

Рустем Жангожа

Доктор философских наук,
доктор политических наук, профессор



СОПРОТИВЛЕНИЕ НЕБЫТИЮ

Новейшая литература Центральной Азии

Профиль Уальда,
Инфанту невинную
В раме зеркала вижу в гостиной.
Эти плечи под пелериной,
Я целую и не остыну..
Кто я?..
Денди в восточном халате!
Я в Багдаде, в развернутом плаще
Перелистываю Маларме.

Тициан Табидзе, «Автопортрет»

Испокон веку известны различные ипостаси художественного слова. В тех случаях, когда оно исходит из недр общества, в котором оно зародилось и которое оно начинает формировать по своему подобию, слово превращается в нечто большее, нежели эмпирически воспринимаемое семантически семиотическое саморефлексирующее того или иного делегата социально-этнической/субкультурной группы, каковым, по определению, является поэт/художник. Именно слово, воспроизведенное художником в качестве художественно-значимого текста, создает самое общество, его духовную культуру и традиции, являясь, в то же время, экзистенциональным самоосуществлением отдельного человека, как превращенной формы трансцендентального бытия в данный момент/время/эпоху. В этом своем состоянии слово превращается для общества и для людей, его составляющих, в идеальную форму, поскольку оно соединяет невидимыми нитями эмпирическую сферу его существования «здесь» и «сейчас» с трансцендентностью его бытия. Осуществляя, таким образом, прорыв к пределам своего подлинного предназначения – соотнося себя с Абсолютным бытием, как с превращенной формой самоаутентичности отдельного человека и общества, которое он представляет, Слово выполняет в обществе коммуникационно-системообразующие функции. Оно выступает и как канон, и как критерий, по отношению к которому сверяется истина происходящего и помыслимого «здесь» и «сейчас» в их тесной



взаимосвязи с трансцендентным миром, а значит – и как высшая цель всякой художественной акции.

Только в этом случае Слово остается пребывать во внеэмпирическом времени как целеполагание, определяя пути и направления развития общества и каждого отдельного его члена в пространственно-временном континууме исторического и над-исторического бытия. Тем самым, человек и общество, которому он принадлежит, освобождаются от своей ограниченной и иллюзивной данности. Вырываясь за пределы эмпирического состояния, благодаря Слову, которое, в своем идеальном проявлении является Абсолютной истиной – Богом – оно обнаруживает свое сущностное бытие в глазах человека и общества как мыслимой им системы трансцендентальной философии. Вполне справедливо поэтому, считать, что «исток философии хотя и лежит в удивлении, сомнении и опыте пограничных ситуаций, но, в конце концов, все это замыкается в воле подлинной коммуникации. Это обнаруживает себя с самого начала уже в том, что всякая философия стремится к сообщению, высказывает себя, хочет быть услышанной, что ее суть – это сама сообщаемость, которая не отделима от истинствования»*.

Благодаря возрождению нашей сущности в философствовании вырисовывается ограниченный смысл и ценность всех конечных вещей, – в силу этого, продолжает Карл Ясперс, – становится совершенно определенной неизбежностью прохождения через них, но вместе с этим достигается основа, исходя из которой только и возможно свободное обхождение с вещами.

«Выпадение из состояний устойчивости и прочности, которые были, впрочем, совершенно обманчивы, оборачивается способностью к парению: что казалось пропастью, становится пространством свободы, кажущееся ничто оборачивается тем, откуда с нами заговаривает подлинное бытие» [1, стр. 28].

Именно на пересечении двух взаимоустремленных интенциональных потоков – слова, как превращенная форма трансцендентности бытия, направленного на одухотворение эмпирической реальности и слова, как восхождение эмпирической реальности в поисках своего подлинного смысла в трансцендентность бытия и возникает «реальность более высокого порядка» (Гегель) – художественная культура, которая существует исключительно в пространстве свободы духа.

Но, поскольку творческий процесс несет в своем содержании значительную долю рационально/эмоционального постижения художником окружающего его мира, то справедливым будет напомнить и о том, что: «Всякая онтология (каковой, по определению выступает культура и, в частности, культура художественная – Р. Ж.), распоряжаясь она сколь угодно богатой и прочно скрепленной категориальной системой, остается в основе слепой и извращением самого своего назначения, если она прежде достаточно не прояснила смысл бытия и не восприняла это прояснение как свою фундаментальную основу» [1, стр. 39].

* Продумывание Бога – это одновременно пример всякого сущностного философствования: оно не дает присущей знанию достоверности, но открывает собственному бытию самости свободное пространство его решения; оно придает весомость любви в мире, чтению шифра трансцендентности и широте того, что прорастает в разуме.

P.S... Поэтому все философски сказанное столь скудно. Оно требует дополнения из собственного бытия слушающего.

Философия не дает, она может только пробуждать, – а затем она может напоминать и помогать упрочивать и сохранять.

Каждый понимает в ней то, что он, собственно, уже знал. [1, стр. 52]

А между тем, основа и сама сущность навязанных культуре центрально-азиатского региона непререкаемых законов «социалистического реализма» с его полным отрицанием традиционных духовных ценностей, сводила гипотетический диалог между «своим прошлым» и, так и оставшимся не воспринятым, «чужим настоящим», к нулю. В возникшей ситуации смысл и назначение слова снизился до уровня эмпирически-назывных и конвенциональных функций. Именно поэтому оно утратило свое суггестивное воздействие на восприятие человека и на его активную творчески-созидательную позицию. Становясь одним из элементов «второй сигнальной системы» (И. Павлов) и ограничивая поле своего воздействия утилитарными функциями простого эмпирического обозначения предмета или явления, ангажированное и связанное напрочь идеологией и получив официальный статус монопольного представительства всей системы национальной художественной культуры, слово в значительной мере деформировалось под ее воздействием.

Механизм окончательного низвержения слова с его духовного пьедестала обеспечивался технологиями прямого нормативного воздействия на отдельного человека, на его социум, политикум и духовную культуру. То есть, на его социально обусловленный и организованный по законам внешнего (чужого для индивидуального человека) мира способ мировосприятия. Благодаря этой трансформации, слово навсегда потеряло свою над-эмпирическую сущность. И этот процесс отнюдь не был всего лишь локальным проявлением каких-либо «крайностей» или «перегибов» советских чиновников, осуществляющих культурную революцию «на местах» в соответствие со своими убогими представлениями о долженствовании культуры. Это было вполне объективное и закономерное проявление комунно-большевистского представления о целесообразности и месте культуры в обществе, которое они создавали.

Когда к власти в Центральной Азии пришли большевики, они сделали то, что, единственно, должны были сделать для того, чтобы удержать и упрочить свою абсолютную власть над местными обществами и их культурно-историческими традициями. Они вытравили из сознания, убили сразу двух богов – Бога, как Абсолютного духа и Универсальность Бытия и Бога национального, заменив их, так называемой, «пролетарской идеологией» с ее пресловутой целесообразностью. Большевики и их полномочные представители на местах, глумясь, распяли национального Бога, который, на протяжении жизни этнических культур, создавал дух и мелодию обыденной жизни людей с их большими и малыми предрассудками, наивной мистификацией непознанного и незамысловатыми представлениями о вселенском устройстве, которое находило свое высшее оправдание в Универсальности Бытия.

На смену сакральным понятиям, связывающим экзистенцию отдельного человека с внеэмпирическим миром, в культурное пространство народов Центральной Азии пришли атеизм и вульгарный интернационализм, который не то чтобы полагал равенство наций, а вовсе отказывал нации в праве на существование, поскольку справедливо видел в ней и в ее культурных традициях свое неизбежное опровержение.

Именно в силу этой причины пролетарская литература народов Центральной Азии стала послушной служанкой коммунистической идеологии, а писатель – в самом прямом смысле этого слова – уполномоченным представителем идеоло-

гического департамента региональных структур Центрального комитета коммунистической партии Советского Союза и его национально-территориальных подуровней.

