

Аслан

Жаксылыков

Маржан

Кузембаева

доктор филологических наук, профессор

магистрант КазНУ имени аль-Фараби

ЭСХАТОЛОГИЯ В РОМАНЕ О. МАРК «ВОДЫ ЛЕТЫ»

Эсхатология – онтологическое явление древнее. Зародилось, оно, видимо, с самим человечеством, живя в мифологии, архаическом пласте самых древних ощущений и воспоминаний. Например, миф о всемирном потопе в той или иной форме существует практически у всех народов Земли. Миф о великом потопе присутствует в майяском Пополь-Вухе [1], в Библии, в Коране. Эсхатологический мотив ясно представлен и в Махабхарате [2].

В современной мировой литературе эсхатология – наиболее широко и развито представленная художественно-мифологическая парадигматика. В качестве примера достаточно назвать роман Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества», «Буранный полустанок» Ч. Айтматова, «Кысь» Т. Толстой, «И объяли воды до души моей» Кондзабуро Оуэ. В современной мировой кинематографии, особенно в жанре фантастики и фэнтези, господствует эсхатологическая проблема. Названиям фильмов нет числа, но достаточно привести в качестве примера такие культовые картины, как «Чужой», «Аватар», «Апокалипсис».

Такая гиперактивность данной проблемы совершенно не случайна. Она в какой-то мере передает эсхатологические предощущения мирового общества, ставшего свидетелем мировых войн в XX веке, беспрецедентного накопления сверхвооружений в современном мире, особенно ядерного, бактериологического, кибернетического и электронного. Эсхатология постоянно живет в психологической сфере масс людей, подпитываясь, конечно, религиозной литературой, пророчествами медиумов, неошаманов, прорицателей, писателей и поэтов. Таким образом, эсхатологические предощущения современного человечества обусловлены, с одной стороны, древним атавистическим страхом человечества, с другой стороны, постоянным социально-политическим кризисом, в котором живут народы мира, а также, как было сказано, гонкой вооружений и геополитическими вызовами, усложняющими обстановку на планете. Свой тон задает и современная наука, которая прогнозирует возможную гибель цивилизации в будущем от падения гигантского астероида или кометы, взрыва сверхвулкана на Земле, прохождения недалеко от солнечной системы блуждающей звезды или черной дыры.

Писатель, живущий в условиях такого негативного футуристического информационного давления, не может не реагировать на всё это, он создает произведения с апокалиптическим сценарием как свой прогноз, или предостережение,



или провиденциальную модель развития мировой цивилизации. Вывод из этого следует такой – человечество в прошлом выжило в условиях тех или иных катастроф, а именно войн, извержения вулканов, глобального наводнения, массового мора, эпидемии или пандемии, великих ледниковых периодов и т. д. и сохранило память о них в виде мифологии, а также подсознательного ожидания грядущей катастрофы в будущем. Таково его нынешнее состояние в результате приобретённого трагического опыта. Человечество знает, что катастрофы ещё будут, что они неизбежны. С этим знанием и связаны всевозможные модели выживания, философские, футурологические, экономические (строительство бункеров в промышленных масштабах, создание запасов семян в Гренландии на случай гибели биосферы), международные, цивилизационные (деятельность Гринпис, ЮНЕСКО), появление новых синтетических конфессий и сект, дипломатические усилия на уровне акций ООН и др.

Роман Ольги Марк «Воды Леты» представляет собой полноценное эсхатологическое произведение, где доминантной идее подчинены все компоненты целого. По некоторым знаковым параметрам наиболее близким к нему произведением в литературах народов СНГ является роман Т. Толстой «Кысь». Особенно близким и корреспондирующим мотивом в этих двух романах является мотив гнетущего, иррационального страха, довлеющего над всеми людьми – героями произведений. В романе «Кысь» все жители убогих халупок и трущоб, раскинувшихся на территории бывшей уничтоженной Москвы, дегенераты и мутанты, до смерти боятся иррационального чудовища по имени Кысь, прячущегося в болотах фольклорного монстра. Чем глубже и масштабнее незнание (невежество) дегенератов, тем сильнее этот страх. Культ этого чудовища поддерживается и подогревается определенной категорией людей, то есть кланом правителей, которым этот страх политически выгоден.

