздание инокультурной картины мира таким образом, чтобы, с одной стороны, не было утеряно ее национально-этническое своеобразие, а, с другой стороны, чтобы образная сторона текста, отражающая это своеобразие, была бы понята представителями других культур.

Свободное владение несколькими языками становится базой, на основе которой Айтматов успешно создает особый тип языковой ткани, где даже то, что обычно порождает ошибки, обусловленные переходом с языка на язык, работает в качестве удачного стилистического приема. Так, ситуацией, чреватой неточностями и пря-

¹ Кекильбаев А. Степные легенды: Повести; Роман. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 27.

² Бахтин М. Указ. соч., 1986. – С. 371.

мыми ошибками, считается дословный перевод идиоматических выражений, пословиц, поговорок. Однако писатель обращается к такому переводу лишь в случаях, когда уверен, что сохранится и смысл образа, и общая семантика текстовой единицы, и ее этнически специфическое звучание.

Описание животных в «И дольше века длится день» начинает одну из самых блистательных поэтических линий прозы Айтматова, сочетающей глубину и мощь эпического повествования с утонченным эстетизмом и психологизмом.

Лирико-поэтическая тональность объединяет мир современной степи и ее древнюю историю, пронизывая их описание мощным неомифологическим началом в духе классического локального мифа. Мифы же нового времени – трагическая история несостоявшегося контакта двух человеческих цивилизаций – имеет абсолютно иное стилистическое воплощение.

Напряженное ожидание, изначальная установка на нежелательность контакта и отказ от него лучше всего передается стремительным, подчеркнуто сухим стилем репортажа – универсальным газетным стилем, призванным воспроизвести объективность и неподвзятость информации.

Стилистический перепад подчеркивает жесткое противопоставление сюжетных пластов. Язык легенды о манкурте естественен для картины мира, сложившейся в древности и продолжающей сохранять актуальность в бытии Сары-Озеков и по сей день, несмотря на новые и сверхновые ее черты. «Тайна айтматовского эпического слова в том, что оно соединило в себе обобщающую энергию эпоса и интеллектуальный опыт художественной литературы. ...Сарозекские легенды Айтматова представляют собой тот самый сплав традиции и импровизации, который составляет суть народного творчества. Стилизуя свое эпическое слово в системе современного языка, Айтматов делает главную свою опору на формульные стилевые конструкции».¹

Новейшие же реалии, принесшие в степь колючую проволоку, при всей их чуждости, могли бы не быть столь безнадежно разрушительными, если бы способность людей строить космодромы и запускать космические корабли изменила их отношение к «дру-

¹ Мирза-Ахмедова П.М. Классика и современность в аспекте взаимодействия. – Т.: Akademiya, 2008. – С. 65.

гим», к «чужому». Земля, ошетилившаяся кольцом готовых к запуску ядерных ракет, земляне, отказавшиеся из страха «чужого» не только от контакта с посланцами планеты Лесная Грудь, но и от собственных космонавтов, осмелившихся поверить в господство Разума и Доброй воли, – это ведь тоже своего рода манкуртизм, ибо коллективный разум правителей Земли оказался сжат засохшей намертво шкурой недоверия и злобы.

Подобное смертельное засыхание проявляется не только в параллелях сюжетных структур, но и в стилистике текста: новый миф о возможности космического контакта излагается языком информации, включенной либо в военные донесения, либо в сообщения новостных каналов.

Неомифологический роман с момента своего зарождения был отмечен нерасторжимостью мифологического, философского и реалистического начала. Как это часто происходит у истоков жанра, ранние произведения, его презентующие, бывают отмечены неполнотой, недостаточной выраженностью, жизненностью черт новой поэтики.

«И дольше века длится день» в этом плане обладает совершенно иной природой. Ни в одном последующем романе, даже ориентированном на так называемые мировые мифы, обладающие, по общему признанию, наиболее мощным потенциалом и мифологизма, и философичности, писатель не достиг столь поразительной органики в сочетании названных трех начал, как это произошло в «И дольше века длится день».

Миф и реальность не прорастают друг в друга, а составляют единый, целостный и абсолютно живой в своей убедительности мир, в котором место и роль каждого закономерно вытекает из того, что свершилось и закрепилось в исторической памяти людей, что наличествует, и что происходит с людьми здесь и сейчас, и что будет с ними в результате того, как объединились и объединились ли вообще то, что было, и то, что есть.

Забывание как явление духовное и нравственно-этическое чревато не только потерями в истории и обеднением душ тех, кто творит эту историю. Забывание – это совершенное, всегда готовое к употреблению оружие манипулирования всеми и уничтожения самых лучших. Не случайно приверженность честной памяти учитель Абуталип оплачивает ценой собственной жизни и муками близких

ему людей. Не случайно земляне отказываются от паритет-космонавтов, осмелившихся разомкнуть «Обруч», способный сохранять лишь память о войнах, предательстве, ненависти и насилии.

О значении исторической памяти в жизни народа постоянно напоминает глава нашего государства И.Каримов: «Исключительно важное место в процессе возрождения и роста национального самосознания, и, если хотите, национальной гордости, занимает историческая память, восстановление объективной и правдивой истории народа, родного края, территории государства».¹ Для обоих писателей, и Айтматова, и Кекильбаева, вопрос об исторической памяти, ее роли в жизни каждого отдельного человека и всего человечества в целом – это вопрос о сокровенной сути существования современного мира.