Разумеется, подобный статус художественного слова не мог оставаться на все времена, поскольку, уже в самом своем внутреннем содержании оно имело деструктивные признаки. Вследствие отсечения его основных значений и функций от трансцендентности бытия, над истинным назначением слова было совершено надругательство, оно было подвергнуто инфигированию вирусом безверия, лишившим его какой-либо связи с трансцендентностью бытия. Лишенное свободы самовыражения, которое могло стать для него условием выживания в историческом времени, идеологически ангажированное, слово было обречено умереть раньше, нежели идеологическая доктрина и конъюнктура политического момента, его породившие.

Поиски решения ответов на поставленные ситуацией в центрально-азиатском регионе вопросов требует выведение проблемы на иной таксономический уровень. Именно это обстоятельство побуждает нас к смене ракурса, а также «оптики» при анализе процессов, синхронно и диахронно протекающих во всем регионе, процессов.

Если рассматривать панораму всего центрально-азиатского региона под более масштабным, нежели собственно культуроведческим, углом зрения, в качестве единого геополитического и геостратегического, а в нашем случае, еще и в дискурсе целостного историко-культурного пространства, искусственно и «по живому» поделенного межгосударственными границами, то ситуация здесь видится предсказуемо проблемной.

Совершенно очевидным, бросающимся в глаза своей несуразностью, представляется здесь то, что во всем перманентно происходящем, нескончаемом, многоуровневом, многовекторном и практически не решаемом «среднеазиатском калабалыке», главным болевым узлом является принципиальное несовпадение, возникших после распада СССР, культурных дискурсов. Сюда же можно отнести прерыв исторической и культурной преемственности, отчужденное отношение граждан к любым институтам, представляющим государственную власть, в том числе и к курируемой этой властью художественной культуре. Ко всему этому прибавляются проблемы делимитации государственных границ, проведенных некогда советским руководством без какого-либо учета существующих здесь исторических, этнических и иных реалий, каковые всегда и по своему главному определению, были трансграничными. Причем, несообразности, связанные с перечисленными проблемами настолько очевидны, что другого объяснения, кроме как намеренно заложенной центральными властями московского Кремля «мины замедленного действия», попросту не существует.

Общеизвестно, что границы эти не совпадают с реальным расселением этносов. Таджики, туркмены, узбеки, казахи, киргизы, каракалпаки и уйгуры традиционно живут на территориях, которые произвольно нарезаны на административные участки, округа, области и республики не всегда в соответствии с теми административными и межгосударственными границами, которые достаточно произвольно установил для них коммунистический режим.

Если к этому присовокупить активно проводимый советскими репрессивными органами процесс массовой депортации в среднеазиатские республики и

в Казахстан сотен тысяч западных украинцев, бессарабских молдаван и цыган, прибалтийских эстонцев, литовцев и латышей, дальневосточных корейцев, северокавказских чеченцев, ингушей, балкарцев, карачаевцев и калмыков, грузинских турок-месхетинцев (ахыцка), крымских татар, греков и армян, поволжских немцев и прочих представителей классово чуждых большевикам социальных прослоек – «кулаков», «средняков» и мелких предпринимателей и просто недовольных большевистским режимом «отдельных несознательных граждан» помножив все на автохтонных представителей малочисленных народов Средней Азии – бухарских евреев, цыган, китайских дунган, уйгур, курдов и ассирийцев, да приплюсовать к этому «Ноеву ковчегу» потомков переселенцев из Восточной Украины и Центрального Нечерноземья России, еще ранее их подпавших под «стольпинские реформы», то картину вселенского смешения рас, народов и языков надо было бы писать только здесь. Так сказать, «с натурь».

Следующими в этом списке, составленном комунно-большевиками в жанре «социалистического сюрреализма», выступили многочисленные десанты пролетарских культуртрегеров, составленных из проштрафившихся по различным причинам представителей среднего и нижнего звена «работников культпросвета», которые начали спешно создавать здесь всевозможные фольклорно-этнографические ансамбли и оркестры дутаристов, домбристов и комузистов, а также занялись обучением местных ашугов и акынов виртуозно исполнять на народных инструментах моцартовский «Турецкий марш» и «Танец с саблями» Хачатуряна, ансамбли песни и пляски, воспевавших советскую власть и ее генеральных вождей, историков и философов, исследовавших генезис «демократических традиций и классовой борьбы простых людей с «феодально-байской» и «ханской верхушкой», профессиональных «дружителей» между народами, которые десятилетиями жарко спорили о том, что будет вначале «сближение народов», а потом «расцвет» или же, совсем наоборот, вначале «расцвет» и уж только после него «подлинное интернациональное сближение» между народами страны «победившего социализма», трапперов-первоцелинников, перепахавших казахские и алтайские степи, а заодно изрывших каналами пески Каракумов, Кызылкумов и Муюнкумов, геологов с горняками, дорожников с мелиораторами – то этническая карта центрально-азиатского региона приобретает законченный образ среднеазиатского бытового ковра – корпеше, технология производства которого представляет собой сшитые лоскутки-аппликации из разноцветных и разноструктурных тканей. К сожалению, сколько-нибудь серьезных попыток анализа всего этого неисчислимого разнообразия национальных традиций, этнопсихологических и поведенческих стереотипов, бытовых предрассудков и официальных директив, скрепленных большевистско-ленинской идеологией, до сих пор не было, если не считать единственное исключение – блестящее художественное исследование бытовой культуры региона – роман английского узбека Хамида Исмаилова «Железная дорога», о котором мы более подробно расскажем ниже.

Повторимся. С приходом сюда советской власти все эти этносы, племена, кланы, семьи, этнические и социальные группы были искусственно рассечены сначала условными – хозяйственно-административными, а после 1991 года самыми настоящими государственными границами. Вполне безразлично реагирующая все это время на установленные советской властью, условные административные границы, внешне мало структурированная, но, вместе с тем, сросшаяся тысячами

невидимых нитей мульти-этническая, биосоциальная масса, оказалась не готовой к цивилизованному раздельному проживанию по разные стороны межгосударственных границ.

Сегодня, под воздействием системного кризиса, охватившего каждую в отдельности младогосударственную общину и всех вместе, отношения между всеми этими людьми резко обостряются, а социальная и межэтническая атмосфера в трансграничных зонах в одночасье приобретает драматическое напряжение. В отсутствие выкорчеванного за ненадобностью советскими идеологами автохтонного культурного пласта, в содержание которого, среди всего прочего, входили и выработанные веками рецепты и способы упреждения бытовых межэтнических конфликтов, социально-психологическая атмосфера стала определяться голой конкуренцией между установившимися в регионе режимами.

Происходило это на фоне усугубляющихся системных процессов в области экономики, промышленного и сельскохозяйственного производства, экологии, демографии, здравоохранения, просвещения и культуры. Что, в конечном счете, привело регион, если рассматривать его в качестве единого геополитического целого, к полномасштабному и системному кризису. И нет ничего удивительного (но, напротив, целиком и полностью представляется предсказуемым и закономерным) в том, что этот кризис, в отсутствие цивилизованных способов и форм решения проблем, которые характеризуют всякое тоталитарное, отменяющее гражданские свободы и права, закрытое общество, не имея выхода в конструктивные формы, стал трансформироваться в межэтническую конкуренцию за жизненное пространство.

Ну, а что же наш Тартюф? То есть, социалистическая литература народов Центральной Азии?..

Она получила то, что она исторически заслужила – за ненадобностью идеологического подспорья для новых режимов, она была выгнана на панель, которую новые хозяева жизни называли (надо полагать, из сентиментальности присущей людям подобного круга) рынком. Впрочем, большого сочувствия по поводу ее судьбы у автора нет, поскольку эта литература нашла вполне достойное применение своему таланту – высшая и довольно немногочисленная ее часть, осталась при власти, выполняя при ней привычные функции куртизанов и гейш, оставшееся же большинство занялось описанием полевых исследований особенностей национального секса.