Аналогичный страх живёт в душах героев романа О. Марк, таких же дегенератов, психических калек, изгоев поневоле, запертых в боксах больниц и клиник. В романе Марк этот страх более чудовищных размеров, это непереносимый ужас, гнездящийся в подсознании, связанный с памятью о катастрофе немислимых размеров, выходящей за пределы разумения и понимания, уничтожившей всю цивилизацию, убившей несметное множество семей, в том числе и главного героя – Ингрема Гача. Поэтому память об этой катастрофе трансформировалась в сплошную боль, нечто такое, на уровне рефлекса, что при рецидиве, словно взрыв, уничтожает память человека о прошлом, а также сам разум. Поэтому со стороны правителей регламентируется настойчивый запрет героям вспоминать ту самую катастрофу, даже предпринимать малейшие усилия что-то вспомнить о ней или вообще о прошлом. В романе показано, что эти попытки отбрасывают выздоравливающих людей, проходящих стадию ремиссии, назад в безумие, провал, в темную фазу, из которой многие уже не выбираются. В этом главное смысловое и тональное отличие романа Ольги Марк от романа Т. Толстой. Если пародийное произведение Т. Толстой насквозь ироническое, иногда и скабрёзно-саркастическое, смеховое от начала до конца, то роман Ольги Марк абсолютно серьёзный, мрачноватый по тональности, без тени иронии и юмора. То есть Ольге Марк как автору совсем не до смеха. Писательница предостерегает своих читателей по-серьёзному, поэтому её произведение претендует на интенцию провидческого характера.

Инфернальная психологическая подоплека, связанная с ассоциацией катастрофы в романе, намекает на то, что помимо ядерного и химического оружия (газов), оставившего от городов только отравленные пепелища и развалины, было применено и какое-то психотропное оружие, сокрушившее разум человека, самое сознание, трансформировав его до уровня маниакального, шизофренического ужаса. Мотив сумасшествия, навязчивой паранойи сопровождает повествование об основных героях романа – Ингреме Гаче, Занеше, Берте Стенли, Бренке Бунаке, Лиззи и др. Каждый из них знаком с состоянием этого навязчивого и глубоко скрытого в подсознании параноидального страха не понаслышке. Все эти герои представляют собой на момент повествования разные стадии ремиссии после продолжительной болезни, когда они проходят этапы выздоровления, переходя из категории в категорию.

Поскольку роман О. Марк представляет собой произведение, несущее все черты постмодернистской методологии, в нем ощущается очень сильная предметственная связь и с эстетикой модерна, особенно декаданса в парадигматике распада личности, превращения ее в тень человека, в призрак, оказавшийся в пространстве безвременья, между мирами. Герой такого модернистского мира даже не странник и не сталкер, несущий в себе императив познания, открытия новых миров, а именно осколок былой личности, призрак, тень, лишенная целостности и перспективы понимания. Отсюда и очень глубокая мысль автора о том, что память – это и есть основа основ, залог человеческой души, целостности личности, возможности какой-то стратегии в пространстве жизни. Память и делает человека человеком, то есть существом мыслящим, познающим, строящим самого себя, внешний мир, ибо память формирует отношение, оценку, из чего и вырастает направление, то есть стратегия. На базе личной осмысленной стратегии человека и формируется среда, имеющая идеологию, то есть цивилизация. Историческая память необходима и роду, племени, этносу для осмысленной созидательной деятельности на планете, то есть преобразованию ландшафта, ослабления степени угроз, повышения уровня выживания и конкурентной способности, то есть по культурному технологическому, антропологическому преобразованию себя и окружающей среды. Разве не занимается этим все человечество в целом, осваивая космосферу? Только цивилизация придаёт космическое значение присутствию человека на Земле, иного мы просто не знаем.