Непременности связей далекого прошлого и настоящего посвящена повесть «Белое облако Чингисхана», представляющая своеобразный мост, связывающий разные этапы творчества писателя. Не случайно, сам автор обозначает это произведение как часть своего «старого «нового» романа».²

Эпическая национальная традиция, характеризующая реалистический метод Ч.Айтматова, питает и повесть «Белое облако Чингисхана», продолжая духовные традиции романа «И дольше века длится день». Произведение интересно не только в жанровом отношении – «повесть к роману» (сам Ч.Айтматов говорит о ней, что «жанра такого не бывает»), но и в плане выстраивания его философского подтекста.

Богатая символика «Белого облака Чингисхана» строится несколько иначе, чем в ранних повестях и первом романе. Не определенный образ является символом, а целый ряд образов образует многомерный символ, соотнесенный с такими философски значимыми понятиями, как Власть, Судьба, Жизнь. Так, например, такие образы, как знамя и дракон, выступают символом Власти; конь с черным хвостом и белой гривой, белое облако, вещий прорицатель – символом Судьбы; родившийся (наперекор Власти, но по закону Судьбы) младенец, белая грудь матери и чудом явившееся молоко в груди рабыни – символом Жизни.

¹ Каримов И.А. Узбекистан на пороге XXI века: угрозы безопасности, условия и гарантии прогресса. – Ташкент: Узбекистон, 1997. – С. 134.

² Айтматов Ч. Тавро Кассандры. (Из эрсей XX века): Роман. Белое облако Чингисхана: Повесть. – М.: Жусуп Баласагын, 1995. – С. 212.

Один и тот же образ может входить в символические ряды, соотносимые с разными понятиями. Так дракон, изрыгающий пламя, изображенный на знамени Чингисхана, — это символ Власти, утвержденной и поддерживаемой самим Чингисханом, но это и знак воина, нарушившего закон Власти, так как его изображение вышла женщина, преступившая закон Власти во имя Жизни. Образ белого облака — многомерный символ, синтезирующий в себе всю этическую систему повести: это знак Власти, Судьбы и Жизни.

Мы вполне осознанно называли **облако** одновременно и символом, и знаком, и образом. Эти понятия представляются нам взаимообусловленными и взаимно пересекающимися. На это указывал С.Аверинцев, считающий, что «символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и ... он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа».¹ Объясняя природу такой взаимозаменяемости, ученый писал: «Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой степени, символ)... Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи данным именно как смысловая глубина, перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя».²

Белое облако — это не только абстрактный образ-символ, но и реальный образ, имеющий свой путь, соотносимый с вехами пути людей (Чингисхана, золотошвейки, младенца), и знак Судьбы.

Белое облако выполняет в жизни людей такую же роль знака — Хранителя, как и звезды в жизни героев повести «Пегий пес, бегущий краем моря». Но символический смысл этого образа шире, — оно не только является хранителем человека, но и выполняет немезическую функцию, наказывая лишением благословения Неба-Судьбы за нарушенный Закон Жизни. Облако — это символ не личного знака судьбы отдельного человека, а символ божественного неба. В конфуцианстве, в частности, у китайцев, есть такое понятие, как «мандат неба». Им высшие силы наделяют правителя, чтобы он имел право законной власти, но он может потерять такой мандат, тогда в силу вступают трагические обстоятельства: голод, мятежи, смерть членов династии или самого властителя. Именно

¹ Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981. — С. 378.

² Аверинцев С.С. Указ. соч., 1981. — С. 378.

это и происходит с Чингисханом, когда облако его покидает: он лишается «мандата неба», его настигают несчастья и смерть.

Главное качество этой айтматовской прозы – её синтетизм, редкая для современной литературы концентрированность, сгущенность жанровой фактуры. Писатель строит свою легенду как быль, где притчевость реалистична и опирается на уникальное единство житейской и «высокой» философии, обычно не соприкасающихся, а зачастую и исключających друг друга.

Белое облако, сопутствующее Чингисхану в его великом походе, – знак воли Неба-Тенгри, «...знак одобрения и благословения, провозвестник великих грядущих побед» (III, 242). Таким же знаком одобрения и благословения является и иноходец Чингисхана Хубе с белой гривой и черным хвостом, о котором знатоки говорили, что «такой конь появляется под особой звездой один раз в тысячу лет» (III, 243). В мифах многих народов избранничество героя подтверждается чудесным животным, с ним связанным, прежде всего наличием у него коня. Например, в повести «Баллада забытых лет» обсуждается конь Даулета: «Аксакалы, трясая бородами, придирчиво оглядели жеребца, заглянули в морду, потыкали кулаками в живот, кряхтя, ощупали копыта. И остались довольны. Черная отметина в хвосте, решили аксакалы, добрый знак, божественная мета. Жеребец удостоился благословения» (37).

В эпической традиции конь воплощает связь героя со сверхъестественным миром, является важнейшим атрибутом мифологического персонажа. Он отважный помощник и верный друг, вместе со своим хозяином он отправляется в самые опасные путешествия, участвует в битвах, разделяет невзгоды и радости.

В жизни тюркских народов коню принадлежит особое место. В знаменитом труде М.Кашгари «Дивани-и лугати-ат тюрк» («Словарь тюркских наречий», 1072-1073), среди сведений о языках, жизни и обычаях этих племен имеются сведения о лошадях и деталях их убранства.