Горечь вызывает другое. Известно, что культура, как и бутерброд с маслом, падает интеллигенцией вниз. Истинность этой закономерности подтвердилась и с литературой центрально-азиатского региона: поскольку тончайший слой ее интеллигенции оказался за пределами установившихся параметров жизни, то и литература, вместе с ее авторами ушла на периферию бытия.

И все же. Начиная с 70-х годов в национальных литературах Центральной Азии наметилась попытка радикального прорыва, связанная со стремлением художественного осмысления собственных культурно-исторических традиций. Бесспорным лидером этого процесса стал казахский поэт Олжас Сулейменов. Его поэма «Глиняная книга», при всем том, что она оказала революционное воздействие на восприятие историко-культурного процесса и сформировала генерацию литераторов региона, до сих пор остается не исследованной в культурологическом контексте, а значит и не востребованной историко-культурным процессом.

Не менее значимым явлением стала и поэзия таджика Тимура Зульфикарова – «последнего дервиша Азии» (*по определению автора статьи*), в которой традиции интонационного и ритмико-семантического ряда восточной поэзии приобрели в его завораживающе магнетических текстах-камланиях глубокое эстетическое наполнение.

В 80-е годы ярко заявили о себе «неистовые» узбекские поэты Мухаммад Салих, Усман Азим, казахи Есенгали Раушанов и Улыкбек Есдаулетов, поэтические тексты которых были наполнены пульсирующей энергией традиционных народных дастанов и песнопений, выполнявших функции прорыва «на ту сторону добра и зла» – в пространство гармонии и совершенства, где мерцали угасающие сегменты традиционной культуры, всегда и во все времена представляющиеся духовным эталоном, посредством которого национальный и трансцендентный Космос общался с обществом и отдельным человеком.

В начале 90-х годов оформилось в самостоятельное художественное направление «ферганской поэтической школы», представленной Шамшадом Абдуллаевым, Вячеславом Усеиновым, Даниилом Кисловым, привнесшей в активную поэтическую лексику и самое видение художественного пространства многоуровневую структуру построения образа, усложненные фонетические интонации и эстетический изыск авангардной западноевропейской поэзии.

Все эти знаковые явления имеют вполне самостоятельное значение, более глубокое и детальное исследование которых выходит за пределы формата данной статьи. Последним обстоятельством и объясняется желание автора, обозначив их в контексте анализа феноменологии художественно-поэтического процесса в центрально-азиатском регионе, отложить их рассмотрение до следующего раза.

Сейчас же, в качестве иллюстраций к затронутой теме, было бы уместно рассмотреть некоторые особенности проявления творческих поисков на примере наиболее знаковых, на взгляд автора статьи, литераторов.

I. ПОСЛЕДНИЙ ДЕРВИШ АЗИИ

Начало творчества таджикского поэта Тимура Зульфикарова хронологически соотносится с 60-ми годами ушедшего столетия, когда он, однокашник казаха Олжаса Сулейменова, бурята Дондока Улзытуева, Аварца Магомед Алиева и др., изучал азы профессионального мастерства в Московском литературном институте.

С той поры прошло не одно десятилетие. По-разному сложилась творческая судьба студентов того давнего набора, но все эти годы, всё, чтобы ни писал Зульфикаров, воспринималось читателем некоей литературной игрой: то ли изящной литературной имитацией, то ли экстравагантным капризом непомерно эрудированного автора, проповедовавшего своими текстами поэтику суфийских песнопений, библейских сказаний, эзотерическую поэзию буддийских монахов, или, выходящее за пределы эмпирического смысла, камлание беснующихся (медитирующих) бродяг Азии – шаманов-дивана... Но только не то, чем жил окружающий поэта, современный эмпирический мир, поскольку его творчество не укладывалось в рамки ни одного из направлений или жанров тогдашнего (да и сегодняшнего тоже) литературного процесса. И уж, конечно же, никоим образом не соответствовало постулатам соцреалистического новолита.

... А тем временем, книги Тимура Зульфикарова (*по недосмотру ли чиновников? благодаря ли удачному для него стечению обстоятельств?*) издавались. Сначала в Москве, а потом уже и в Душанбе, они издавались. И – о ужас! – тут же исчезали с книжных полок. В публичных библиотеках их либо зачитывали, либо попросту похищали. Книготорговцы отправляли их куда-подальше, за рубеж, но и там они не залеживались подолгу на полках книжных магазинов, возвращаясь домой, вместе с багажом соотечественников, которым посчастливилось разыскать библиографический раритет – томик Зульфикарова – среди товарного изобилия «общества потребления», предпочтя его тамошним изделиям легкой промышленности.

Кажется, не было в тогдашней стране литературного критика, которому не были бы знакомы произведения Зульфикарова. Однако говорить, или писать о нем, было как-то не принято. Разве что ругнуть его при случае, нимало не заботясь о необходимости серьезного разбора творчества поэта (Лев Аннинский), или же, как бы невзначай, походя, отметить похвалой, видимо полагая, что и этого для знающего достаточно.

В остальном же – молчание. Долгое. Утомительно долгое, и тягостное для поэта, молчание. Своеобычного. Легко ранимого. Нет! Не словом о нем. Пусть даже и несправедливым. Но молчаливым выведением его творчества за пределы литературного процесса. Из культуры. Констатацией того, что такой поэзии как бы не существует...

Впрочем, теперь, спустя несколько десятилетий, похоже, что запоздалое слово критики, необходимо уже не Зульфикарову, обретшему зрелую уверенность в правоте своего творческого кредо, но более нам – его читателям...

Первое, что отличает поэзию Зульфикарова от поэзии его современников, это принципиально иное отношение автора к исходной единице текста – к слову, которое повергается им почти полной дематериализации, изъятию, первоначально заложенных в нем, семантических характеристик. Достигается это, как посредством намеренной деформации слова/коммуникативного знака-обозначения и добавлением в его конструкцию новых звуковых единиц, так и рядоположенностью синонимических сочетаний, редуцирующих его императивный смысл. Вырванное из привычного семантического окружения, слово обретает для себя новый статус. Причем уже не в качестве самостоятельной смысловой единицы, но как части цельного предложения (или фразы), находящейся в тесном взаимоотношении с ассоциативным восприятием читателя. Или, если использовать логику Поля Валери, это та самая «точность, которая выражена двумя неточностями». [6, стр. 179]. С его генетическим культурным опытом, актуализируя и по-новому структурируя ранее приобретенные им знания. Кроме того, графическая монохромия слова обретает внутреннее свечение калейдоскопического многоцветья адекватное целостному ощущению окружающего человека мира, усиливая тем самым, суггестивное воздействие поэтического образа.

Благодаря этому, возникший поэтический образ утрачивает функции одномерной информации об объекте отражения и приобретает некий ассоциативный смысл, синтезирующий взаимно направленные потоки, исходящие, как от объекта (текста), так и субъекта (восприятие читателя). Необходимым условием возникшей интенции является первоначальная деформация и последующая трансформация и переструктуризация схемы-сюжета линейно одномерного развертывания по-

вестования. При этом возникают сложные явления, во время которых, с одной стороны, улавливается сходство текста с эмпирическим восприятием оригинала – объектом отражения. То есть, сохраняется элемент изобразительности слова. С другой стороны – трансформация слова неизбежно приводит к разрушению его, привычного в глазах читателя, семантического статуса.

Необходимость осуществления подобной деструкции обусловливается тем, что поэт стремится максимально редуцировать однолинейное воздействие изображаемого объекта и его сюжетной функции, рассеивая исходный образ на составные ингредиенты целостного потока.

Следующий этап формирования поэтического образа – сведение разрозненных элементов в эмоционально-семантические фигуры и воссоздание их уже в качестве целостного художественного образа в системе индивидуального восприятия читателя.

В воссозданной системе связей «автор–читатель» художественное произведение занимает место опосредующего и, одновременно, синтезирующего звена в восприятии читателя.

