

Ольга
Абешева



МЕТАФИЗИКА ПУСТЫНИ В ЛИТЕРАТУРЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Все земли перед тобой убоги, пустыня.

Сейди (туркменский поэт)

«Пустыня - это сад Аллаха, из которого властитель правочерных удалил всю лишнюю людскую и животную жизнь, чтобы на земле было хоть одно место, где он мог бы бродить в одиночестве».

(Арабская пословица)

«Настоящий казах презирает тех, кто ищет лишь сытое место – «это для бродячей собаки». Поэтому и продолжает жить в Приаралье, в заброшенных, бесперспективных, безводных, бесправных регионах и при этом еще благодарит Создателя за все благодеяния».

Герольд Бельгер. Интервью. (Дружба народов, 2006. №7)

I

ОСОБЕННОСТИ «ГЕОПОЭТИЧЕСКОГО ОБРАЗА»

Любая национальная литература имеет свою систему устойчивых образов и мотивов, характеризующих ее эстетическое своеобразие. Прежде всего она тесно связана с окружающим человека пространством, с той землей, на которой проживает народ. Территория, на которой существует человек и его соплеменники, является частью его родовой памяти. Не случайно известный антрополог Л. Леви-Брюль отмечал тесную связь, которая устанавливалась между землей и людьми, обитавшими на ней. Исследователь находил, что между ними есть мистическая связь, слитность природы и человека [11, 112]. В.Г. Белинский считал природу, климат, географическое положение важным обстоятельством, оказывающим влияние на характер народа, на его историю, на духовность, он рассматривал природу, окружающий ландшафт как одно из средств постижения национальной сути русского народа.

Л.Н. Гумилев писал о сопричастности, устанавливаемой между землей и людьми, живущими на данной территории. Известный культуролог и литературовед Г.Д. Гачев называет пространство обитания народа национальной природой: «Национальная природа есть не просто географическая или экологическая сре-



да обитания или сырье и материал для труда, но прародина народа, «скрижали завета», определенные письмена, которые народ просчитывает в ходе истории, создавая культуру» [7, 72].

Современные культурологи А.А. Пелипенко и И.Г. Яковенко также говорят о неразрывной связи между общиной и пространством ее обитания, отмечая, что «партиципация к роду осуществляется на основе природной виталистической связи. Это пуловина онтической связи с природным универсумом, <...> память о которой образует один из глубинных и не размываемых до конца слоев ментальности» [15, 129].

Поэтому закономерно, что природно-ландшафтные образы в литературе и культуре в целом являются, в терминологии Кеннета Уайта, органической частью «геопэтики», они входят в систему так называемых «геопэтических образов». Взяв его на вооружение, пермский ученый В.В. Абашев, зачинатель и энтузиаст исследования литературы в региональном срезе, дает следующее определение термину: «Геопэтика – это, естественно, специфический раздел поэтики, имеющий своим предметом как образы географического пространства в индивидуальном творчестве, так и локальные тексты (или сверхтексты), формирующиеся в национальной культуре как результат освоения отдельных мест, регионов, географического пространства и концептуализации их образов. Так, в русской культуре есть геопэтические образы-тексты Петербурга и Москвы, Крыма, Кавказа, Сибири, Урала, Поморья и т.п.» [12, 21].

Согласно В.В. Абашеву, со временем возникает энергия культуры, конструирующей, творчески переосмысляющей место, в котором живет человек. «Осваивая место, избранное для жизни человек не только преобразует его утилитарно. Исходя из духа и норм своего языка и культуры, он организует новое место символически и тем самым, вырывая его из немого доселе ландшафта, приобщает к порядку культуры. *Культура не нейтральна к физическому пространству, она его идеально переустраивает и трансформирует, сообщает ему структуру и смысл. В результате рождается новая реальность места.* Трудность восприятия этой реальности в том, что *символическая структура места сливается с природной до неразличимости, выступая для человека в его живом опыте как некая изначальная данность места*», – отмечает ученый [1, 4]. (Выделено нами. – О.А.)

Развивая свою концепцию, разбирая «пермский текст», созданный в разное время и разными авторами, В.В. Абашев приходит к любопытным выводам о психологической подоплеке взаимодействия и взаимовлияния друг на друга индивида и пространства, в котором он обитает. «Говоря о геопэтике, мы имеем дело не только с некоей научной абстракцией, просто инструментом понимания, а с живой реальностью жизненного опыта. Геопэтика вводит нас в сферу чувственных, глубоко страстных и пристрастных отношений человека с пространством», – пишет исследователь [12, 23].

Не только В.В. Абашев, а в целом уральская литературоведческая школа, к которой принадлежит ученый, последовательно разрабатывает теоретические и методологические аспекты региональных исследований, позволяющих внести существенные уточнения в литературную карту России.

Резюмируя стержневые идеи этой школы, можно назвать следующие: 1) история художественной культуры того или иного региона складывалась в течении

длительного времени, не вдруг, а на протяжении веков, рождая интереснейшие сюжеты, отражающие русское самосознание; 2) региональная литература, являясь частью, элементом общероссийской, отражает «онтологические и геоисторические интересы к метафизике места» [12, 22]. Другой уральский исследователь Е. Созина подчеркивает, что «литература рассматривается как детище определенно-географически закрепленного и наделенного вещным статусом *места*, которое в этом случае тематизируется в качестве вещи-символа (в хайдеггерском смысле и в качестве текста, т. е. знакового пространства смыслов, конституируемых посредством определенных языковых кодов» [11, 5-6].

В исследовательских работах, посвященных геоэстетическим символам, литературоведы выделяют распространенные образы «леса», «степи», «морья», «озера», «реки», «болота», «сада», «урочища», «гор», посредством которых проступает региональная специфика литературы. Как правило, эти природные образы в классической и современной литературе насыщены философскими рефлексиями, сокровенными размышлениями авторов. Они являются аксиологически значимыми, несут символическую нагрузку. То есть окружающий человека и этнос ландшафт столь значим, что является частью национальной картины мира.

Поэты и художники всегда пристально вглядываются в окружающее пространство. Картины, например, русской природы в творчестве разных художников покоряют своей вдохновенностью, непревзойденностью и обладают значительной силой эстетического воздействия. Вспомним А.П. Чехова. Работая над повестью «Степь», он писал в письме к Плещееву: «Описываю я степь. Сюжет поэтический и если я не сорвусь с того тона, каким начал, то кое-что выйдет у меня «из ряда вон выходящее» [22, 179]. Называя свою повесть «степной энциклопедией», Чехов в то же время отмечал с удовлетворением, что в ней «есть места, которые пахнут сеном», и попадаются «стихи в прозе». Или возьмем выразительный степной пейзаж у Шолохова: картины природы нарисованы рукой мастера так, что читатель не только видит нарисованное, но и ощущает его всеми органами чувств, чувствует запахи, цвета и оттенки красок.

В литературе Центральной Азии, о которой мы уже писали как о едином культурном и литературном регионе [2, 12-33], также есть свои образы национального пространства, это прежде всего локусы «степь» и «горы», но есть еще один уникальный пространственный образ – пустыня. Это устойчивый, повторяющийся образ, встречающийся в прозе казахских, узбекских, каракалпакских, туркменских писателей, сюжеты произведений которых разворачиваются в пустыне. Распространенность пустынного ландшафта в литературе Центральной Азии проявляется даже на уровне заглавий произведений. Образ пустыни входит в названия произведений «Поющие барханы» Оралхана Бокеева (Казахстан), «Колодцы знойных долин» Абиша Кекильбаева (Казахстан), цикла «Повести Черных и Красных песков» Мориса Симашко (Казахстан), «Предрассветные призраки пустыни» Рахима Эсенова (Туркменистан), «Крепость Серахс» Атаджана Тагана (Туркменистан), «Пустыня» Ульмаса Умарбекова (Узбекистан), трилогии «Дастан о каракалпаках» Тулепбергена Каипбергенова (Каракалпакстан), «Каракумское небо», «Приглашение в Каракумы», «Сыновья черных песков» (в другом переводе «Люди песков») Бердыназара Худайназарова (Туркменистан), «Устюрт» Саломата Вафо (Узбекистан), «Мой дом – пустыня» Алаверды Хаидова (Туркменистан) и др. В этом сказывается

привязанность художников к территории предков, их укорененность на своей земле. Образы пустыни в произведениях литераторов зачастую наполнены философским и психологическим смыслом.