Широкая распространенность и узнаваемость традиционного образа-мифологемы «конь эпического героя» позволяет Айтматову на этом фоне создать совершенно оригинальный ее модификат – образ постоянного друга-врага Едигея, его воспитанника, чья бурная любовь и строптивое свободолобие доставляют ему множество забот и проблем – красавца атана Каранара. Отношения верной

дружбы, характеризующие героя и его коня в классическом мифе, трансформированы писателем в отношения сложного и далеко не всегда безоблачного партнерства Едигея и его верблюда. Однако и в реалистической обстановке Сары-Озеков благородство, честность и красота этих отношений нисколько не убывает. Наоборот, живое существо, остро необходимое в тяжелой прозе жизни, но именно в силу этого очень редко становящееся объектом поэтической рефлексии, обоснованно и убедительно включается в ряд легендарных существ, свидетельствующих о необычности, особой судьбе и избранничестве самого героя.

Одной из наиболее ярких черт «повести к роману», поставившей это произведение за пределы традиционных жанров, стал тематически не выраженный, зато концептуально совершенно четко очерченный параллелизм основополагающих философско-нравственных ситуаций, их построения, развития и разрешения, с наиболее существенными коллизиями как «И дольше века длится день», «по следам» которого было написано «Белое облако Чингисхана», так и последующих романов, в том числе и «Тавра Кассандры».

Трагическая и вполне реальная история Абуталипа Куттыбаева, ставшего жертвой безудержного властолюбия и грязных планов некоего Тансыкбаева, следователя МГБ, осужденного и обреченного этим приговором на невероятные мучения, органично сопрягается с легендой о бесчеловечности великого властелина Чингисхана, стремившегося подчинить себе весь мир. «К этой параноической идее, к неотвратимой жажде всевладычества сводилась в итоге жесточайшая суть степного властелина, его историческое предназначение» (III, 233).

Жестокость великих, их претензии на всевладычество любой ценой очень часто находят и отражение, и поддержку в жестокости малых. Отсюда и последовательное обращение писателя к теме безумствующей, озверевшей толпы. Не случайно одной из немногих явных тематических переключек, связывающих «Белое облако Чингисхана» с более поздними романами, становятся сцена казни Догуланг, сцена избиения Христа в «Плахе» и сцены расправы над Борком и гибели девушки на московской площади в «Тавре Кассандры». В кровавом единодушии толпы, жаждущей расправы над кем-то, осмелившимся хоть в чем-то быть другим, бушует

стихия разрушающей энергии: она уничтожает, растаптывает любого, кто не хочет быть частью ее бессмысленной ярости. Способность человека быть не как все доступна очень немногим. Даже те, кому подчинялись миллионы, не всегда могут противиться жадному ожиданию толпы.

Под пером Айтматова образ Чингисхана выглядит цельным, но не одномерным: он храбрый воин и дерзкий полководец, водущеваемый идеей стать властелином мира; он тиран-повелитель, от одного взгляда которого мертвеет сердце человека, но он и по-своему несчастный человек, вынужденный жить и поступать в соответствии с тем, что требует от него закон власти (убийство брата, казнь вышивальщицы). Земные владыки, особенно те, кому судьба долго покровительствовала, склонны забывать о своей человеческой природе, но облако, сопутствующее Чингисхану как знак его избранности, покидает властелина в момент, когда он превысил меру зла, дозволенного человеку, и в своем жестоком своеволии посягнул на то, что никогда не было прерогативой людей – зарождение дара жизни. Облако исчезает, судьба победителя свершается, заканчивается и его эпоха.

Специфика поэтики «Белого облака Чингисхана» заключается в том, что это небольшое по объему произведение, «привязанное» самим автором к его первому роману, не имея абсолютно никаких сюжетных переключек с «И дольше века длится день», пересекается и с ним, и с другими романами не только в плане проблематики, но и, если можно так выразиться, в типах нравственных коллизий. Сюжет трагической и вполне реальной истории репрессированного учителя А.Куттыбаева, ставшего жертвой корыстолюбия и бесчеловечности, порожденных эпохой безграничной власти одного правителя, пересекается с несколькими нравственными «сюжетами» легенды о Чингисхане. Но самым существенным неявным сходством является мысль о том, что власть, принадлежащая тирану, в любые времена, у любых народов приводит к гибели и самого носителя зла, но его гибель (и в этом страшный парадокс истории) оплачивается жизнью самых лучших и необратимыми разрушениями в духовном мире тех, кто жил в отравленной атмосфере тирании.

Исторические параллели в их философском сплетении нужны художнику для выявления точек соприкосновения людей и обстоя-

тельств в движении времени. Поэтому в одном ряду вполне закономерно оказываются как герои и злодеи нашего недалёкого, но страшного прошлого, так и люди, жившие во времена Чингисхана. И горе, и беды, и мужество, и предательство, и любовь, и рассавания, и смерть роднят сынов человеческих во все времена.