Таким образом, продуктивное воображение читателя становится тем способом (или, таким процессом), посредством которого созерцается форма общения как живое, пульсирующее целое, как синтез отношений, переходящий в конструктивные взаимоотношения между автором и его читателем, требующие как от первого, так и от второго максимальной самоактуализации, а значит, самореализации в культурном процессе, в котором произвольный вымысел органически сливается с ретранслируемым из глубинных историко-культурных пластов поэтики, символом/знаком или метафорой.

Но, столь логизированная модель, как бы верна она ни была, все же ничего не проявляет в поэзии Зульфикарова. Замечено ведь еще Полем Валерии, что люди поют и изрекают в самые роковые минуты жизни то, что звучит в молитвах; то, что утешает ребенка и несчастного; то, что свидетельствует о правдивости клятвы. Все те слова, которые невозможно выразить в четких понятиях и ни оторвать от определенного тона и строя, не делая их, тем самым, бессмысленными и тщетными. Во всех этих случаях акцент звучания голоса важнее их смысловой значимости: они взывают скорее к нашей жизни, нежели к рассудку, в гораздо большей мере побуждают нас измениться по отношению к самим себе и к окружающему, нежели постигать их эмпирический смысл.

Что есть человек, как не источник и не начало всех загадок, столь же таинственных и неизъяснимых во всей своей исчерпывающей полноте, как и Природа, выпустившая нас при нашем рождении из своих объятий, чтобы принять снова по окончании нашего земного пути? И кто, презрев истину, станет утверждать, что простые языковые формы нашей речи способны вместить в себя всю полноту и необъятность универсальности Бытия, а не лишь ничтожно малую его часть, которую мы способны пережить в своем экзистенциальном сознании?..

Едва ли не общим местом всякой лирической поэзии является любовь. Уж как только не ухищряются поэты в попытках передать свое любовное томление и сердечный пыл. А ведь в словах этих содержится, пусть и сладостная, но все же, ложь! Дурманяще сладкая, возвышающая душу, ложь. Ибо пресловутая любовь к женщине есть наипервейший и самый древний способ признания любви к жизни, как к началу и исходу нашего отношения к Абсолюту.

Не в том ли источник наших недоразумений, когда, доверившись слову, принимаем математика и анахорета Омара Хайяма за бесшабашного сластолюбца. Верно, что он, вопреки строгим канонам пуританского ислама, в соответствии с которыми земная любовь должна быть посвящена одному лишь Всевышнему, вместо предписанных аскез, писал стихи, воспевая женщин и вино, утверждал своей поэзией, что земная жизнь есть несовершенный и материализованный результат эманации, истечения Абсолюта. Превращенная и лишенная божественного совершенства, форма проявления Его воли. И только сама любовь, – как абсолютная, и непосредованная ничем, самодостаточность, аутентичная Богу, – есть он Сам...

Но еще более верным было то, что «вино», «гашиш», «женщина» появляются в строках его поэзии лишь как атрибуты, за которыми скрыта неутоленная жажда любви к Всевышнему.

И поэтическое слово, создаваемый из материи языка образ неземной красоты, как мерцающий свет далекой звезды, дошедший до нас сквозь толщу миллионов парсеков, обозначает явление, которого, возможно, уже нет, или оно стало другим, связывает нас тонкой нитью со смыслом, который не следует принимать за эту нить...

Отдаю себе отчет, что отмеченные черты поэзии Зульфикарова, относятся не к произвольным капризам и не стремлениям автора к экстравагантности при изложении поэтического текста, но являются ее родовыми признаками с имманентно присущими авторской интонации, специфическими характеристиками.

Можно, конечно же, возразить, что, по укоренившейся традиции в дискурсе русскоязычной литературы, наиболее распространенной максимой стала поэтическая строка Евгения Евтушенко о том, что «поэт в России, больше, чем поэт», из которой вытекает, что литература должна, прежде всего, выполнять роль и функции социального инструмента.

Не имея желания оспаривать это утверждение Евтушенко, сошлюсь на мнение его сверстника и оппонента – Геннадия Айги, который считает, что современное советское искусство все еще является искусством сопротивления, а не строением культуры. Поясняя свою мысль, Айги пишет о том, что если духовное сопротивление во имя своего человеческого достоинства, своих духовных убеждений, является законным и необходимым, то искусство, порожденное чувством сопротивления, несет в себе элемент саморазрушающего начала, поскольку, зачастую, сопротивление вырождается в мелкое противостояние, сведение счетов, изложение обид. Борьба против чего-нибудь не исторически, а актуально, для литературы непродуктивно, поскольку в этой борьбе она обречена на поражение. Причем, и в том смысле, что литература приобретает тем самым некоторые свойства, противоположной стороны. Поражается ею, словно болезнью.

Не правда ли, тезисы Айги прямо корреспондируются с известным высказыванием Ф. Ницше о том, что, борясь с демоном, можно обнаружить этого демона в себе самом...

Поэзия Зульфикарова – не сопротивление! Она – пульсирующий диалог с культурой, протяженной в историческом времени. Может быть, оттого она и оказалась неприметной в бурлящем, вышедшем из своего русла в пространство социума и политикума, литературным потоком конца ушедшего века, претендующим быть всем, кроме самой литературы.

И лишь искусственный слух мог различить в этом бурлящем грохоте тихую музыку журчащего арыка, шелест листвы в саду, треск раскрывающегося бутона... Ту музыку вселенского бытия, что слышал мой давний предок, опустивший уставшие за день ноги в прохладную воду журчащего арыка и провожая взглядом скользящее за горизонт дневное светило.

Вспомнилось: как-то, взглянув на пылающий закат, я обернулся к стоящему рядом приятелю:

– Вот и день прошел.

– Да, какой он малиновый и прекрасный.

Я вздрогнул, и теплая волна восторга и блаженства охватила меня.

– Вот она, красота бесконечной Природы, в которой живу...

И еще подумалось: ведь эта торжественная красота пылающего заката представляла перед изумленным взглядом моих родителей, многих и многих поколений предков, живших задолго до меня, рождая одинаковое чувство восторга и преклонения перед непостижимой и вечной красотой Природы. И не это ли чувство делает меня похожим на них, похожим на всех людей, когда-либо живших и живущих сегодня на земле?..

И не подобное ли чувство, возникающее, благодаря поэтическому Слову, соединяет каждого отдельного человека с миром людей и общей для всех нас историей?..

II. ВОСПОМИНАНИЕ О БУДУЩЕМ ИЛИ «АМАРКОРД» ХАМИДА ИСМАИЛОВА

«Будь на белом снегу беззащитен,
о, человек!»

(О. Сулейменов «Глиняная книга»)

1. «Й-а-а м-мо-г-гу г-го-во-р-р-ить с-сво-бод-но. Я м-мо-гу г-гово-р-ить с-свободно. Я могу говорить свободно!»

Эти первые кадры из фильма Андрея Тарковского «Зеркало» могли бы стать первыми фразами романа Хамида Исмаилова (литературный псевдоним – Алтаэр Магди) «Железная дорога»*.

Считается, что тот, «кто хочет понять текст, должен, спрашивая, обратиться к чему-то, лежащему за сказанным» [3]. Говоря иными словами, для адекватного понимания романа «Железная дорога» нам необходимо ввести в круг художественной проблематики романа дополнительную информацию, которая осталась за пределами текста, но к которой, хотя и косвенно, но, так или иначе, апеллирует автор. Дополнить ее...

Причем, не только за счет сведений собственно художественного свойства, но и за счет информации, раскрывающей содержательную структуру и технологию интерпретации романа, поскольку доминанты художественной концепции автора расположены как бы посередине – в культурно-философском континууме, в котором он возник. Ведь не случайно, один из героев романа, рассуждая о свойствах тени, отбрасываемой предметом, догадывается, что она – не простое его отражение, а нечто большее. Если следовать за ходом рассуждений героя,

* Алтаэр Магди. Железная дорога. – Москва: Издательство «Воскресенье», 1997. – 255 с.

то выходит, что в триаде «объект художественного исследования – текст романа – его восприятие» последнее обладает значительно большим и разнообразным набором свойств и характеристик, нежели то, что описывает текст: «По небу ползут тонкие орлы. // По земле скользят толстые орлы» (О.Сулейменов).