Распространенность «текстов о пустыне» можно объяснить тем, что на территории центрально-азиатского региона находятся величайшие по своей протяженности пустыни Евразии. «Пустыни простираются от обрамляющих равнину с юга гор Копетдага и Паропамиза до 48° С с.ш. и к востоку от Казахстанского моря вплоть до предгорий Джунгарского Алатау, Тянь-Шаня и Памиро-Алтая. В этих обширных пределах находятся разнотипные в геологическом и ландшафтном отношении пустыни: песчаные пустыни (Каракумы, Кызылкум, Мойынкум, Приаральские Каракумы, Большие и Малые Барсуки), каменная (Бетпак-Дала), щебнистая (Устюрт), глинистая (Голодная степь), Солончаковая (Келькор, Мертвый Култук и др.)», – гласит статья в Энциклопедии [17].

Литература о пустыне разная. Это и традиционная сюжетная бытовая проза, и исторические романы, и психологические произведения. При внимательном и вдумчивом прочтении сюжетов выясняется, что между знанием и пониманием пустыни и ее художественным воспроизведением существует определенная взаимозависимость. У каждого автора «своя» пустыня, свое видение этого пространства. Зачастую пустыня в произведениях художников Центральной Азии – это не только место, где происходят события повести, но и главный «персонаж».

У этого образа в мировой литературе разные семантические значения. «Изначально лексема «пустыня» имеет разное семантическое наполнение. Прежде всего это географическая пустыня, с песком и зноем, связанная с одиночеством человека, его испытанием, либо, вдали от суеты людской, становится местом встречи с Богом. <...> Сохраняется в семантике пустыни значение места испытания человека, места трудного для жизни», – отмечает Н.Г. Федосеенко [20].

Пустынный локус в центрально-азиатских текстах проявляется во всем многообразии. Художники используют его не просто как место обозначения действия или пейзажный фон романских событий. Пустыня в их произведениях, безусловно, суггестивный и символический образ. Безмолвие пустыни, ее магический взгляд отражает сущностные стороны Востока, его традиционного быта, культуры, менталитета. В «текстах о пустыне» отражаются природные ритмы, представления этносов Центральной Азии о мироздании, времени, жизни, судьбе.

Ю.М. Лотман, анализируя природу символа в художественном тексте, выделяет такие его черты, как повторяемость, инвариантность, способность трансформироваться и трансформировать культурный контекст. «Символ будет выступать как нечто неоднородное окружающему его текстовому пространству, как посланец других культурных эпох (= других культур), как напоминание о древних (= «вечных») основах культуры. <...> Его инвариантная сущность реализуется в вариантах. Именно в тех изменениях, которым подвергается «вечный» смысл символа в данном культурном контексте, контекст этот ярче всего выявляет свою изменяемость», – пишет исследователь [13, 191-192]. В литературе Центральной Азии созданы яркие образы пустыни. Это многоплановый и многозначный символ, полный сокровенной тайны. Рассмотрим его инварианты в разных жанрах, чтобы увидеть, как облик пустыни отражается в литературе региона.

II

ПЕСНИ ПЕСКОВ.

Оралхан Бокеев «Поющие барханы»

Сюжет повести «Поющие барханы» казахского писателя Оралхана Бокеева разворачивается в пустыне. Главный герой Бархан Ергембеков живет в Кызылкумах, в древних песках, в суровых условиях безводной земли. Кажущийся простой образ жизни чабана при более тесном знакомстве оборачивается осознанием богатства внутреннего мира персонажа. У героя есть дом, мудрая, понимающая жена и дети, есть простая пища, повседневный нелегкий труд, есть вольный пустынный ветер, не дающий забыть о том, что человек приходит в этот мир свободным. Он уравновешенный, степенный, в чем-то эпически величественный, спокойно-невозмутимый, как пустыня, в которой он провел всю свою жизнь. Даже имя его Бархан соответствует месту, в котором он живет. О. Бокеев прекрасно знает жизнь людей пустыни, в повести много точных повседневных деталей быта, выразительных картин, которые органично «монтируются» с описаниями пустыни. Писатель передает красоту пустыни постепенно, и осознание этой красоты требует определенного усилия.

Бархан хорошо знает ее законы, приноровился к ее капризам. Весь его эмпирический опыт связан с жизнью в пустыне. Он чувствует грозное надвигание песков, рожденных ветром, знакомое жителям пустыни. Разгуливающие над пустыней вихри легко подхватывают песок и несут его вглубь материка. По известным приметам он угадывает, когда надо отару привязывать в загон, сажая на корм, а когда перегонять в пустыню, где она под снегом добывала бы себе корм. Характерно, что для описания пустыни О. Бокеев использует эстетику неторопливого, медленного взглядывания, позволяющую задать образу соразмерность вневременного, постоянного, вечного пространства: *«Песчаные гребни, будто вздыбленные волны, застыли как заколдованные. Сплошные горбы, сплошные гряды. Доносится нудный, монотонный звук – совсем как застрявшая на пластинке игла повторяет один и тот же привезшийся мотив. Саксаул клонится на ветру, но держится в земле прочно, он тоже прислушивается к этому звуку и вслед за ним тихонько затягивает свою песню»* [4, 55].

Как пишет тот же В.В. Абашев, «отношения человека и обступающего его пространства описываются в форме встречи, взаимного взглядывания и томящего ожидания» [1, 14].

Для героя О. Бокеева пустыня – привычное, обжитое, пространство, а вид ее – родное и прекрасное зрелище. Он, как и пустыня, отстранен, сдержан, мужествен. Древние пески зачаровывают героя: *«Бархан долго стоял, обозревая мрачные, зловецкие барханы, вздыбившиеся сухими горбатыми спинами, и, казалось, впервые видел и слушал это безбрежное песчаное безмолвие, которое завораживало его»* [5, 58].

Пустыня в повести О. Бокеева – это одновременно и конкретный ландшафт, и метафора человеческой жизни, в которой все сместилось и стало текучим, как песок. Бархан испытывает ощущение неустойчивости, зыбкости того, что скрыто как в его душе, так и в окружающей его, почти безжизненной действительности. Он находится в тревожном состоянии духа, ему непонятно, для чего в их древнем и простом деле сейчас так много лжи. Почему начальство, идя на приписки,

выдвигает пронырливого Сейткула в передовики? Неприятен сам сосед, зазнавшийся и постоянно поучающий его, как надо обихаживать руководителей района. Художник описывает размышления, переживания, душевную маету героя.

Персонаж Бокеева осознает себя членом родового сообщества, существовавшего всегда «внутри» этой земли. Он является частью этого макрокосмоса, связан с ним генетической памятью. Но сейчас он чувствует, что незабываемые основы жизни пошатнулись. Он находится в сложном психологическом состоянии, которое передается автором посредством драматического пейзажа, его удручающих деталей. Внутренние переживания, напряжение заставляют героя увидеть привычную картину иначе:

«Вдуматься только – ведь пятнадцать полных лет живет он в Талдыозеке и не находит никаких перемен. Все те же курчавые завихрения песка, все тот же корявый саксаул, все тот же нелепо раскорячившийся, растрепанный, неопрятный тamarиск; то же небо – порою облачное, порою ясное, порою черное, сеющее снег или дождь; то же солнце – восходит медленно в одном месте, заходит неторопливо в другом; те же блеющие бараны, им, бедолагам, так же не суждено заржать, как и коням; и тот же Сейткул – вчера озорной, расторопный мальчик, а сегодня – ловкий, практичный, готовый, пожалуй, и песчинкам счет вести» [5, 60-61].

Художник не просто воспроизводит пейзаж, «картину», он показывает глубинную связь героя с землей его предков. Описание пустыни «подсвечивает» тему страждущего героя, скорбное его недоумение по поводу лжи, бюрократического обмана, разрушительных для нравственности, своеволия по отношению к земле предков и покорности злу.