Общность судеб людей, принадлежащих единому миру Земли на всем протяжении существования рода человеческого наиболее ярко обнаруживается в «Тавре Кассандры». Совмещение принципов реалистического и фантастического изображения привело к характерному для поэтики айтматовской прозы смещению временных и пространственных связей, когда реальное и ирреальное сосуществуют и постигаются друг через друга. Синтез реального, фантастического и объективно научного в мифологической прозе позволяет Ч.Айтматову создавать специфические «мифо-синкретические» структуры в изображении современности. Мифологизм в романе «Тавро Кассандры» не нуждается в национально-эпической форме. В нем иной мир, иные герои, и иной взгляд на XX в. Это чистого вида неомиф, временная и пространственная специфика которого лишь первый этап и внешняя форма постижения надвременной и всепространственной сути рождения, существования и гибели человечества.

Роман «Тавро Кассандры», написанный в духе антиутопии-предупреждения, как бы завершает описание Пространства, трансформированного новыми эсхатологическими временами, не оставляющими надежды на очищение, спасение и возрождение. Путь от «И дольше века длится день» к «Тавру Кассандры» – это создание нового мифа о трагической истории разрушения гармонической цельности физического и духовного пространства бытия человека под влиянием новой эсхатологии. Гармония **физического и духовного пространства**, по мысли создателей современных неомифологических текстов, обеспечивается тем, что представители рода человеческого, единственные из всех живых существ, обладают (точнее, способны обладать) **исторической памятью**. Она проясняет, одухотворяет и персонифицирует смысл существования каждого отдельного человека и всего человечества в целом, создавая особую форму **бытийного пространства**, способствующего естественному объединению физического и духовного мира.

Тройственность пространственной организации неомифа, сложившегося в литературах Центральной Азии второй половины XX

в., имеет типологический характер. Это отчетливо прослеживается при сопоставлении «Баллады забытых лет» Кекильбаева (одного из ранних неомифологических текстов региона) и ряда произведений Айтматова, начатого «И дольше века длится день» и завершенного «Тавром Кассандры». Повесть Кекильбаева – это своего рода предощущение методологии неомифологизма, один из первых его набросков. Тем не менее и в ней презентированы все три типа пространства, намечены формы их связи и их обусловленность гибельным разрывом времени. Романы Айтматова выстраивают, философски обосновывают и художественно мотивируют поистине необъятный мир тройственного бытия.

По времени создания, по принципам организации, по объекту наиболее развернутого изображения основой этого мира становится реальный физический мир Сары-Озек – несмотря на суровость великолепного образца земного пространства, где жива и законно мерна связь Природы и Человеческого духа, где обыденное, каждодневное существование большинства современных людей интуитивно опирается на историческую память народа. Бесчувствие исторического беспамятства – лишь духовная аномалия отдельных людей, а страшный миф о манкурте – предупреждение об опасности, таящейся в этой аномалии. Мысль о том, что она может породить эпидемию, способную уничтожить все живое на Земле и саму Землю, – пока еще лишь мгновенное прозрение писателя, обладающего уникальным нравственным чувством. «Плаха» – исследование механизмов разрушения духовного пространства. Гибель Спасителя от рук тех, кого он пришел спасти, стала бесконечно повторяющимся сюжетом мировой истории, сконцентрировавшим в себе всю мерзость человеческих грехов – предательства, зависти, злобы, коварства, корысти, себялюбия, равнодушия.

Чистая жизнь праведников, кротость и терпение мучеников, отвага рыцарственных, самоотверженность подвижников, подвиги святых долго удерживали духовный мир от разрушения, но им не хватило сил спасти его. «Тавро Кассандры» – это тройственный мир за мгновение до окончательной гибели, но все же каким-то величайшим чудом еще удерживаемый на роковой границе. Цена этого мгновения – преступление и муки раскаяния космического монаха Филофея, его величайшее открытие, правда, сказанная им в лицо миру, не желающему слышать этой правды, и его добровольная смерть, частица

этого мига – судьба Борка и тысяч подобных ему, сумевших почувствовать и понять свою общность с гибнущим миром.

«Белое облако Чингисхана» уникально по жанру не только с точки зрения замысла автора создать «повесть к роману». Это произведение необычно по самому способу создания, по характеру организации художественной ткани и по позиции в ряду «И дольше века длится день» – «Плаха» – «Тавро Кассандры». Текст, абсолютно не связанный тематически ни с романом, вслед которому он был написан, ни с двумя последующими произведениями, представляет собой философскую притчу-комментарий, в глубинном подтексте которой закодированы основные концептуальные структуры, отражающие наиболее острые нравственные проблемы тройственного мира, описанного в творчестве Айтматова: Человек и Власть, Судьба и Власть, Жизнь и Власть. Образность и неявность представления подобных структур, во-первых, придает художественную Достоверность и убедительность тому нравственно-философскому выводу, к которому ведет сюжет «Белого облака Чингисхана», а во-вторых, позволяет тесно связать все три романа в единую историю тройственного мира, имеющую свое начало и свой закономерный финал.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Типологичность этапов развития мифологизма заключается прежде всего в том, что миф, реализовав свою первичную функцию общей концепции мироустройства, в дальнейшем обрел способность выступать в роли частных – религиозных, философских, эстетических и т.п. – концептуальных систем.

Хотя происхождение классического мифа восходит к древнейшим устным формам коммуникации, миф очень рано стал важнейшим фактором формирования книжно-письменной культуры, а испытывавшие его воздействие тексты стали эстетически отмеченными.

На ранних этапах существования мифа его эстетическая отмеченность представляла собой латентное и неосознанное проявление творческого потенциала порождающего культурного сознания. В дальнейшем развитии миф и мифологизм стали объектом авторского художественного моделирования и предметом целенаправленного научного изучения в гуманитарных науках и философии.