Когда Мишель Фуко утверждает, что «дело критики состоит не в том, чтобы раскрывать отношения произведения к автору, не в том, чтобы стремиться через тексты реконструировать некоторую мысль или некоторый опыт, она (*критика* – Р. Ж.) должна, скорее, анализировать произведение в его архитектуре, в присущей ему форме и в игре его внутренних отражений» [4], – то он говорит только об одной стороне правды.

По-видимому и утверждение о том, что в исходно заложенном противоречии, которое решает в своих текстах каждый автор, состоит основная, составляющая суть всякого произведения, задача – создать художественный образ, содержанием которого является объективная реальность, наполненная индивидуальным опытом автора, также неспособно в полном объеме раскрыть некую, ускользающую тайну бытия произведения, не поддающуюся рациональному толкованию не только самим автором, но и критиком, поскольку задача последнего диаметрально противоположна задаче автора – развернуть произведение в сторону читателя.

Но, как тогда понимать попытку развернуть зеркало в сторону глядящего в него?..

И, тем не менее. Можем ведь мы, давая оценку своим впечатлениям от прочитанного, исходить из исчерпывающей характеристики, ось которой расположена между двумя полюсами: «нравится – не нравится». Все же остальные суждения представляют собой лишь искусственную попытку построения лексической формулы. Перевод одной системы исчисления (художественный текст) в другую (его интерпретация), обосновывающий выбор нашего отношения к анализируемому произведению, схожий с экспроприацией истины. Только кому это удавалось?..

Но...

Не продуктивнее ли, говоря о романе, исходить из традиционного правила, согласно которому художественное произведение вырастает из этнокультурной среды, из литературного процесса, с которыми идентифицирует себя автор? Если это так, то следовало бы анализировать роман исходя из закономерностей процесса развития собственной узбекской литературы новейшего времени.

Однако, если взять за исходное понимание авторской концепции процесс развития узбекской литературы новейшего времени, то уже первые шаги в этом направлении показывают, что композиционное построение, семантический и семиотический ряд романа, при всей своей этнографической сопоставимости с собственно узбекской литературой, отстоят от него настолько далеко, что всякая попытка его интерпретации в контексте последней представляется не более чем формальной и бессодержательной натяжкой.

С другой стороны, сопоставление романа с европейской (или с латиноамериканской) литературой периода постмодерна, также не раскрывает его имманентных характеристик, поскольку постмодернизм, по своему формальному определению, предполагает более тесную каузальную связь с предшествующим ему литературным процессом как с «реальностью более высокого порядка» (Гегель).

Так что, результатом подобных компаративистских изысканий остается бессодержательный «ноль».

И все же...

И все же, не находя более подходящего способа для интерпретации романа в контексте какого-либо референтного литературного процесса (хотя и весьма условно, с оговорками и с натяжкой), можно попытаться рассмотреть его в некоей зоне, которую сам автор, в одном из своих эссе, определяет понятием «маргинальность», когда пишет, что «культура маргинальна не только в смысле ее создателей, она маргинальна и по существу, как способ преодоления предзаданного языка» [5].

Оговорюсь, что не разделяю суждений, высказанных Х. Исмаиловым в эссе, однако ссылаюсь на них в расчете на то, что саморефлексия автора может помочь отыскать ту систему координат, тот семантически-семиотический и эмоциональный дискурс, которые заложены им в основание концепции романа. (Хотя – «Если бы птица знала определенно, о чем она поет, зачем поет и что в ней поет, она бы не пела» (П. Валери)).

Итак – о маргинальности.

Надо подчеркнуть, что автор не вкладывает в это понятие позднейший негативный смысл. Маргинальность означает для него только одно – пограничность. Или ирридентность, чтобы соблюдать научную корректность при использовании терминов.

Вспоминается... Когда-то давно, рассуждая о характере творчества молодых казахских прозаиков, неожиданно для себя я понял, что пресловутая преемственность, как категория, обозначающая диалог настоящего с прошлым, не вполне (а, зачастую и вовсе не-) соответствует реальному механизму, формирующему современный процесс развития национальной литературы.

Разумеется, ни один из писателей новой генерации не признается, что его становление, скажем, для казахских писателей, происходило не непосредственно под влиянием Абая, Магжана или Мухтара Ауэзова. Для узбекских – Чолпана, Шохрата и других национальных кумиров. Но еще в гораздо большей мере (и, зачастую, раньше по времени прочтения и со-мыслия) – под влиянием мировой классики, в лучшем случае и современных литературных культуртрегеров, как водиться чаще. В этом смысле проблема преемственности, равно как и образ железной дороги из романа Х. Исмаилова, только с определенного расстояния и под определенно заданным углом зрения, представляется «лестницей, устремленной в небо». В действительности же, она простирается по направлению к кромке горизонта. Иначе говоря, преемственность онтологическая (а не историческая) становится для новой генерации писателей некогда традиционно-интровертного, замкнутого на себя, общества доминирующим вектором в осмыслении мира и собственной экзистенции. Вспомним Дж. Неру, признавшегося в «смертном грехе» космополитизма: «Я Индию изучал, как просвещенный европеец».

Но вернемся к роману. Его композиционный строй основан на двух параллельных сюжетах: на, разворачивающемся в линейном времени, процессе осознания Мальчиком мира, «вращивании этого мира в себе» и на протяженном в пространстве, переливающимся всеми цветами и оттенками Бытия, нескончаемом потоке-карнавале жизни захолустного станционного городка Гиласа и его обитателей.

Точка стяжения (и развертывания) двух, корреспондирующих между собой, сюжетов расположена, по «закону обратной перспективы», в финальной части романа – в главе, посвященной обряду обрезания Мальчика. Обряду,

характеризующему древний ритуал инициации – вхождению ребенка/отрока во взрослый мир.

Этот конец-начало предсказывает, смыслообразует и оркеструет в целостный, ритмически и семантически организованный ряд все то, что произойдет в последующем.

Автор еще более усиливает прием тем, что рассказывает о рукописи одного из патриархов городка – слепого старца Гумара (*Гомера?!!*), якобы содержащей эсхатологическое описание того, что произошло в прошлом и того, чему надлежит произойти в настоящем и в будущем. Именно поэтому во время ритуала обрезания/инициации Мальчика перед его глазами проходит фантазмагорический хоровод, в котором участвуют все жители Гиласа, хотя бы единожды упомянутые в романе: и те, кто жив, и те, кто давно уже соединился с предками/арухами, и те, кому еще предстоит появиться на свет. И в этой череде карнавального шествия – не авторская мистификация или произвол, но неукоснительное следование им закону художественной логики, в соответствии с которой выткана живая материя романа.

В основу «внешнеописательной» части романа легло повествование о приходе в Центральную Азию Туркестанско-Сибирской железнодорожной магистрали, благодаря которой процесс колонизации региона получил свою законченную форму.

Одним из конечных ответвлений Турксиба стал Гилас – небольшой городок в Ферганской долине. С внедрением в традиционно-консервативный уклад жизни городка железной дороги его жизнь начинает испытывать мутационные перемены, становясь частью большого, во многом непонятного и чужого мира. Вместе с железной дорогой в привычную систему оценок, культивируемых с незапамятных времен из поколения в поколение ценностей, вносятся иные, «неправильные» и «не справедливые», с точки зрения традиционных, отношения.

Заблокировав систему традиционной культуры и ее иммунные функции, новая жизнь принялась последовательно разрушать ее корневую систему, саму ее суть, пока еще не изъяв, не аннигилировав окончательно качественные признаки, но заметно их истончив и ослабив ...