Такова концептосфера памяти в романе О. Марк «Воды Леты». Поэтому мифологема вечной трансфизической реки Леты в данном произведении обладает функциональной полнотой и семантической значимостью, придавая философии романа дополнительный оттенок, связанный с античной духовностью. В этом контексте вполне понятно стремление Ингрема восстановить своё сознание, то есть обрести память, какой бы ни была она страшной, наполненной ужасной, нечеловеческой болью и разрушительной силой. Это его стремление совершенно подсознательное и означает подспудное инстинктивное желание восстановить свою целостность и идентичность. И он имеет на это полное гуманистическое право, ибо он представитель определенного гуманоидного вида. Это его необоримое желание, по сути, нравственно и справедливо. Другое дело, что его психические силы уже не соответствуют этой непосильной для больной души ноше – *помнить и знать* прошлое. В полном объёме помнить и знать катастрофическое прошлое, в котором погибли твои близкие, может только незаурядно сильный человек. И таким человеком

оказалась в данном романе девочка Анетта – соседка Ингрема по новой квартире. Однако это знание, то есть тяжесть этой ноши, обрекает девочку на болезнь, то есть медленное телесное истощение вплоть до превращения в призрака. Ингрем совершенно не случайно потянулся к этой девочке, интуитивно в ней он почувствовал сходство с погибшей в катастрофе малолетней дочерью, о которой он тоже почти ничего не помнит, знание о ней и жене заложено в полностью заблокированном подсознании. Черты жены он угадывает в матери Анетты, Елене, высокой и красивой женщине, обладающей неизъяснимой обаятельностью и женственностью. Отсюда мы превентивно можем сделать вывод, что до катастрофы Ингрем имел семью, которая была единственной драгоценностью для него, весь смысл жизни был в ней. Но ведь радикально травмированы катастрофой большинство людей на Земле, не только Ингрем. Значит, катастрофа – многослойное и многомерное явление, продолжающееся во времени, рано или поздно уничтожающее именно психику, дух человека. В этом и иррациональность, и корневая сила этого оружия, направленного против существования человечества как вида.

Заложена в этом романе и скрытая мета-метафора – символическое обобщение на все человечество, то есть намек на то, что все оно, возможно, представляет собой осколок некой великой цивилизации далекого прошлого то ли на этой планете, то ли на другой, погибшей в результате глобальной катастрофы. В этом плане все человечество – жалкий реликт, или эндемик, прозябающий после гибели или отбытия некой великой сверхразвитой цивилизации. Некоторые люди с развитой интуицией несколько смутно предощущают это, то есть цикличность развития жизни и разума в космосе, его неизбежные повторы и возвращения на изначальные стадии по закону мировой энтропии. Этот вывод также естественно вытекает на уровне анализа и синтеза семантически значимых компонентов повествовательной ткани в плане концептосферы автора-повествователя, или всезнающего демиурга произведения. Это своего рода главный результат, вывод, напрашивающийся в результате наблюдений за стратегией автора-повествователя и обращенный к думающему читателю, мол, на всякий случай ничего категорически не утверждайте, как и ничего категорически не отрицайте. Всё может быть, так как мы ничего не знаем. Всё наше научное знание гипотетично и временно. Это просто теории.

Как было уже сказано, Ингрем по логике произведения является героем-маской, носителем идеи глобальной катастрофы. Он идеально отражает ее, и хотя в романе есть явное погружение в его психологическую сферу, ее анализ и художественное изучение не является основной целью. Сверхзадачей постмодернистского произведения является создание виртуальной модели мироздания, а не познание души существующего человека и его мира, что было и является целью реализма как художественного метода. Модель коллапсирующего мира целиком и полностью захватывает воображение автора-повествователя, интеллектуального стратега, создающего инвариант виртуального мира. Ощущение виртуальности, иллюзорности происходящего господствует в произведении. С одной стороны, это результат саморефлексии героя, то есть Ингрема, знающего о себе, что он психически больной человек, возможно, сумасшедший. Порой он в этом убежден, хотя лечащий врач настаивает на обратном, убеждая его в том, что он неуклонно выздоравливает и что вполне адекватен. Так, Ингрем ужаснулся, когда обнаружил, что некоторые соседи по больничному боксу, с которыми он полноценно общал-

ся, говорил, вдруг оказались призраками, то есть галлюцинациями. Далее, когда доктор убедил его в том, что сосед Буняк, с которым он общался, на самом деле есть галлюцинация, саморефлексия Ингрема получает болезненный характер:

« – А соседа моего, Брента, далеко перевели? Его можно будет посетить? »

Инта удивилась и попросила повторить имя.