Типологический ракурс этапов развития мифологизма составляет также описание трех состояний мифологических систем – его носителей. Первое состояние – единая, высокосинтетическая система, в которой все элементы мироустройства, их отношения неразрывно связаны и взаимообусловлены, а отдельные мифы складываются в достаточно целостную мифологию. Второе состояние возникает в результате распада мифологий и отдельных мифов, когда образуется огромный комплекс элементов – тем, сюжетов, мотивов, персонажей, обстоятельств, ситуаций. Происходит процесс культурной миграции этих элементов и широкое их использование как в фольклоре, так и в профессиональной художественной литературе в составе жанров, не связанных с мифологией как таковой. Третье состояние – воссоздание в современной художественной литературе мифопоэтических механизмов как средства передачи заново осмысленного синтетизма в подходе к восприятию и построению модели мира. При этом избирательность авторской позиции по отношению к определенному типу картины мира, свойственная современному художественному мышлению, сохраняется и совместно с вновь актуализированным синтетизмом служит обновлению содержательной и формальной структуры традиционных повествовательных жанров – рассказа, повести, романа.

Подобное обновление в центральноазиатской прозе второй половины XX в. характеризует практически все рассмотренные нами произведения: повести и романы Ч.Айтматова, А.Кима, А.Кекильбаева; романы У.Хамдама, М.Ауэзова, А.Мухтара, Р.Сейсенбаева, рассказы М.Ауэзова и Н.Эшонкулова.

Единство общей направленности эволюции мифологизма наиболее отчетливо выявляется в том, какое место занимает на каждом этапе и в каждом состоянии мифологического художественного мышления Человек. В классическом мифе на первом этапе развития мифологизма Человек – один из элементов системы мироустройства, занимающий определенное место в иерархии ее элементов и отношений, чаще всего служащий связующим звеном между ее Верхом и Низом. При этом даже в тех случаях, когда в основе мифа – история жизни Человека – героя, как это характерно, например, для локальных мифов, она целиком и полностью вписана в систему изначального мироустройства и представляет эту систему в той же мере, в какой система порождает и обуславливает такую историю.

Искусство и литература нового времени абсолютизировали человеческую личность, превратив ее, фактически, в единственный достойный описания мир. Все прочее миры, точнее, комплексы их элементов, возникших вследствие распада прежней системы, стали выступать в роли средств воссоздания внутренних и внешних свойств Человека. Это обусловило тотальную актуализацию эстетической отмеченности элементов старой мифологической системы, использованных в новых условиях и в новой функции. Механизмом подобной актуализации как раз и стала необычность сочетания элементов, укорененных в очень древней культурной традиции, с новым образом жизни и новым типом художественного мышления.

Средствами мифопоэтики, составившей основу неомифологического направления в прозе второй половины XX в., реализована еще одна модель мироустройства – противостояние двух миров – человека и всего, что вокруг него. Это противостояние, спровоцированное Человеком, потерявшим историческую память, позабывшим о своей неразрывной связи с природными истоками, чревато уже не гипотетическим, а вполне реальным концом света. Миф в его древнейшей форме готов воплотиться в новейшей реальности, новейшая реальность мотивирует и реализует эсхатологические предчувствия древнего мифа.

Анализ универсальных черт, объединяющих развитие художественных литератур внутри региона и обеспечивающих богатейшие возможности изучения их в сопоставлении с аналогичными явлениями далеко за его пределами, предоставил и другую возможность – определить природу влияний неомифологизма на развитие отдельной литературы, творчество отдельного писателя.

В ряду этих влияний прежде всего необходимо назвать бурное обновление и развитие религиозных тем и мотивов, а более широко – формирование нового этапа включения религиозного мышления и религиозной этики в эстетику литературного творчества. Это свойственно всем рассмотренным произведениям, но в разной форме. Так для Айтматова наиболее важным представляется описание Божественного начала как основы великой гармонии, а Божественного разума как источника духовного бытия человека. Не только прямое нарушение заповедей, но даже мелкие, «бытовые» отступления от этического кодекса, диктуемого законами истинной духовности, влекут за собой нравственное обнищание личности и, как следствие, гибель всего антропоморфного мира, включая и его неантропоморфные составляющие.

В творчестве узбекских писателей особо жестко ставится вопрос тотального разрушения религиозного сознания человека, приводящего к потере нравственных ориентиров и порождающего греховность личности. Искупление подобных грехов в условиях вульгарного атеизма и убогой бытовой прагматики – дело почти безнадежное, ибо восстановлению и кардинальному пересозданию подлежат не отдельные свойства характера и черты интеллекта, а весь духовный мир человека.

Тяжелейший путь подобного пересоздания человек должен пройти самостоятельно, отыскивая свет божественной истины в бесконечной борьбе с самим собой и своим нежеланием и неумением верить. Чтобы представить трудность и вместе с тем абсолютную необходимость такого пути в романе У.Хамдама «Бунт и смирение», создан герой нового типа, ранее отсутствовавший в узбекской литературе. В нашем исследовании он назван «*homo gereiens*» – человек ищущий, поскольку он призван ставить и решать сложнейшие вопросы, касающиеся смысла и цены человеческого бытия, и предназначен постигать истоки зла и учиться противостоять ему.