Интересно при этом, что, несмотря на меняющуюся реальность, традиционная этноцентрическая система координат в сознании гиласцев все еще сохраняется. Благодаря этому всё, что приходит в Гилас извне, интерпретируется его обитателями как производное от их собственной жизни. А потому «знаковые фигуры» из «того», «не-гиласского» мира – К. Леви-Стросс, А. Камю, Ж.-П. Сартр и прочие – воспринимаются как некогда местные, недавние встреченные, подпитавшиеся бытовыми представлениями гиласцев и унесшие их с собой в «другой мир», чтобы «там», «по ту (от гиласского мира) сторону добра и зла» представить их в качестве инновационных идей. Не потому ли феллиниевский «Амаркорд» – всего лишь блеклая калька, повтор бурлящего, переливающегося всеми красками базара жизни Гиласа, а «поток сознания» Дж. Джойса или Т. Вулфа напрямую вытекает из саморефлексий Мальчика, как производное от животворящего архетипа – от возникшего в культурно-тектонических недрах городка «художественного импульса». Но...

Но эта пограничная/ирридентная зона, в которой добрые старые традиции и обычаи приобретают все более трагестированные, хотя, к счастью, пока еще

не осознаваемые таковыми самими жителями городка, формосмыслы. Они, по инерции, все еще привычно-нормативны, но уже все менее и менее ценны и обязательны, поскольку утратили свое императивно-субстанциональное содержание. Эта новая и непонятная для жителей Гиласа жизнь, со своей немотивированной жестокостью, отчуждает трогательно жизнелюбивых и простодушно лукавых людей друг от друга и от всего того, что составляло некогда истинный смысл, назначение и цель их существования. Она, эта новая жизнь, не принеся взамен утрачиваемого ничего, что могло бы иметь цену в их глазах и что можно было бы преданно любить, означает для обитателей Гиласа лишь одно – утрату надежд, связанных с будущим, а значит и молчаливо-безропотный, скорбный конец.

Небытие.

А далее – безмолвие...

Я долго не мог заставить себя перечитать роман Х. Исмаилова «Железная дорога», что называется, с «пером в руках». И вот почему.

Когда-то, для любого автора, неизбежно наступает «ляйля-аль-кадр» – «ночь предопределений». В этом действе проявляет себя почти физиологическая потребность автора – собрав свои ранние и более поздние впечатления воедино, превратить их в текст с тем, чтобы, дописав последнюю страницу, навсегда от них освободиться. Этот, почти обязательный для автора, ритуал «прощания с самим собой» можно заметить и в «Портрете художника в юности» Дж. Джойса, и в «Амаркорде» Ф. Феллини. Да и не только у них одних.

Но предупреждал ведь еще П. Валери, что «за всякое подлинное открытие его автор расплачивается уменьшением значимости своего «Я» [6].

Признаюсь, у меня возникло почти мистическое ощущение, что, превратив свой прежний мир в художественный текст, отринув его от себя, Х. Исмаилов уменьшил значимость своего «Я» ровно на величину того, от чего отказался.

Чем будет заполнена возникшая в его душе пустота?..

Но ведь теперь: «Я могу говорить свободно!»

2. После «Железной дороги» автором были написаны романы «Небесные тюрки» и «Тон Хван». Каждый из них нес в своем содержании некое художественное открытие автора, в котором он пытался перекодировать отрывочные рефлексии своего жизненного опыта в целостное художественно-драматическое действие. Но в этом тщательном перебирании и нанизывании «фрагментов смысла» на художественно-композиционную нить романов, мне не хватало того потока обжигающего воздуха, который опережает слово автора. Того слова, которое задорным солнечным зайчиком скакало по улицам и дворам благословенного Геласа, вызывало эллегическую тоску по уходящей жизни, взрывало привычный ход событий, обнаруживая в душе человека, в его сознании неутоленную жажду вселенской гармонии и трагедию ее неизбежной утраты. Того слова, о котором предельно точно говорит в своих стихах герой его нового романа: «всё ясно, то – слово, а то – больно,/ с другой стороны, и боль – лишь слово...» Если, конечно, принимать значение слова в его первоизданно-библейском смысле.

Словно легкая рябь на водной глади, созданные после «Железной дороги» новые романы Хаида Исмаилова напоминали далекий всплеск ушедшей волны или, может быть, нежданно прервавшийся вскрик (счастья ли? тревоги

ли? ужаса ли?..), который, прозвучав в ночной тишине, оставил после себя не-проясненное чувство тревожного ожидания чего-то, что вот-вот, неизбежно, случится с тобой.

Как тот далекий колокол, что «звонит и по тебе, тоже»...

Но эти романы все же больше побуждали возвратиться к «Железной дороге», нежели давали новые ощущения нервно и прерывисто пульсирующей жизни, новые открытия в глубинах самого себя необъяснимой сути всегда таинственно неизъяснимого Бытия.

...Но, возможно, я был субъективен и продолжал находиться под завораживающе-суггестивным воздействием «Железной дороги»?..

И все же, прочтение новых художественных исследований автора не давало мне ощущения той исчерпывающей полноты и жгучей остроты жизни, которая поселилась и продолжает жить во мне со времени «Железной дороги» – на мой взгляд, одного из лучших романов последнего десятилетия всей мировой литературы.

«...в промежуток
между собой и словом, сбой, конец всему
тоска моя – запад, толкование – восток,
а ответа – никому...»

Совсем недавно я получил рукопись нового романа Х. И. – «Дорога к смерти больше чем смерть». Опыт иллюзорной биографии. И все, что неисчерпаемым потоком происходит в моем сознании: мучительные сомнения о смысле жизни, экзистенциальная, социальная и политическая самоидентификация, совершая роковые промахи при выборе и отстаивании мировоззренческой, нравственной, политической и художественной позиции, за которую расплачиваешься своей судьбой, обнаженная лживая правда и правда лжи частной жизни, отрицающая общий поток, в котором пребывают люди, к которым ты принадлежишь по своему рождению, и от которых ты неосмотрительно и беспечно отвернулся в поисках своего обманчивого персонифицированного предназначения, приобрел отчетливые чувственные формы:

Я на гору взошел – гору из песка;
Кони медленно смотрят издалека...
Только стрелка часов – лезвье мясника –
Срезав имя мое, отползла во мрак.

Гипотетический герой романа – поэт Билги, стихи которого пронизывают, оркеструют и выступают контрапунктом всего текста романа (и этого анонса тоже) – проходит путь «народных повстанцев» ИДУ, как он первоначально думал, примкнув к ним, которые, на деле оказались террористами, подменившими идею свободы на свободу совершать уголовные преступления: «...видя чужие смерти, мы узнаём о своей», – с горечью осознает он, –

Заблудился, заблудился страшно,
заблудился я,

вне меня мой путь, а внутри моя пустыня,
не умея войти в один и выйти из другого (*мира* – Р. Ж.),
это краснокожий ли закат или ночь-аббисинка?

Alter Ego Хамида Исмаилова – поэт Билги (или повзрослевший Мальчик из Гиласа?) идет по пути, о котором говорил Гейне: «Мир раскололся и трещина прошла через сердце поэта», разделяя грезы, надежды на лучшую и справедливую жизнь, достоинство, честь и позор, боль утрат, грязь предательства, низость и подлость соратников, так же, как и он сам, заблудших, – все то, что в полной мере является внутренним содержанием войны, которая всегда, по самой своей сути, бесчеловечна и бесчестна, которая стала «blou up» – безжалостно-натуралистическим укрупнением формата происходящих с народом драматических перипетий его исторической судьбы и расплачивается за все, что происходит с ним самим и вокруг него полной мерой своей персональной судьбой: «вспоминая постоянно, осознавая, что время не возвращается его, ты, как будто, (*приходишь к тому* – Р. Ж.), что есть какой-то смысл, меняя его на собственную горечь...»

Казалось бы бедное, тривиальное по своей форме открытие. Но когда оно приходит к поэту на заснеженном склоне горы, в окопе, когда в любое мгновение к тебе может прийти смерть (*ради каких идеалов? за что?*), то поэтическая рефлексия превращается в драматически звучащий, объективный закон существования:

небо не для того, небо – чтобы отражаться в воде
и деревья созданы не для того, чтобы ронять листья на землю,
но если скажешь, что столько красоты пьяно само собой, то
ошибёшься – вон та старая мельница, что
перемальывает силу потока в белую муку,
и твоё сердце тяжело как мельничный жернов,
для того чтобы перед этой девушкой сдуть с ладони горсточку печали.
Веет ветер, вода течёт, время проходит, скрипя...