Ветры здесь дуют сильные, барханы разбегаются в разных направлениях. Как не всякое растение может укрепиться на постоянно перевивающемся песке, так и не всякий человек может здесь жить. Для Бархана пустыня – естественная, родная, привычная среда. Выросший здесь, он хорошо знает ее, замечает все мельчайшие перемены в ней. Он слышит бесконечную тишину пустыни своим сердцем. Жизнь песков проходит по своим законам, их надо хорошо знать, чтобы не причинить земле вреда.

Художник возвращается к трагически звучащему мотиву. В зарисовках художника пустыня странна в своем оцепенении. Лишенная живительных соков и потому уязвимая и беззащитная, природа становится аллегорией состояния человека.

«Бархан не услышал знакомого звука пересыпающихся песчинок. У Кызылкумов, – подумал он, – тоже переменялся нрав, они тоже перешли на оседлость, как и мы, казахи» <...> *Если во время еды Бархан ощущал на зубах песок, он знал – это дюны, приговоренные судьбой к неподвижности, выказывают таким образом свое последнее сопротивление человеку. Застывшие песчаные гребни в некоторых местах поблескивают белесыми солончаками. Как будто кто-то очень старательно раскидывал по пустыне горсти соли. Попробуй лизни солончак – на вкус он горький-прегорький* [5,85].

Бархан с сожалением думает, что пустыня оскудевает. Ранее здесь с отарами бродили и стада диких животных, было множество зверя и птиц. А сейчас приезжают люди из города, ищущие развлечения, и в машинах с зажженными фарами гоняют то волка, то коосулю. Бездумно выкорчевывают пустынный саксаул и

тузген, увозя на топливо и оставляя проплешины на месте густых саксаульных зарослей. *«Место, откуда с корнем вырывают саксаул, похоже на воронку, пробитую снарядом: поле боя, да и только»* [5,74].

Но к финалу повести происходит перелом в настроении героя. Он обретает спокойствие, преодолевает тоску, Бархан сохраняет свою внутреннюю сущность. Глубинные смыслы, заложенные в повести, раскрываются во «взаимодействии» героя с пустыней. Он понимает, что человек – это странник, которому необходимо пересечь безграничное пространство, чтобы прожить жизнь со всеми ее противоречиями. Это ощущение ему возвращает пустыня. Кызылкумы для многих – злая, неистовая, страшная сила. Для Бархана пустыня – волевая, мужественная, стойкая часть Вселенной, такая же вечная, как сама жизнь.

III

ВЕЧНОЕ ВРЕМЯ В БЕЗГРАНИЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ.

Тимур Пулатов «Черепаша Тарази»

Роман узбекского писателя Тимура Пулатова «Черепаша Тарази» повествует о жизни средневекового восточного ученого и мыслителя. Художник проявил себя в ней мастером философски-символических обобщений, созданных путем сгущения и противопоставления простых и точных зрительных образов. Главный герой – путешествующий ученый Тарази. Практически все действие в романе происходит в пустыне, либо в провинциальных городах, расположенных в ней. Странствование героя по пустыне – это реальный путь, его движение по направлению к цели. На протяжении своего пути, лежащего через песчаные барханы, Тарази проходит через малые и большие города, где встречает различных людей, преодолевает препятствия, людское непонимание: ученый и его варан кажутся обывателям странными и подозрительными. Но сюжет путешествия одновременно и метафора – духовного пути ученого к высшему смыслу жизни. На протяжении всей повести реальный путь Тарази по горизонтали также фактически является вертикальным движением, символизирующим устремление духа ввысь.

Ученый изгнан из родного города за споры с коллегами о бесполезности алхимии. Он не верит в ее пользу, в опыты превращения железа в благородный металл. Больше всего Тарази занимают две вещи: поэзия и научные эксперименты, связанные с перевоплощением живых организмов в друг в друга (танасух). В глазах близких и окружающих он – юродивый, неудачник. Напряженность порывов героя Пулатова воплощается через устойчивые парные образы: движение – неподвижность, жара – холод, день – ночь, жизнь – смерть, бездомность – дом, постоянно преобразующиеся друг в друга.

Запрет на научные опыты, преследования властей, суеверное сознание жителей на фоне пустынного ландшафта порождают у ученого чувство безысходности, неразрешимой сложности положения. Эти ощущения передаются на протяжении всего повествования через образы песка, барханов, зноя.

Особое место занимает в романе топоним восточного города, запечатленного Пулатовым. Этот город выступает не только и не столько в качестве средневековой азиатской провинции, сколько в виде вместилища разнообразных зримых контрастов. Художник творит образ города-символа, города-гротеска, соединяющего в

себе черты всех провинциальных городов Азии. По приезде в него он оказывается в лабиринте улиц, из которых не может выбраться. Город удивляет Тарази, хотя он мало чем отличается от десятков других городских поселений, живет своей привычной жизнью, и торговля в нем идет бойко. Прибывший философ с удивлением узнает, что под городом находится множество тоннелей-переходов. Он видит, что все здесь ненадолго, не только потому, что он построен на краю бесплодной, печальной пустыни, которая почти приблизилась к городским стенам. Город несет в себе едва уловимые признаки приближающегося упадка: «Город, о котором пойдет речь, засыпан песками», – так начинает свое повествование писатель [16, 3].

Временность, эфемерность этого места подчеркивается его зыбкостью, ученый наблюдает то, что не замечают горожане: «что-то треснуло и надломилось в жизни города» [16, 6]. Мир города предстает механистичным, однообразным, безжизненным. Автор подчеркивает абсурдность и иррациональность его бытия: Тарази видит скученно стоящие, грязные, уродливые безличные жилища, словно прижавшиеся друг к другу. Лачуги контрастируют с богатыми домами, стенами, сложенными из красного камня и туфа, зданиями с белыми колоннами и мраморными плитами. Горожане плутоваты, суеверны, невежественны, верят в дурные приметы. Их существование нельзя назвать истинным, они имитируют жизнь.

В поисках дороги к дворцу правителя Тарази блуждает по узким улочкам и не может выйти, словно находится в заколдованном квартале. Люди странно реагируют на его просьбы показать дорогу, из узких переулков нет выхода. Завершает цепочку образ жалкого и комичного Денгиз-хана, маленького, низкорослого существа с толстыми мокрыми губами, бегающими глазками. Правитель велел построить тоннели на случай войны, растратив на это всю городскую казну, надеясь, что в день нашествия врага надежно защитится.

Засыпаемый песком городок – это мнимое, иллюзорное, фальшивое пространство. Автор видит в нем бутафорскую зыбкость, фальшь и помпезность. Истинное, настоящее, значимое, ценное для жизни – это вечная пустыня, она находится в контрасте с суетливой жизнью городов. На ее безбрежных просторах жизнь проистекает в ином измерении. Пейзажный рисунок пустыни Пулатова пластичный и тонкий, словно предвещающий одинокую судьбу странствующего по пустыне Тарази.

Справедливо замечает исследователь творчества писателя О.А. Алимова: «Важное место в романе занимает диалектика живого и неживого. Неживая, на первый взгляд, пустыня противопоставлена в семантике романа полным движения жизни городам, но по мере того, как перед читателем раскрывается сложная философия «Черепахи Тарази», два полюса меняются местами. В пейзажных описаниях Пулатов акцентирует изменчивость пустыни, ее текучесть и подвижность. Пустыня, в которой оживают барханы, заброшенная мечеть, в которой и неживой природе удается постигнуть всеобщую мировую гармонию, оказывается более живой, чем подземный мир городских могил-казематов. Мертвое живет, чем живое, ибо не разменивает свою жизнь на мелочное движение, вследствие этого обладает, <...> двумя высшими ценностями – любовью и истинным, внутренним, полным бессмертием» [3].

С точки зрения репрезентации места в романе Пулатова много пейзажей пустыни – всегда разомкнутого, открытого пространства. Живая плоть художе-

ственной ткани романа «Черепеха Тарази» складывается из ярких экспрессивно-живописных описаний пустыни. Мир пустыни, предстающий взору Тимура Пулатова, особо одухотворенный. Художника отличает необыкновенная способность видеть, понимать, чувствовать полноту жизни во всем ее богатстве, во всех красках и звуках. Мы встречаем у писателя пейзажные описания, тонко гармонирующие с настроением героя, и масштабные, эпически развернутые картины пустыни, поднимающиеся до глубоких художественных обобщений. И во всех случаях они наполнены глубоким философским и психологическим смыслом. В картинах, воссоздающих пустыню, поражает богатство красок и их оттенков. Писатель в каждой своей зарисовке передает красоту пустыни, которую способны уловить глаз, слух, обоняние человека. Он изображает движение солнца, воздуха, живых существ. И подобная красочность пустыни не вымышленная, а проистекающая от конкретных ее свойств.