В центральноазиатском регионе во второй половине XX века разразилась катастрофа, по масштабам равная космической, ибо последствия ее стали источником экологических бед не только на своей земле, но и на всей планете. Писателям, создавшим неомифологическую литературу Центральной Азии, досталась горькая участь свидетелей и летописцев гибели Арала. Все стадии переживания и проживания этой трагедии – от ее предчувствия в ранних повестях и первом романе Ч.Айтматова до апокалиптических картин свершившейся катастрофы в романе Р.Сейсенбаева – нашли отражение в их творчестве. И хотя это лишь один ракурс тем и проблем, затронутых в неомифологической литературе региона, он наглядно выявляет характер связи между ее частными и общими сторонами и свидетельствует о том, что на основе индивидуальных авторских неомифов пишется и новая глава мировой истории, и новая глава мировой литературы. А неомифологизм, как ни парадоксально, становится одним из достоверных и адекватных средств такого летописания. Сказанное в принципе меняет традиционные представления о роли и функциях мифа и мифологизма в мировой культуре, что, вероятно, и станет – следующим этапом изучения различных родов словесного творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Каримов И.А. Узбекистан на пороге достижения независимости. – Ташкент: Узбекистан, 2011. – 384 с.
2. Аверинцев С.С., Эпштейн М.Н. Мифы // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов.энциклопедия, 1987. – С. 222-225.
3. Аверинцев С.С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов.энциклопедия, 1987. – С. 305.
4. Акматалиев А. Ч.Айтматов и взаимосвязи литератур. – Бишкек: Адабият, 1991. – 184 с.
5. Аннинский Л.А. Локти и крылья: Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. – М.: Сов. писатель, 1989. – 315 с.
6. Аннинский Л.А. Шестидесятые-семидесятые-восемидесятые // Литературное обозрение. – Москва, 1991. – № 4. – С.14-19.
7. Барт Р. Мифология // Пер., вступ. ст. и коммент. С.Н.Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
9. Белая Г.А. Философско-эстетические проблемы современной литературы. – М.: Знание, 1982. – 40 с.
10. Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1986. – 191 с.
11. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А.Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
12. Береговская Э.М. Поэтика современной притчи // Филологические науки. – Москва, 2007. – № 1. – С.40-49.
13. Библия: книги священного писания ВЕТХОГО И НОВОГО ЗАВЕТА. Канонические. – М.: Рос. библейское общество, 2000. 901 с.
14. Болтабоев Х. Фитрат ва жадидчилик. – Т., 2007. – 228 б.
15. Бондаренко В. Чингиз, не помнящий родства // Наш современник. – Москва, 1995. – № 4. – С. 138-146.
16. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 575 с.
17. Бочаров А.Г. Бесконечность поиска (Художественные поиски современной прозы). – М.: Сов. писатель, 1982. – 432 с.
18. Вейман Р. История литературы и мифологии. Очерки по методологии и истории литературы. – М.: Прогресс, 1975. – 343 с.

19. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
20. Владимирова Н.В. Развитие прозаического жанра в узбекской литературе // Преподавание языка и литературы. – Ташкент, 2005. – № 1. – С. 50-57.
21. Владимирова Н.В., Гарипова Г.Т. В поисках утраченного рая... / Пред. к роману «Бунт и смирение». – Ташкент: Zarqalam, 2006. – С. 3-8.
22. Владимирова Н.В. Фитрат: многогранность и диалектичность творчества // Преподавание языка и литературы. – Ташкент, 2007. – № 5. – С. 80-88.
23. Владимирова Н.В. Развитие узбекской прозы XX века и вопросы художественного перевода. – Т.: Фан, 2011. – 336 с.
24. Гарипова Г.Т. Образ одинокого человека в национальной картине мира в узбекской новеллистике рубежа XX-XXI веков // Преподавание языка и литературы. – Ташкент, 2010. – № 4. – С. 68-79.
25. Гарипова Г.Т. Мифсюжеты в современной узбекской литературе // Преподавание языка и литературы. – Ташкент, 2010. – № 8. – С. 60-66.
26. Гарипова Г.Т. Мифсюжеты в современной узбекской литературе // Преподавание языка и литературы. – Ташкент, 2011. – № 2. – С. 63-70.
27. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М.: Сов. писатель, 1982. – 367 с.
28. Голан А. Миф и символ. – М.: Руслит, 1992. – 373 с.
29. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. – М.: Наука, 1987. – 217 с.
30. Гулыга А.В. Миф как философская проблема // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – С.275–282.
31. Давшан А.Н. Творчество М.Пришвина в контексте русской литературы: Дис. ... док. филол. наук. – Ташкент, 2001. – 338 с.
32. Давшан А.Н. Азия в русской литературе XX века. – Т.: MUMTOZ SO'Z, 2011. – 126 с.
33. Давыдов Ю. «Интеллектуальный роман» и философское мифотворчество // Вопросы литературы. – Москва, 1977. – № 9. – С. 130-140.
34. Давыдов Ю. Этика любви и метафизика своеволия: Проблемы нравственной философии. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 317 с.