Проходя свою карму – свой круг жизни, рожденный поэтом, становится уголовным преступником, убийцей. И, не столь важно, сам ли он совершал эти бессмысленные преступления, или же пассивно присутствовал при этом. Кто возьмет на себя ответственность за нечаянное преступление? За ошибку, которая, по словам одного из наполеоновских маршалов-соратников, есть больше, чем преступление. Суть этой ошибки состояла в неверно выбранной героем стратегии жизни, в которой все, что с ним происходило в последующем, уже не имело принципиального значения. Твой по-(про-)ступок всего лишь следствие твоей трагической ошибки, ставшей причиной преступлений, за которую и тебе (прежде всего, тебе, коль ты поэт!) придется ответить полной мерой. Не тебе, так грядущим поколениям твоих потомков, пришедших в мир вслед за тобой с меткой несмываемого временем проклятья:

я всё это истолкую, несомненно, самым тонким образом,
но, вспоминая лампу, то, что жгло меня – не стекло, а огонь.

О, Аллах! на тайны щедрый, на ответы столь скаредный!..
Или, вместо ответа, залогом станет эта беспутная жизнь?
Ты совсем не переживай об этом
смерти нет ни высокой, ни низкой.
На самом деле не смерть, а дорога к смерти
Мысль о ней много страшнее самой смерти.
В этой реальности есть некое заблуждение.
Тоскующему, нет любимой –
ищешь землю – теряешь родину.
Но на дне моего сердца,
как блик солнца на дне колодца,
отражено, толи рождение, толи захоронение,
толи мерцающее пятно. Или это бесконечная боль
мерцает? Я её, словно ведром,
пытаюсь вычерпать.
И, в конце концов, слово за словом,
скользким тяжким чувством, вытягиваю.
Но как кончиться этой боли из зрачка,
что влагой из глаз течёт, словно арык?..

Действительно, что есть ответственность? За неоправданное злословие. За нечаянное предательство. За ложь, что сознательно распространяет человек, оправдывая ее высшими государственными целями (?), необходимостью прокормить свою семью (?), сохранить себя, для будущего (?). Какого будущего? Будущего, в котором уже не будет места преданной дружбе, восхищения перед божественной красотой любимой девушки или женщины. Не будет волшеббно-тревожной тайны закатающегося за горизонт солнца. Не будет места созидательной жертвы во имя высоких идеалов...

И все это потому, что своей ошибкой ты предал и свое, и своих потомков, Будущее...

Вместо всего этого будет будущее сообщество успешных и циничных людей, для которых надругаться над слабым, подло обмануть и предать доверяющего тебе человека, ради достижения вполне убогой цели, которая нынче зовется «jackpot», станет повседневной нормой.

А дальше – молчание...

Но ведь все это было уже предсказано автором в его саге о жителях Геласа – Микро- и Мегакосмоса человека, как части Вселенского мира, в котором «золотое сечение» жизни начало истончаться, поскольку единственный ответ человека перед собой и перед теми, кто придет после тебя, лежит в мучительном, но и свободном, осмысленном и ответственном выборе ответа на извечные вопросы: «Кто ты? Откуда и зачем ты пришел в этот мир? Куда ты идешь?..» То, что, говоря языком философии, является проблемой самоидентификации. Проблемой смысла.

И никто не сумел (не захотел, не нашел в себе зрелого мужества?!!) этого заметить, потому что только он – Автор романа – выстрадал своей судьбой выговаривание ключевой фразы:

«Я могу говорить свободно!» – не заикаясь...

III. «КОД» РОЛЛАНА СЕЙСЕНБАЕВА – ТЕЗИСЫ НЕЗАВЕРШЕННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Своей «Черной книге» нобелевский лауреат Орхан Памук предпослал строки из Эдгара По: «Вы, читающие, / Вы, все еще живущие, / Это написал я, / Давно идущий / По стране теней...»

Убежден, эти строки гораздо больше подходят к произведениям Роллана Сейсенбаева. Как-то, в беседе с писателем, я задал ему вопрос: как можно жить после того, как ты написал какой-либо из своих рассказов, в котором предельно жестко, бескомпромиссно обозначено противостояние несопоставимых нравственных позиций и ценностей, а победа добра над злом неочевидна? И, тем более, после такого романа как «Отчаяние» или «Мертвые бродят в песках», в котором рукотворный апокалипсис людей стал единственно возможным исходом несправедливой жизни людей, разрушающих эко- и эго-систему мироздания, в котором родились их далекие пращурь, и в котором мучительно и безрезультатно ищет для себя надежную опору экзистенциональное самоощущение мятущегося, утратившего духовную опору человека, страдающего еще и от того, что в этом опустошенном мире обречены существовать люди, идущие вслед за ним – его прямые и не прямые потомки?..

Не стала ли финальная сцена романа вынесением приговора культуре и народным традициям, давшим жизнь нынешнему поколению людей, но, в то же время, не оставляющая ни единого шанса для того, чтобы жизнь, в том ее неповторимом состоянии, продолжалась?..

Тогда мой вопрос, не получивший ответа, так и повис в воздухе.

И лишь много позже, вспомнив строки Эдгара По, понял для себя, что в своих текстах Роллан уже давно, возможно, со времени самых первых своих рассказов и новелл, преодолел трехмерное пространство обыденных представлений о «жизни как она есть» и вошел в совершенно иное, особое измерение, в котором он «давно идет по стране теней».

Говоря иначе, максимально приблизился к тому состоянию интерперсонализированного номадического мироощущения, в котором вечнотекущая безбрежная река жизни измеряется не индивидуальным пространством календарной жизни отдельного человека и его социального окружения, а рядом поколений его предшественников (шежере в его актуальном значении). А ответы на сакраментальные вопросы лежат за пределами эмпирического измерения того, что мы называем нашей жизнью...

Мир, в котором ощущение неразрывного единства прошлого и будущего выражено органической целостностью его восприятия, а центр жизни современника отнюдь не является эмпирически осознаваемым эпицентром, но рассредоточивается в этом пространственно-временном континууме нескольких (всех!) поколений живущего, здесь и сейчас, человека, являясь, по существу, матрицей сознания номада и производных от него артефактов, воспроизводящих синергетический образ некоего коллективного «Я» в его диахронном измерении...

И еще. В этой «стране теней» не существует ни теней, ни полутонь, и жизнесуществование во временном развертывании, представляется предельно контрастным и фиксированным, оставляя семантическим нюансировкам жизненных деталей сравнительно ограниченное пространство. Это же относится и

к свойствам, характеризующим индивидуальное восприятие личности героев и персонажей его рассказов, повестей или романов.

Такое метафизическое ощущение жизни становится главной характеристикой, кодом художественной концепции и алгоритма персональной авторской интонации Роллана Сейсенбаева. Именно по этой причине и в этом контексте раскрытие феномена произведений писателя лежит, повторюсь, за пределами интерпретаций его внешних восприятий описания жизненного пространства, на котором разыгрываются драматическая коллизия произведения и, соответственно, индивидуальные судьбы его героев.

Позволю себе высказать предположение – Роллан Сейсенбаев бережно сохраняет в своем мега-сознании геном Абая и Шакарима, абсорбированных в своем философском и поэтическом видении многомерную конструкцию казахского национального Космоса, о котором прозорливо писал в своем предисловии к роману «Мертвые бродят в песках» российский исследователь и литературный критик Георгий Гачев. К слову, проблему эту он попытался реконструировать в мифопоэтических терминах, определяя алгоритм эпического начала творческого подхода Роллана Сейсенбаева к художественной переработке казахского социокультурного контента.