Во время своего путешествия герой устраивается на ночлег среди барханов. Тарази привычным слухом различает все звуки в песках. Пустыня для него живой мир: он смотрит на тихую звездную ночь, слышит свист сусликов, созывающих друг друга на любовные утехы, шуршание варанов, охотящихся на сусликов и выжидающих, когда жертва опьянеет от любовного танца, чтобы напасть на него. Пустыня в повести Пулатова живет по своим суровым законам, все обитатели знают их, ибо от этого зависит их жизнь. Они умеют читать «книгу пустыни», слышат ее звуки, вздохи, малейшие ее приметы, незаметные для чужих, несут для них важную информацию.

Экспрессивная густота воплощения природного мира такова, что каждый штрих, не теряя своей географической точности, поднимает читателя до постижения одухотворенной красоты пустыни, творчески активной, полной движения и жизни:

«Ночь в пустыне внезапна, словно выходит из зарослей, день же, напротив, долго не решается спуститься с верхушки барханов, потягивается, шурша в песке, вздыхает порывами ветра, отряхивается, перекатывая полынь, затем долго облизывает темную росу, перебегая от куста к кусту. Прячась там и корча разные презабавные рожи» [16, 54].

«Пустыня живет только ночью. Днем же все мертво, пресно, нет ощущения времени, пространства. Чувствуешь себя как бы вынутым из жизни, хрустящий песок под ногами лишь намекает на то, что все здесь остановилось<...>. И перекаати-поле, эта дневная трава, и она словно стыдится того, что шевелится ночью. Стоит посмотреть на нее, чтобы утешиться и найти себе союзника в одиночестве, как трава заляжет, притаившись за каким-нибудь бугром, ждет пока путешественник не поедет дальше. А потом воровато оглядываясь, катится по пути, о котором сама ничего не знает...» [16, 54].

«Важным звуком для ее обитателей является вздох смерти в пустыни. Этот звук напоминает приглушенный, сдавленный стон, похожий на предсмертный выдох. < > Смерть в пустыне рождает ветер. Ветер подул. Взрыбив и подняв песок, покачнулись травы, и потрескались соляные такыры. Верхушки барханов осыпались, и струйки песка потянулись вниз, обнажая норы, из них, недоумевая, высовывали свои морды, вараны, суслики и песчаные лисы, в недовольстве зажму-

рившиеся от света звезд. Вздох смерти – сигнал, посланный повсюду, – настиг одних зверей на охоте, других еще спящими в своих норах» [16, 52].

«В своих скитаниях Тарази уже много раз встречал такие черные барханы – они следуют и за одиночками, и за караванами, чтобы сбить их с дороги. Ползут незаметно днем, прячась и дожидаясь темноты. Притаившись за холмами или зарослями, следят. Ждут, пока люди, обессиленные, не заснут на песке, и вот тогда начинаются их опасные игры: подкрадываются и останавливаются, осыпаясь и ограждая со всех сторон путь людям. Меняют свою форму до неузнаваемости, чтобы сбить с толку путешественников, – вытягиваются, как столбы, или, наоборот, стелются низенькими грядами. Ветер поправляет их очертания, лощина, куда они спускаются, прячет их [16, 58].

Автор ощущает тонкие связи, соединяющие в единое целое все живое в пустыне. Он знает великое множество ее тайн. Он живописует о пиршестве, утреннем щедрой природой, когда на ночную охоту выходят вараны, удавы, черепахи, шакалы, когда в пустыне слышен вздох смерти:

«А может, эта легкая пыльная буря, принесшая тоску и ожесточение, поднялась в то самый миг, когда удав раскрыл пасть перед пахнущей кореньями и терпкими листьями одуванчика мордой зайца? Приглашение к пиршеству вовсе не обязательно должно прозвучать возле бархана, где прилег на отдых наш путешественник. Похоже, что трубный зов передают друг другу по кругу звезды, а сюда в пустыню доходит лишь слабый звук, который все слышат одновременно» [16, 53].

«Ночь в пустыне внезапна, словно, выходит она из зарослей, день же, напротив, долго не решается спуститься с верхушки барханов, потягивается, шурша в песке, вздыхает порывами ветра, отряхивается, перекатывая полынь, затем долго облизывает темную росу, перебегая от куста к кусту, прячась там и корча равные презабавные рожи» [16, 54].

В романе «Черепаха Тарази» автор выразил свое мироощущение, используя традиционные методы организации пространства и времени и выходя в совершенно новое, по сути, не пространственное и не временное, а экзистенциальное состояние духовного порыва. Пустыня в повести является символом аскетизма, которая сопутствует герою, отсекающему все излишества во имя служения науке. Но она же – знак полноты жизни, ее вечного непрестанного движения, ее истинности в противовес ложному существованию городских пространств. И эта полнота жизни невысказана была для Тимура Пулатова без картин родного пейзажа, без жизни пустыни, несущей в повести идею прекрасного и сопряженную с ней идею творчества. И еще важна мысль, связанная с попытками танасуха – экспериментами, связанными с превращением черепахи в человека.

Тарази-исследователь понимает, что, для того, чтобы стать подлинным, человек должен отречься от всего ложного, выстроенного на основе представлений о своем господстве над всем существующим и всемогуществе своего разума. Став «незнающим», только взыскующим истины, человек может найти опору в самом бытии, в природе, в ее скрытых божественных, преобразующих силах.

IV

ИСКУШЕНИЕ В ПУСТЫНЕ.

Тимур Зульфикаров «Тридцать три новеллы о любви»

Художественный мир Т. Зульфикарова столь колоритен и самобытен, что исследователи закономерно говорят о своеобразном месте художника в русской литературе: «С приходом Зульфикарова в русскую литературу хлынули герои идеи, религии, этносы, звери, растения, которые раньше в ней не бывали. Империя русской литературы и философии блаженно и необъятно расширилась, приняв в себя новые духовные пространства», – пишет А. Таласов [19, 4].

Художнику всегда тесно в рамках традиционной сюжетной прозы. Он стремится осваивать новые формы воплощения своих тем и сюжетов. В этом смысле показателен его цикл «Тридцать три новеллы о любви», которые автор называет «мои “Темные аллеи”», включающий сюжеты о любви людей разных эпох, времен, возрастов и социальных статусов. Стихия зульфикаровского повествования в цикле лирическая. Психологическое мастерство писателя при изображении интимного чувства достигает своего апогея в новеллах о любви бродячего деревниша к нежной отроковице («Олень – хангул», «Орел», «Золотой абрикосовый кот-листопадник»), о любви суфия-монаха к молодой вдове («Колесо Сансары»), о суфийской проповеди любви ко всему человечеству («Чайхана над бездной»), о страстной, полной ревности любви мужа к жене («Ревность»), об отцовской любви к дочери («Поэма о князе Михаиле Черниговском»), о любви молодых людей в современном Таджикистане, объятom гражданской войной («Вики и Джава»), о любви путника, пришедшего в дом бывшей возлюбленной Медеи-Эсфирь Гадасы, о любви художника к дочери песков («Таттабубу») и др.

В поэтической форме разворачиваются сюжеты сборника, от новеллы к новелле в цикле развивается философия любви. В цикле явны эротические мотивы. В одном интервью Т. Зульфикаров сказал: «Эрос и есть борьба со смертью, с небытием. Поэтому среди близкой смерти, исчезновения жизнь, конечно, бушует. Но любовь, думается мне, носит не идиллический характер, а, скорее, трагический. И, может быть, здесь позволительно то, что в другой («Таттабубу») ситуации считалось бы некоей фривольностью или даже извращением. Может быть, именно в этом случае эротические фантазии человека и оправданы, и справедливы» [10].