35. Джуманазаров У. История, легенда и религия. – Ташкент, 1990. – 250 с.
36. Джуманазаров У. Жанровые разнообразия и идейно-художественные особенности узбекского фольклора. – Ташкент, 1991. – 58 с.
37. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
38. Есин А.Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 352 с.
39. Жаксылыков А.Ж. Образы, мотивы и идеи с религиозной содержательностью в произведениях казахской литературы. – Алматы: Қазақ университети, 1999. – 421 с.
40. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. – М.: Наука, 1974. – 728 с.
41. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Изб. труды. – Л.: Наука, 1979. – 493 с.
42. Жумаев З.Х. Ўзбек халқ тарихий ривоятлари: Филол. фан. номз. ... дис. автореферати. – Тошкент, 2005. – 22 б.
43. Жўраев М. Ўзбек халқ самовий афсоналарининг тарихий асослари: Филол. фан. док. ... диссертацияси. – Тошкент, 1996. – 294 б.
44. Жўраев М., Шомусаров Ш. Ўзбек мифологияси ва араб фольклори. – Тошкент: Фан, 2001. – 136 б.
45. Жўраев М., Нарзикулова М. Миф, фольклор ва адабиёт. – Тошкент: Алишер Навоий номидаги Ўзбекистон Миллий кутубхонаси нашриёти, 2006. – 184 б.
46. Жўраев М. Фольклоршунослик асослари. – Тошкент: Фан, 2009. – 192 б.
47. Идрис Шах. Суфии. – М.: Локид-Пресс, 2001. – 448 с.
48. Имамов К., Мирзаев Т., Саримсаков Б., Сафаров А. Узбекское устное народное творчество. – Т.: Ўқитувчи, 1990. – 304 с.
49. Исмакова А.С. Казахская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль (начало XX века и современность). – Алматы: Ғылым, 1998. – 394 с.
50. Каскабасов С.А. Золотая жила: Очерки о фольклоре и духовной культуре Казахстана. – М.: Художественная литература, 2010. – 688 с.
51. Квакин А.В. Архетип и ментальность в контексте истории <http://rudocs.exdat.com/docs/index-180134.html?page=2>

52. Климович Л. Культ святых в исламе и исследование о нем Игнатия Гольдциэра // И.Гольдциэр. Культ святых в исламе. – М.: ОГИЗ, 1938. – 180 с.
53. Ковалева М. Миф: Повествование, образ и имя // Литературное обозрение. – Москва, 1995. – № 3. – С. 92-95.
54. Козин С.А. Сокровенное сказание. – М.-Л., 1941. – 239 с.
55. Конрад Н.И. Запад и Восток. Статьи. – М.: Наука, 1966. 520 с.
56. Коран. Перевод смыслов и комментарии Иман В.Пороховой. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2008. – 800 с.
57. Қосимов А.А. Адабиётда типологик ўхшашликлар ва ўзаро таъсир. – Тошкент: Фан, 2004. – 133 с.
58. Лазарева М.А. Пространство и время как художественные координаты онтологического сознания писателя // Вестник московского университета. Сер.9 Филология. – Москва, 2009. – № 4. – С. 39-54.
59. Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. – Москва, 1970. – № 7. – С. 152-164.
60. Липовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997. 317 с.
61. Лихачев Д.С. Славянские литературы как система // Славянские литературы: VI Международный съезд славистов (Прага. Август, 1968). Доклады советской делегации. – М., 1968. – С. 5-48.
62. Лихачев Д.С. Поэтика художественного пространства // Поэтика древнерусской литературы / http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/index01.php
63. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М.: Учпедгиз., 1957. – 610 с.
64. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. (Мыслители XX века). – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
65. Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Сб. статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1973. – С. 86-90.
66. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира. Т.2. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – С. 58-65.
67. Магдиева С.С. Притчевость в современной многонациональной драматургии 60-80-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ташкент, 1992. – 22 с.

68. Марков В.А. Литература и миф: проблема архетипов / Тыняновский сборник. – Рига, 1990. – С.133-145.
69. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
70. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: Российский гуманитарный университет, 1994. – 133 с.
71. Мирза-Ахмедова П.М. Национальная эпическая традиция в творчестве Чингиза Айтматова. – Ташкент: Фан, 1980. – 90 с.
72. Мирза-Ахмедова П.М. Проблема билитературности и двойной литературной принадлежности в междилитературном процессе // Особые междилитературные общности – 5. – Т.: Фан, 1993. – С. 79-90.
73. Мирза-Ахмедова П.М. Образ Иисуса Христа в романе Чингиза Айтматова «Плаха» / Сб. Духовность на рубеже тысячелетий. – Ташкент, 2000. – 77 с.
74. Мирза-Ахмедова П.М. Классика и современность в аспекте взаимодействия. – Т.: Akademiya, 2008. – 150 с.
75. Мирзаев С. Узбекская литература XX века. – М.: Восточная литература, 2010. – 376 с.
76. Мировое древо. – Москва, 1993. – С.9-76.
77. Мифологический словарь / Под ред. Е.Мелетинского. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
78. Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2-х томах. – М.: Сов. энциклопедия, 1991, 1992.
79. Мухелишвили Н.Л. Притча как средство инициации живого значения // Философские науки. – Москва, 1989. – № 9. С. 101-104.
80. Мўминов Ғ. Ҳозирги ўзбек адабиётида фольклоризм: Филол. фан. док. ... дис. автореферати. – Тошкент, 1994. – 58 б.
81. Неклюдов С.Ю. Структура и функция мифа // [http: www. ruthenia.ru/folklore/neckludov4.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov4.htm)
82. Неупокоева И.Г. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. – М.: Наука, 1976. – 359 с.
83. Низамеддинов Д.Н. Философско-мифический роман XX века: Автореф. дис. ... док. филол. наук. – Москва, 1994. – 25 с.
84. Обсуждаем роман Ч. Айтматова «Плаха» // Вопросы литературы. – Москва, 1987. – № 3. – С. 3-82.
85. Погребная Я.В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики: [электронный ресурс] учебное пособие / Я.В.Погребная. 2-е изд. стереотип. – М.: Флинта, 2011. – 177 с.