В своем исследовании творчества Роллана Сейсенбаева Георгий Гачев рассматривал преемственную связь и отличие социокультурной ситуации и векторов развития казахского этнокультурного феномена рубежей XIX-XX веков и третьего тысячелетия, когда вопрос выбора стратегического проекта нации и пути развития ее культуры ставился перед казахским народом предельно жестко: либо полностью преодолеть номадизм, как утратившее историческую перспективу состояние, интегрировавшись в урбанизованное социокультурное пространство. Либо, наоборот, имплементировать в свою настоящую жизнь полный ансамбль уходящей в историческое небытие номадической культуры, как неотъемлемое имманентное жизненное пространство, определяющее духовное и материальное тело этнокультурной идентичности. Законсервировав при этом себя и свой макрокосм. Капсулируя его в качестве своего доминантного нациообразующего признака и неизменного в своей внутренней конструкции раритета...

Абай однозначно выступал за переход из номадизма в урбанизованный социокультурный дискурс, что означало для казахского сознания и его традиционной культуры прерыв преемственной связи. Такой резкий переход нес в себе опасность системной катастрофы, как на уровне индивидуального сознания, так и в более широком социально-культурном контексте.

Однако то, что этот путь нес в своем содержании опасность маргинализации общества, Абай не принимал в расчет. Не просчитывал он в своих произведениях и высказываниях и негативных последствий столь масштабного национального стратегического проекта, переориентирующего исторический путь развития нации. Таких, как утрата имманентных этических и эстетических императивов, создающих и сохраняющих духовное обличье и этнопсихологический стереотип поведения людей, идентифицирующих себя с данной культурой. Образующих некое корпоративное сообщество с единым для всех его членов нравственным и социально-правовым кодексом и семиотикой, маркирующей все значимые объекты окружающего мира. Увы, Абай не просчитывал, а значит и не предлагал

систему мер и средств, способных предотвратить или, по крайней мере, сделать эту катастрофу менее болезненной.

Судьба и смерть Шакарима может стать иллюстрацией того, как новая жизнь, к которой он призывал свою нацию, уничтожила его самого. Шакарима, как и библейского Иосифа, также погребли в «колодце забвения». Но, если Иосифу его сводные братья сохранили жизнь, оставив шанс на выживание хотя и в египетском рабстве, то братья-казахи предварительно умертвили своего философа чтобы погребенная в колодце память о нем и об их преступлении погибла вместе с ним наверняка...

Не вступая в полемику со своими великими предшественниками, Роллан Сейсенбаев, в жанре антиутопии, описывает в своих произведениях трагический результат произошедшей трансформации в сознании казахского общества. Объективную правоту своего видения широкой панорамы жизни современного казаха писатель находит в том, что всякое обретение иного неизбежно влечет отказ от своей идентичности, истечение животворящей субстанции, определяющей субстанциональные признаки и характеристики космологического восприятия мира и собственного этнопсихологического поведенческого стереотипа.

Как-то давно, в предисловии к повести Ш. Кусаинова о Чокане Валиханове, я затрагивал тему прерыва связи культурной преемственности – начальной стадии разрушения институтов конно-кочевой цивилизации, в которой казахский просветитель принял самое активное и деятельное участие. Тогда пришлось писать о том, что мой названный брат, «мелькнул светом далекой и уже погасшей и остывшей звезды», «пролился не дошедшим для меня дождем», чтобы его настоящее, определяемое раздвоенным сознанием, стало моим будущим.

Сказанное отнюдь не означает однозначного отрицания и негативных оценок того, что произошло с казахской национальной культурой и коллективным сознанием казахского общества в XX веке. Для меня этот вопрос остается открытым и, похоже, не получит исчерпывающего ответа до той поры, пока казахская нация и ее интеллектуальная элита не выработает четкого алгоритма своей этнокультурной идентичности. Для меня также остается очевидным, что без глубокого и всестороннего осмысления этого вопроса у нации не будет собственного понимания себя, своей исторической судьбы, а значит и своего будущего.

Но об этом – позже...

Начало моего знакомства с Ролланом Сейсенбаевым совпало со временем выхода в Москве перевода его первой книги – «Последний снег». Сунув подаренную мне автором книжку в карман куртки, я нырнул в метро и поехал в свое аспирантское общежитие. По дороге начал читать и не заметил, как проехал свою остановку. Пришлось выйти и ехать в обратную сторону. Но теперь уже – чтобы вновь встретиться с писателем и продолжить начатую в рассказах тему «от первого лица».

Именно во время этой встречи я, как мне кажется, увидел в Роллане Сейсенбаеве писателя новой генерации, родившегося в урбанизированной среде, но отнюдь не неопита, для которого жизнь предшествующих поколений его предков кажется чужой и неприемлемой, а люди, оставшиеся в «той» уже «не своей» культурной среде воспринимаются с нескрываемым пренебрежением.

Для Роллана Сейсенбаева осмысление жизни чабанов, оставшихся на периферии номадического мира и так и не ставшими полноправными членами новой

реальности, превратилось в вопрос отнюдь не риторического свойства. Этот, уже функционально не актуальный, утраченный мир кочевья, который продолжает проявлять себя в устно-поэтическом творчестве, в инструментальной и вокальной музыке, в цветопластических образах, маркирующих его предметное окружение и определяющей всю аксиоматическую систему номадического Космоса, психоповеденческий стереотип поведения людей, относящих себя к казахскому этносу держит его память в своих объятиях. Заставляет возвращаться к нему, как к своему органическому состоянию первозданной гармонии человека и экосистемы.

И это выстраданное обдумывание магистрального вопроса исторической судьбы казахской нации для Роллана Сейсенбаева уже не является литературой в нормативном понимании этого термина, но нечто большим. Гораздо большим. Это пространство трансцендентного мира, в котором писатель ощущает свою свободу, а значит и ответственность за все то, чем он живет и о чем он пишет.

P.S. ... В бесконечно долгие минуты ночных бдений, когда недописанный текст, кровотопа пульсирующей болью свежей раны, вызывает о продолжении, и полузабытые образы и фрагменты когда-то прочитанных книг, фразы, произнесенные кем-то из собеседников, причитают и зывают, чтобы ты ввел их в тело своего текста, как будто это реанимационное действие по при-читанию, сможет продлить их посюстороннюю жизнь, а тебя, доверившегося не выговоренному тобой слову, избавит от мучительного и ненужного никому, кроме тебя самого, поиска того самого слова-пазла, которое заполнит зазор в описываемом сюжете...

И в эти минуты вдруг слышится едва различимый оклик, как будто кто-то, негромко, но вполне внятно, произнес твое имя, позвал куда-то. Ты замираешь и тщетно вслушиваешься в ночь. Но голос не повторяется, и тебе уже ничего не остается, как подняться и вернуться к дописанию текста, сохраняя тревожную надежду, что тихий голос в ночи вновь повторит твое имя. Зачем?..

И сквозь невнятный шорох затаившихся в ночи предметов и вещей, чудятся неуверенные шаги неведомого прохожего, который намеревается войти к тебе, чтобы передать привет от далеких знакомых и, по пути, повторяет твое имя, чтобы, ненароком, не забыть.

И эта догадка неожиданно успокаивает – ты открываешь окно настежь и, взглядываясь в ночь, шепчешь незнакомцу слова приветствия. Но в ответ – молчание...

Кажется, ты догадываешься, кто перепоручил незнакомцу твое имя. Но теперь это уже не имеет значения, поскольку слова (не заемные ни у кого, Твои слова) понемногу возвращаются, чтобы превратиться в Твои тексты...

...Здравствуй, брат мой, Роллан!..

ИСТОЧНИКИ:

1. Ясперс К., Введение в философию. – Минск, 2000.
2. Хайдегер М. Бытие и время. – Москва: AD MARGINEM, 1997.
3. Гадамер Х-Г. Истина и метод. – Москва, 1988.
4. Фуко М. Воля к истине. – Москва, 1996.
5. Исмаилов Х. «Русско-еврейский диптих Сократа».
6. Валери П. Об искусстве. – Москва: Искусство, 1976.