Согласно концепции художника, жизнь невозможна без любви, благодаря ей человек познает полноту Бытия, любовь одухотворяет человеческое существование. Художник воспевает в своих новеллах красоту телесной любви, говоря словами Г.Д. Гачева, «целостность и блаженство воссоединения плоти» [8, 122], показывает, что чувственное, телесное ее начало равноценно духовному. Зульфикаров знает тайны чувственно-телесных кодов: метафорически он рисует многообразные формы любовного соития. Любовное вождление персонажей передано на языке намеков, метафорическом и иносказательно-зашифрованном:

*Таттабубу отдай мне алую
рану сладкую спелую потаенную
персиковую косточку твою!.. Уйю! Уй!..
Алые косточки персиковые дев жен люблю!..*

(новелла «Таттабубу») [8, 88].

Или:

«А ты обними меня винторогий архар памирский мой и зеббом рогом несметным взойди в бамубковых моих дивносмуглых лядвеях державных» (новелла «Франциска-Медея-Эсфирь-Гадасса-Агарь») [8,676].

Или:

«Я в твоей святой плотяной забвенной паутине блаженной блаженная удеянка

Я в дыме твоего гранатового лазоревого рдяного в смуглых лядвеях нагих отворенных детородного мака мака мака маааа рдяные два лепестка которого никогда не опадут хотя увянут и я в дыме мареве забвенье готов их ловить переспелыми алчными устами...» (новелла «Франциска-Медея-Эсфирь-Гадасса-Агарь») [8, 676].

Эротическое начало новелле было присуще изначально. Вспомним итальянское Возрождение, «Декамерон» Боккаччо (особенно новеллы третьего и седьмого дней), соблазняющие, но повторяющие грубоватые простонародные двусмысленные анекдоты. Эротизм же зульфикаровских новелл утонченный, по-восточному сдержанный. В них художник демонстрирует загнанную вглубь чувственность, которая не позволяет себе проявляться открыто и приобретает тем большую скрытую силу. В новеллах художника чувственность героев не бурно аффективная, а томительно скрываема. Их эротичность – в орнаментальном стиле, в прерывистом ритме, то напряженном, то ослабевающем.

Т. Зульфикаров в самых разных сочинениях прямо и косвенно указывает на свое пристрастие к восточной поэзии, орнаментальному стилю. Художник опирается на традиции древней литературы – Руми, Низами, Хафиза, Фирдоуси, Джами. Его новеллам в полной мере присущи цветистая декоративность, метафоричность восточной лирики, ее ритмичность и музыкальность. Палитра писателя многоцветная и многозвучная.

Действие отдельных новелл происходит в пространственно-временном континууме пустыни. Художественный смысл и пластическое воссоздание образа пустыни в этих лирических, поэтически-метафорических новеллах трудно поддаются разгадке. Художник воссоздает материальный мир Востока в его конкретной вещественности. Этот мир, предстающий взору читателя своей фактурой, цветом и формой, подобен параджановскому вещественному воспроизведению. В новелле художника поражает радостная материальная переизбыточность мира.

Новелла «Таттабубу» – одна из лучших в любовном цикле. Она повествует о любви великого художника Камолиддина Бехзада к дочери песков Таттабубу, случайно встреченной им на сумеречной дороге. Художник полюбил так страстно, что возалкал чужой жены, забыл о суре Корана, запрещающей соблазнять чужих жен. Он так заворожен ею, что выпросил согласия женщины на свидание в ее доме на окраине мечети Мазари Шариф. Произведение построено по принципу кольцевой композиции. Любовный диалог влюблённых – основа фабулы – ритмичный, метафорически закодированный:

«Камолиддин дервиш возьми купи мне арбузов термезских кровавых напленных!»

Возьми мне файзабадских дашнабадских тучных необъятных рубиновых гранатов!

Возьми купи мне афганских перцев жгучих красных как глаза моих и туркменских гонных пенных загнанных ахалтекинских кумысных скуластых кобылиц!

Возьми купи мне напоследок красномясных терпких мирзачульских хивинских долгих долгих густых тяжких неизлитых как мои груди дынь дынь дынь.

Камолиддин дервиш святой аллахов художник возьми купи мне напоследок кровавых арбузов гранатов перцев дынь!..» [9, 90-91].

Образ пустыни сливается с обликом возлюбленной Таттабубу. У Зульфикарова чувственно-телесное переживание сливающихся в единое целое пространства и возлюбленной:

«Дочь солнечных солончаков! дочь песков! дочь саксаулов! дочь распятских иисусовых маслянистых кустов иссопов! дочь колодезей! дочь туркменская! дочь смуглая! Дочь верблюдов заметенных дочь двугорбых верблюдов-тюя дочь многогорбых пустынь! дочь песков змей ящериц дочь песков песков песков Сундукли! дочь полноводная многоводная река река моя моя моя Таттабубу!

...встретил тебя на пустынной окраинной бухарской дороге...

...стою и гляжу на тебя, на тебя, на тебя тайная сокрытая моя...» [9, 92].

Почти на каждой странице замедляешь чтение, поддаваясь непроизвольному очарованию изумительных, почти поэтических строчек:

Но пойди пойди дервиш странник отрок Камолиддин пыльный мой на бухарский базар пойди!..

И там осень и там сумерки уже лежат неоглядные несметные пианые пыльные плоды моей Бухары!.. [9, 98].

Или:

И осенью когда полетели в терпких виноградных винных небесах черные аисты и белые стерхи слепогонный хмельной гул-Ханугл и Кесс-Камыши-Халава-Ханна кроваво блаженно неразлучно двуедино скакали носились блуждали в тугаях (новелла «Колесо Сансары») [8,656].

Поэтические образы тесно переполняют текст. Все в новеллах художника: и цветущий миндаль, и раскидистый шиповник, и млечноцветущая слива, и снежнокудрые алычи, груши и яблони, и прозрачные реки, и горный родник, и памирский винторогий архар сопричастны миру Божьему, и человек – частица мироздания.

Зульфикаровский эпитет зримый, осязаемый, выписан многоцветной и многозвучной палитрой. Писатель достигает особого вещественного одухотворения, создавая чувственные образы: «необъятный блаженный всхлипывающий листопад», «золотистый лиющийся лист опадающей чинары», «шафрановые пустынные сумерки», «фан-ягнобские горные травы», «тесные курдючные хиссабские отары», «термезские кровавые арбузы», «коралловые мирзачульские тучные дыни», «рубиновые маслянистые гроздья винограда».

Образно-поэтический ряд новелл насыщен, он переполняет художественный текст, порою кажется избыточным. Это вещественная насыщенность, теснота

образного ряда придает тексту особую ритмичность. Писатель «инкрустирует» ими художественный текст, создавая густую и красочную цепочку образов. В художественном пространстве новелл они передают ощущение красоты мира, в котором живет человек, свидетельствуют о Божественном начале мироздания. Колоритные цвета восточного торжища, лазурного неба, хрустальной воды родников – красота, которую, кажется, бессильно выразить человеческое слово. Но Зульфикаров – поэт, дервиш, философ, ему это удастся, едва ли не единственному в современной русской литературе.

Прозе Т. Зульфикарова присуще орнаментальное начало. Орнаментальность – эстетический феномен, многообразный в своих проявлениях. Существуют различные трактовки понятия «орнаментальность», принадлежащие Л.А. Кожевниковой, Л.А. Новикову, В.И. Забурдяеву, И.Е. Карпенко. Среди примет орнаментального повествования обычно исследователи указывают на лейтмотивность, ассоциативность, насыщенность художественного текста образностью, различные формы сказа, ритмизацию текста.

Чертами орнаментальной прозы, согласно Л.А. Новикову [14, 34], являются насыщенность и теснота изобразительного ряда, формальная затрудненность повествования, повышенное усложнение плана выражения, с одной стороны, и чрезвычайную смысловую емкость, семантическую сложность текста. Орнаментальность предстает в работах современных исследователей прежде всего как глубочайшая структурированность, упорядоченность текста, формальная и смысловая.

В произведениях художника налицо преобладание орнамента над сюжетом, хотя новелла тяготеет к динамичности, событийности. Но эта «событийная» сторона под влиянием орнаментализма отходит на второй план. Цикл отображает восторженное наслаждение полнотою жизни, ощущение радости Бытия, интенсивные и страстные чувства. Пейзажные описания, в том числе и описания пустыни, выдают сокровенное и нежное чувство сопричастности автора к Бухарской земле, ее пустынным пейзажам, восхищение первозданной красотой древней земли. Поэтически экспрессивные описания пустыни, плодов бухарских рынков, духмяных маковых полей – это ослепительное земное царство. Пустыня в новеллах Т. Зульфикарова – страна солнечная, радостная, прекрасная обетованная земля.