86. Потенбня А.А. Из записок по теории словесности // Слово и миф. – М.: Издательство «Правда», 1989. – С. 249-260.
87. Православная энциклопедия. Т. VI. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2003. – 750 с.
88. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
89. Саримсоков Б.А. Эпик жанрлар диффузияси // Ўзбек фольклорининг эпик жанрлари. – Тошкент: Фан, 1981. – 159 б.
90. Стеблин-Каменский М.И. Миф. – Л.: Наука, 1976. – 104 с.
91. Сыздыкбаев Н.А. Художественное выражение этико-философских воззрений Ч.Айтматова (1970-1990 годы): Автореф. дис. ... кан. филол. наук. – Ташкент, 2002. – 24 с.
92. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – Москва: Прогресс. Культура, 1995. – 624 с.
93. Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. В 2-х т. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. Т.1. – С. 398-406.
94. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 605 с.
95. Шайнова Г.Б. Мифологизм прозы Р.Сейсенбаева: Автореф. дис. ... кан. филол. наук. – Алматы, 2008. – 26 с.
96. Шарафутдинова М.О., Саидов А.Х., Мирза-Ахмедова П.М. Художественная и критическая мысль в контексте национальной и мировой традиции. – Т.: Фан, 2009. – 150 с.
97. Шарафутдинова М.О. Узбекская проза XX века в контексте мировой литературы. – Ташкент: Фан, 2008. – 160 с.
98. Шестаков В.П. Эсхатология и утопия // Очерки русской философии и культуры / Учебное пособие. – М.: ВЛАДОС, 1995. 208 с.
99. Элиаде М. Аспекты мифа // http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/el_asp/01.php
100. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб.: Алетейя, 1998. – 250 с.
101. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 302 с.
102. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – М. – К.: ЗАО «Совершенство» – «Port-Royal», 1997. – 384 с.
103. Ярошенко Л.В. Неомифологизм в литературе XX века. // Учебное пособие. – Гродно: ГрГУ, 2002. – 103 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. НЕОМИФОЛОГИЗМ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ РАЗВИТИЯ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА XX ВЕКА

- 1.1. Аспекты генезиса мифологического и неомифологического мышления в художественной литературе.....3
- 1.2. Специфика использования мифоструктур в художественном текстовом пространстве литературы второй половины XX века.....6

Глава II. НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКАЯ ОСНОВА НЕОМИФОЛОГИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАРАДИГМЫ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

- 2.1. Специфика притчевого построения художественного текста в прозе 60-80-х годов (на материале прозы Ч.Айтматова и А.Кима)...23
- 2.2. Архетип мирового древа в художественном пространстве литературы второй половины XX века (на материале романов М.Ауэзова «Путь Абая» и А.Мухтара «Чинара»).....37
- 2.3. Выбор как нравственно-этическая проблематика в прозе начала XXI века (на материале романов Ч.Айтматова «Когда падают горы» и «Плаха»).....45
- 2.4. Преемственность и типологические схождения в анималистике М.Ауэзова и Ч.Айтматова (на материале рассказа М.Ауэзова «Серый Лютый» и романа Ч.Айтматова «Плаха»).....51

Глава III. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РЕЛИГИОЗНО- ФИЛОСОФСКОГО НЕОМИФОЛОГИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

- 3.1. Специфика построения художественно-религиозной картины мира в мифопоэтике произведений второй половины XX века (на материале романов Ч.Айтматова «Плаха» и У.Хамдама «Бунт и смирение»).....66
- 3.2. Эстетика художественного неомифологического мышления в контексте восточной религиозно-философской модели мира (на материале рассказа Н.Эшонкулова «Ажр» и романа Р.Сейсенбаева «Мертвые бродят в песках»).....85

Глава IV. МИФОЛОГИЗИРОВАННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

4.1. Особенности пространственного миромоделирования в романной системе современной литературы (на материале произведений Ч.Айтматова и А.Мухтара).....	104
4.2 Эстетическое «кодирование» древнего мифа (на материале романа Ч.Айтматова «И дольше века длится день» и повести А.Кекильбаева «Баллада забытых лет»).....	121
Заключение.....	136
Список литературы.....	140

Научное издание

Редактор издательства: Махкам Махмудов
Корректор: Камола Балтабаева
Технический редактор: Бехзод Балтабаев

Издательство ООО «MUMTOZ SO‘Z»

Лицензия издательства АИ № 103. 15.07.2008
Подписано к печати 13.08.2012
Формат 60x84 1/32. Офсетная бумага. Гарнитура Times New Roman.
Усл. печ. л. 9,0. Уч-изд. л.9,25. Тираж 100

Ташкент, ул. Навои, 69.
Тел.: 241-60-33

Отпечатано в отделе печати
ООО «MUMTOZ SO‘Z»
Заказ 14/12.
Ташкент, ул. Навои, 69.
Тел.: 241-60-33