Помимо тонкого эротизма новелл, обращает внимание особо одухотворенный предметный мир, свидетельствующий о возведении быта на уровень Бытия. Зульфикаровские философские притчи создают ощущение безграничности мира, в котором живет человек, передают яркость красок Востока, многообразие даримых жизнью наслаждений. Художник мастерски живописует конкретные свойства вещей, их цвет, форму, фактуру:

«... кладу на белопенную кошму арбузы дыни гранаты перцы и в хурджине остаются колонковые кисти и краски и китайская рисовая бумага моя ...» [9, 115].

Или:

«...я содрал сорвал и недвижимый снег лепестков обратил в текущий мокрый безвинный гранат... <...> Я лежу на гранатовых текущих розах на длинных нагих стеблях без шипов» [9, 172].

Или:

«И он (оленок) забивается под куст ширазских гранатовых невиданных неслыханных роз, роз, роз...

Розы текут пьянят благоухают медово, бредово, бездонно...» [9, 522].

Финал новеллы заряжен любовною тревогой, муж возлюбленной, грубый, примитивный пастух, почувствовав что-то, возвращается домой раньше обычного. Сгущаются краски в предчувствии гибели, Тагтабубу приближается к пропасти небытия и пустынный пейзаж в новелле художника призван предельно усилить этот контраст:

«Бегу вязну тону в песках с тяжким хурджином...

И уже в пустыне чую малую начальную круговерть песчаную...

И уже уже пустыня курится дымится...

И уже в пустыне волненье малое...

И уже летят сыпучие серебристые летучие первые сети паутины пыли пыли пыли...

И еще лежат бездонные урожаи зерна несметные пустыни!...

Но и они готовятся взойти вознестись взвиться возметаться вскружиться!..» [9, 106].

Или:

«О Бухара гнездо мое сокровенное лестное тихое!

О Бухара святая мать!..

О Бухара невинное яйцо лежащее в пустыне среди песков переметных пергаментных текучих великих!..

И будет срок и ты сокроешься изойдешь изветришься сопреешь сомлеешь в пеках бездонных...

О Бухара и ты станешь песком безликим молитвенным...

Ой Бухара! И колыбель люлька зыбка гахвара твоя пустыня и пустыня твоя могила...

Но!.. Аллах продли сей нищий путь от колыбели до могилы!..» [9, 85-86].

Философско-эстетическая трактовка образа пустыни в другой новелле «Один день из детства пророка Мухаммада» носит сакральный характер, пустыня в ней является местом уединенных размышлений. Она выступает как край, где родился и откуда пошел проповедовать Мухаммед. Герой Зульфикарова еще не пророк, а задумчивый отрок. Для него характерно созерцательное постижение бытия. В самом начале новеллы мы видим его неподвижно стоящим на бархане. В длинной рубашке-дишдаша, босой, он глядит на пустыню, по которой любит бродить, размышляя о жизни, о смерти, вспоминая своих родителей, «ставших песком». Его напряженная поза свидетельствует о стремлении впитать, вобрать в себя, запомнить спокойствие пустыни, сохранить духовный контакт с земным миром. Писатель показывает духовное пробуждение отрока:

«Постине, ноги, бродящие в песке, становятся песком...

Пустыня – это кочующий необъятный прах усопших человеков...

Пустыня – это бескрайний караван-мазар, где кости верблюдов переплелись перемешались с костями человеков...

Смерть делает всех равными, а жизнь – нет...
 Значит, смерть справедливей, выше жизни?
 И пустыня слаще оазиса?
 И я хочу в пустыню... в Смерть?..
 В царство справедливости? <...>
 Но есть Слова, которые воскресят вернут мертвых...
 И эти Слова у Аллаха...
 И Он скажет мне Их?
 И я верну усопших из песка?..
 О Аллах!
 Но когда?.. О!.. И!..» [9, 832].

Отрок пребывает в поисках Слова, которое объяснит смысл Бытия. Слово Аллаха, которое он понесет людям, рождается в сосредоточенном молчании, в духовной концентрации. Художник создает удивительно емкий, выразительный пейзаж, несущий психологическое назначение. Создавая лик пустыни, живой образ обступающего пространства, Зульфикаров сообщает пустынному пейзажу широту и бытийственность:

«Как много насыпано в чаше родной пустыни Руб аль Хали песка песка песка..... aaaaaaa....

*А ведь пески – это рассыпавшиеся падучие звезды...
 Когда рассыпаются звезды – в реках песок прибывает...
 Когда палых звезд – множества – пустыни тогда насыпаются...
 И потому верблюды звездопады любят...*

*Любят верблюды на звезды глядеть...
 Чуют они, что пока падают звезды и рассыпаясь становятся песком пустыни – колыбели верблюдов не иссякнут ...*

Так Господь соединяет два мира – мир звезд и мир песков ... мир живых и мир мертвых? ... А?..

Ах, дядя Абу Талиб, а ведь и звезды, и верблюды, и пальмы, и необъятные барханы, и человеки, и звери – это живые, кочевые Письмена, Знаки, Иероглифы бытия...

Но чьи Письмена? Как прочитать их?..» [9, 838].

Он рисует будущего пророка, размышляющего о вечном мире, представляющим его как сферу бытия, в которой продолжают свое существование в новой, преображенной форме люди, умершие в земном мире. Эту сферу нельзя назвать абсолютной, преимущества этого мира перед земным проявляются в том, что в нем обретают ясный и вечный смысл все явления земной действительности и жизнь человека в целом. В нем открывается простор Бытия, и Бытие предстает целостным и просветленным.

V

ВОЗМЕЗДИЕ ПУСТЫНИ.

Саломат Вафо «Устюрт»

Рассказ «Устюрт» узбекского писателя Саломата Вафо – еще одна вариация «пустынного сюжета». В основе фабулы лежит практическая, бытовая сфера жизни. Главный герой, как и другие персонажи, трудовые мигранты, возвращается

накануне Нового года с заработков домой. Художник показывает родную землю, опустевшую, почти разоренную в отсутствии мужчин, вынужденных в поисках работы бросить дома, детей и жен. От небольшой станции на краю пустынного плато Устюрт до дома несколько часов езды, но поезд будет не скоро. Пространство станции, по которому бродят бомжи, роющиеся в мусоре, застроенное беспорядочными сооружениями с выбитыми окнами, покрытое хламом, грязью, лежащим под ногами мусором, – хаотичное, проклятое, ущербное место. Все здесь выглядит полуразложившимся, безнадежно испорченным, утратившим свои естественные формы, как обломок некогда бывшей цивилизации, о которой напоминает заброшенная вышка радиорелейной связи.

Пейзаж в произведении также обусловлен пространством пустыни как местом действия. Машина, крытый грузовик, водитель который обещал доставить за пять часов, забрав около двух десятков пассажиров, уносится вдаль через Устюрт. Художник подчеркивает различие между пространством человеческого пребывания и пространством пустыни. Уже первая остановка показывает, что впереди начинается другой мир, очень непохожий на тот, в котором живут люди. Вдоль дороги, по которой движется машина, расстилается пустынный пейзаж, ощущается природная необузданность, грозная, зловещая сила. Пассажиры оказываются в центре заснеженной бесконечной пустыни.

Устюрт в рассказе – это огромное плато, растянувшееся на несколько сот километров, но это не только географическое пространство. Семантика ландшафта здесь сложней. Это мир природы, несущей возмездие несовершенным, погрязшим в мелком быте, в своем неведении, людям. Пустынный локус в рассказе выступает в качестве грозной бездны, символом расплаты:

«Бродяга кулаками бил то по своей голове, то по земле. Нельзя было понять, плакал он по маме или от алкогольной ломки, сотрясающей его тело. Он плакал, обращая свое обезображенное постоянной пьянкой лицо вдаль, где на горизонте вихрем кружилась песчаная буря. А мгла пустыни безучастно и равнодушно шуршала в своей безраздельной тысячелетней грусти» [6].

«Безжизненная необъятная желтая пустыня вселяла тревогу, граничащую со страхом. Вокруг нет ничего, с чем можно было бы соизмерить ее колоссальную простертость. Как будто других понятий кроме «пустыня» на земле не существует. Перед этой стихией человеческая воля, ее возможности – ничто. Эта бескрайность поглотила все. В здешних местах свои каноны и мерки» [6].

И в то же время Устюрт в рассказе Саломата Вафо не теряет примет конкретного географического ландшафта, мощного, дикого, не тронутого рукой человека места, раскинувшегося на краю азиатского материка. Непогода передана в картине такой сгущенной краской, что как главный проступает мотив стихии, восставшей против греховных отношений между людьми. Автор показывает, что в бессознательном необоримом разрыве людей, любых связей между ними закрепляется самый дух современного бытия. Рассказ С. Вафо пронизывает мысль о тотальном отчуждении между людьми, их равнодушии друг к другу, взаимонепонимании. С бесконечным завыванием бури сливается рев мотора, несущего в буйную темную муть машину с пассажирами. Чернота ночи, мрак пустыни, загаенная в ее глубинах враждебная мощь, сливаются со снежным смерчем. Этот образ страшной непроглядной вьюги и стаи голодных волков, кружащих вокруг застрявшей в пустыне машины, и едва забрезжившего утреннего света завершают

финал рассказа. В нем заключена и идея всеобщей обреченности, и надежда на спасение, а пассажиры воспринимаются жалкими песчинками в непонятном и смертельном вихре.

Автор пишет о сущностях, скрытых за привычным обыденным существованием. Он показывает, что лишь внешнее течение жизни доступно человеческому сознанию. Все, что исходит от авторских предчувствий и восприятия пустыни, становится выражением концепции бытия как такового. Отсюда пейзаж – не просто символ, олицетворяющий природные явления, но открытие каких-то подспудных и трагических процессов жизни.

VI

МАГИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД ПУСТЫНИ.

Атаджан Таган «Чужой»

В основу романа «Чужой» туркменского писателя Атаджана Тагана легли документально-исторические факты о войне туркмен против иранских войск за свою независимость. Фабула романа такова: в ходе военной экспедиции 1860 года войско иранского шаха напало на туркменскую землю с целью захвата города Мерв. В составе отряда иранцев находится французский капрал Жорж Блоквил, нанятый для создания ирригационной карты Мервского оазиса. Персы, потерпевшие поражение, были вынуждены отступить, Блоквил же попадает в плен к туркменам. Иранское правительство, нарушив договоренности, отказалось внести выкуп за освобождение пленного. Таким образом, Блоквил становится «чужим» для своих, и врагом для туркмен, потому что пришел на их землю с войском Насреддин-шаха. Два сюжета романа, исторический поход, сражение за Мерв, и бытовой сплетены воедино. Конкретные события, бытовые зарисовки открывают авторский взгляд на человеческое бытие в целом.

На все, что происходит в романе, автор смотрит глазами Блоквила. Во время перехода через пустыню французский капрал наблюдает за отрядом, за тем как воины ведут себя. Рядовые сарбазы – носители особого знания, связанного с пустыней. Они приспособлены к обстоятельствам, весь их жизненный опыт существования в пустыне позволяет им стойко переносить тяжелые условия военного похода. Люди пустыни привыкли к близости смерти, это как бы неотъемлемый элемент их жизнеощущения. Они помнят, что пустыня несет страдание, она порождает и обрушивает на все вокруг страх и смерть. Но на сей раз смерть пришла не из пустыни, а извне, несет ее не пустыня, а люди, которые вооружены. Патриархальная родовая общность туркменских кочевых племен выстояла под натиском сил иранской армии, несущей с собой гибель.

Блоквил в начале романа сохраняет все категориальные черты «чужого». Когда герой во время похода размышляет о пустыне, автор использует негативные эпитеты «смертоносная пустыня», именует ее «безоружным врагом», «пустыня очень скоро дала ему понять, что она зверь» [18]. Блоквил видит вокруг низкорослую пустынную растительность, ужасающие его колы с насаженными головами туркмен.

Оппозиция «свой-чужой» открыто эксплицируется в отношении к пустыне человека европейской цивилизации и людей, рожденных в пустыне. Блоквил переживает отчуждение от земли, куда его забросила судьба. Семантика пустыни-

ного ландшафта для него не имеет сакрального характера: его утомляет картина окрестностей, для него туркменская земля – это унылая равнина, переходящая в безжизненную пустыню. В ее темноте для европейца скрывается нечто непонятное, чужеродное, для него ночь – сгустки непонятной черноты. Ночью он чувствует ледяное дыхание пустыни, испытывает необъяснимый страх. Днем – обжигающий зной, иссохшийся воздух, нещадно палящее солнце, и окружающая местность, представляющая собой бесплодную пустыню, покрытую редкими жухлыми растениями. Именно такой пейзаж видит в первых главах романа герой А. Тагана. Для европейца Каракумы, по которым держит путь отряда, – дикий и пустынный край, утомляющий глаз своим однообразием, такой же дремотный, как все вокруг.

Искусствовед С.М. Хромченко отмечает, что пустыня – выразитель архетипов человеческого сознания: «Пустыня нерукотворна и обладает нечеловеческим, грандиозным масштабом. Она выводит за пределы обыденного в сферу духовности и интеллекта, в область не столько видимого и очевидного, сколько мистически таинственного, доступного только внутреннему взору» [21].

Пустыня подавляет героя Тагана физически, она вызывает у него тревогу, отождествляясь с пространством смерти, связанным в его сознании с ужасными физическими испытаниями. Блоквил не слаб духом, но магический взгляд пустыни порою повергает европейца в трепет. Когда ночь набрасывает свой покров на пустыню, для ее обитателей наступает непроглядная темнота и давящая тишина.

Гара сертип предпринял со своим войском поход по пустыне, решив обойти проложенные тропы, он направляет свой отряд по пустыне. Природные факторы главой иранского войска не учтены. Но у пустыни свои правила, она жестоко наказывает тех, кто ими пренебрегает. Тяжелый переход через пустыню изматывает войско, Блоквил наблюдает, как мучается отряд, не переставая удивляться терпению и выносливости воинов. Для него пустыня враждебная и непонятная, он идет по ней с ощущением смятения, эта испепеляющая земля вызывает в нем тревогу и удивление:

«Прямо напротив его палатки рос громадных размеров саксаул, весь ствол которого был потрескан. Блоквил решил, что это произошло от того, что дерево не вынесло жары: «Это не земля – настоящий ад. Людей, которые живут на этой земле и выживают, надо не в Балх и Бухару гнать, борясь за их земли, они достойны самого глубокого уважения за свое мужество. Да они достойны уважения за свое долготерпение» [18, 66].

«Сверху над Каракумами палило солнце, а на земле будто костер развели. Поджаренный с двух сторон, песок приобрел красноватый оттенок, казалось, что от него исходит запах гари. Влажная почва, выбрасываемая из колодцев, мгновенно высыхала, тем не менее одни лежали в обнимку с ней, а другие протирали ею лицо» [18, 71].

«Солнечные лучи иглами вонзались в непокрытую голову, обнаженное тело. Страдания были невыносимы, их не могли заглушить никакие рассказы, никакой смех. Когда же время пошло за полдень, свою власть проявило не только солнце на небе. Но и иссохший от жажды солончак. От земли исходил жар с горько-

ватым запахом, который был намного невыносимее солнечных лучей. Дыхание затруднилось настолько, что вдыхаемый и выдыхаемых воздух начал щипать горло, словно горький лук» [18, 116].

Блоквил видит местный пейзаж, разительно отличающейся от ландшафта его родной Франции. «Обжигающий воздух здешней суровой природы изменил даже цвет листвы здешних растений, хотя они должны быть зелеными, оставив пепельную печать обожженной солнцем земли» [18, 125].

Отношение героя к пустыне, его взгляды на ее историю, культуру, цивилизацию отличаются от воззрений местных жителей. Для туркмен древний мир пустыни – это родная земля. Суровый местный климат выработал у них самобытное восприятие пустыни, они мужественно и терпеливо переносят все невзгоды, храбро защищают ее.

Иностранца поражает один эпизод: после того, как войско иранского шаха разбило туркменский отряд, вынудив его бежать, на поле сражения остался один воин-туркмен. Не обращая внимание на приближающихся врагов, он молча рыл могилу для своего погибшего коня. Только похоронив коня, он «заметил» приблизившегося врага.

Но отношение к людям пустыни и их земле у Блоквила постепенно сменяется. Чуждая герою языковая, природная, культурная среда становится ближе и понятней. Во время четырнадцатимесячного пребывания в плену ему открывается целый мир со своей иерархией, этикой, представлениями о свободе, воле, заботах о хлебе насущном, Блоквил ощущает, что в ауле туркмен свой микрокосм и свой микрохаос. В дневнике он пишет о добросердечности народа, особенностях традиций, «упоминает старшего брата Мамедовеца пальвана, отзываясь о нем как о добром и мудром человеке» [18, 316].

Местные жители при контакте с «чужим» уважительны и терпимы. После военного сражения с персами во многих домах оплакивают отцов и сыновей, жизнь стала гораздо тяжелее, еда скуднее, но люди делятся с пленным своей простой и скудной пищей. Постепенно нейтральная и отрицательная оценка героем «чужого» мира сменяется на положительную. Блоквил смотрит на высохшую от слез старуху, напоминающую ему мать, с интересом наблюдает за жизнью кочевников. Он не перешел в зону «своего», но отчужденное состояние героя, которое моделировалось через противопоставление этих двух локусов («своего» и «чужого»), бесконечно удаленных друг от друга, разделенных огромным расстоянием, в финале романа преодолевается.

* * *

Пустынный хронотоп является весьма распространенным в литературе Центральной Азии, а пустыня – один из смыслопорождающих образов в литературе региона, стержневой элемент национальной картины мира. Повторяемость этого пространственного образа в творчестве разных авторов наводит на мысль об архетипических смыслах, заложенных в нем. Пустыня – это знаковая метафора центрально-азиатского пространства, которая запечатлевается художниками по-разному:

1. Образ пустыни вполне топографически конкретное пространство, выступающее в качестве основы сюжета, как место действия романа или повести.

Писатели воссоздают в своих произведениях особенности национального быта, своеобразие окружающего пространства. В «текстах о пустыне» создается образ Востока, его народов, характер которых формировался прежде всего историческими обстоятельствами, социальными условиями жизни, но также складывался и природой, суровой и величественной одновременно.

2. Пустыня в прозе Центральной Азии – это не просто обозначение места действия или пейзаж, а, безусловно, суггестивный образ. Произведения писателей содержат многообразную символику пустыни, которая является своего рода «героем», в «диалоге» с которым проясняется суть протагониста. Локус пустыни в контексте региональной литературы обретает значение смыслового средоточия сюжета. Авторские образы-символы многозначны, они соединяют реально-конкретный и обобщенно-символический смыслы. Символический образ пустыни имеет определенную связь с коренными вопросами бытия. Внушаемые им «смыслы» раскрываются во «взаимодействии» героев с ней. В «текстах о пустыне» герои связаны с ней родовой памятью. Она дала им первые образы красоты мира, она влечет их своей задумчивостью, пустыня несет идею истока исторического бытия народа.

3. С точки зрения передачи пространства, пейзаж пустыни в литературе Центральной Азии – это всегда разомкнутое, открытое пространство. Его характерными чертами являются бесконечность и безграничность. Пейзажи пустыни в литературе Центральной Азии удивительно многозначны, различны по характеру, по эмоциональному воздействию, по зрительному впечатлению. Мы встречаем в прозе региона картины масштабные, эпически развернутые, поднимающиеся до глубоких художественных обобщений. Значение пустынного пейзажа находится в сложнейшей взаимосвязи с образно-художественной системой произведений и является существенным выразительным и изобразительным компонентом, идейно-философские смыслы которого многозначны и сложны: пустыня может подавлять человека, она же может освобождать его, снимать эмоциональное напряжение. В «текстах о пустыне» в литературе региона также проступает библейско-коранический лик пространства, восходящий к сакральным текстам.

4. Пустыня в прозе писателей Центральной Азии – это безграничная, древняя цивилизация, живущая по своим законам. Жизнь ее жителей связана с традиционным укладом жизни. Художники погружаются в глубину этой цивилизации в естественную жизнь жителей пустыни. С образом пустыни связаны размышления о смысле жизни и духовные искания персонажей. Для героев центрально-азиатской литературы пустыня – это не экзотический край, а родное лоно, любимая и неповторимая отчизна.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Абашев В.В. Русская литература Урала. Проблемы геопозтики. Учебное пособие. – М. – Берлин: Директ-Медиа, 2014.
- 2 Абишева У.К. Центральная Азия как единое культурное пространство // Проза и поэзия Казахстана 1970-200-х годов в контексте литературы Центральной Азии. Кн. 1. Под. ред. У.К. Абишевой. – Алматы: Қазақ университеті, 2014.
- 3 Алимova О.А. Автореф. дисс... на соиск. канд. филол. наук. // Интернет-ресурс. Код доступа: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennoe-voploschenie-filosofskoy-problematiki-v-tvorchestve-timurapulatova#ixzz3T7fY1b91> Дата обращения 12.01.2015.
- 4 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература. 1986. – С. 121-291.

- 5 Бокеев О. Поющие барханы. Повести. / Пер. с казахского. – М.: Сов. писатель, 1981.
- 6 Вафо С. Устюрт (рассказ) // Интернет-ресурс. Код доступа: http://www.ziyouz.uz/ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1171:2013-09-05-17-59-07&catid=41:2012-09-02-10-17-07&Itemid=55
- 7 Гачев Г.Д. Нации и национальные культуры. – Ростов-на-Дону, 1992.
- 8 Гачев Г.Д. Русский Эрос. Роман мысли с жизнью. – М.: Интерпринт, 1994.
- 9 Зульфикаров Т. Тридцать три новеллы о любви.
- 10 Зульфикаров Т. Душанбинцы всех стран, объединяйтесь! Интервью с Тимуром Зульфикаровым // Мир по-русски. // Интернет-ресурс. Код доступа: http://dushanbe1.narod.ru/_chronicle/zulfikar.html Дата обращения 19 февраля 2015 года
- 11 Леви-Брюль Л. Первобытный менталитет. – СПб., 2002.
- 12 Литература Урала: история и современность: Сборник статей. Вып. 1. – Екатеринбург: УрО РАН; Объединенный музей писателей Урала; Изд-во АМБ, 2006.
- 13 Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах: – Т.1. – Таллин, 1992. – С. 191-199.
- 14 Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. –М., 1990.
- 15 Пелипенко А.А., Яковенко И.Г. Культура как система. – М.: Языки русской культуры. 1998.
- 16 Пулатов Т. Черепаха Тарази. Плавающая Евразия. Сборник. – М.: Художественная литература, 1993.
- 17 Пустыни Центральной Азии // Энциклопедия. // Интернет-ресурс. Код доступа: treeland.ru/article/home/kaktu/bleak...azii.htm Дата обращения 01.02.2015.
- 18 Таган Атаджан. Чужой. Историко-документальный роман // Интернет-ресурс. Код доступа: <http://www.rulit.me/books/chuzhoj-read-300836-1.html>
- 19 Таласов А. Великий и неизвестный поэт // Вступительная статья к книге Тимур Зульфикаров Тридцать три новеллы о любви.
- 20 Федосеенко Н.Г. Локус пустыни в русской литературе XIX века // Интернет-ресурс. Код доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/lokus-pustyni-v-russkoj-literature-nachala-xix-veka> Дата обращения 13.01. 2015.
- 21 Хромченко С.М. Образы сада и пустыни в современном искусстве // San'at. Журнал академии искусств Узбекистана // Интернет-ресурс. Код доступа: http://sanat.orexca.com/2003-rus/2003-3-2/desert_garden-2/ Дата обращения 05.02. 2015.
- 22 Чехов А. Письмо Плещееву от 23 января 1888 г. // Чехов А.П. Полное собр. сочинений в 30-томах: – Т. 21. Письма 1888-1889 годов. – М.: Наука, –1975.