– Бренк Буняк, из палаты справа от моей. Он заходил ко мне, сказал, что его перевели в третью категорию, но в другой корпус, – уточнил Ингрем, уже предчувствуя появление тугого комка холода где-то в желудке.

– Бренк Буняк? – повторила Инта. – Вы, наверное, имеете в виду вашего соседа Берта Стенли?

– Нет, я именно о Бренке Буныке, – упрямо повторил Ингрем.

– Мне очень жаль, но у вас, Гач, видимо, обострение болезни под действием головной боли. Возможно такое временное явление. Иногда из длительного бреда всплывают какие-нибудь имена, фамилии. В нашем отделении не проходит и никогда не проходил восстановительное лечение пациент по имени Бренк, и, следовательно, он не мог быть вашим соседом. Вам необходимо проконсультироваться у доктора» [3, с. 81].

Обнаружив, что он беседовал с галлюцинациями, Ингрем начинает сомневаться в реальности всего, даже самого себя:

«Рудольф ушел, и Ингрем в изнеможении опустился на кровать. У него не осталось больше доводов, кроме, пожалуй, Занеша, да вот беда, он забыл спросить у Рудольфа, существует ли на самом деле Занеш, и можно ли с ним разговаривать. настоящий будет это разговор или тоже воображаемый, и если воображаемый, то, возможно, и Бренка не существует, а почему бы тогда не усомниться в существовании самого Рудольфа и Инты? Почему бы и им не быть бредовыми созданиями его мозга, а тогда допустимо, что и Ингрема Гача не существует, а все они вместе выдуманы бедным безумцем, находящимся в сумасшедшем доме среди таких же безумных собратьев и придумывающим себе и свое окружение...» [3, с. 85]

Данная ментальная позиция героя имеет для автора-повествователя масштабное онтологическое значение в рамках концептосферы виртуальности всего космоса, всего бытия, так как эти положения иногда вытекают из современных астрофизических построений, по которым допускается иллюзорность всего существующего как грандиозной симуляции. Ведь совершенно не случайно религиозные люди издревле утверждали, что этот мир бранный, то есть кажущийся, обманчивый. Из этого и вытекает стратегия религиозных (верующих) людей всю жизнь готовиться к уходу из этого мира. Идея о мире как симуляции выражена практически во всех священных писаниях мира – Библии, Махабхарате, Коране, Дао дэ цзине, Авесте, «Поэме о Гильгамеше», буддийских сутрах (Лотосовой сутре), шаманских учениях («Дон Хуан») [4]. Основа всех этих учений, в том числе и в современной квантовой физике, – бесконечная изменчивость, текучесть материального бытия, то есть плана материи. В мире существует только движение и изменение, ничего постоянного, кроме пустоты, нет. Как выясняется, и истинной пустоты тоже не существует. Не существует и так называемое несуществование, ибо это только слова, или названия чего-то, что мы еще не понимаем.

Таким образом, Ингрем Гач, сомневающийся во всем, в том числе и в существовании самого себя, предстает полноценным знаковым героем (маской) постмодернистской картины виртуального космоса, где сомнение есть необхо-

димая релятивистская позиция, то есть точка отсчета. Принцип релятивизма, как известно, господствующая онтологическая база для мирового модерна во всех проявлениях, и для постмодерна в том числе. Он и отрицает принцип правдивости в реализме как кажущийся, идеологически обусловленный, как некое временное умозрительное построение. Таким образом, как показано в романе О. Марк, истинно настоящим, воспроизводящимся во всех своих фракталах, в том числе во внутреннем мире человека, является катастрофа. Суть катастрофы – тайна тайн, непостижимая причина нынешнего (по мысли автора) состояния вещей и событий, феномен, выходящий за пределы разума. Расхожее объяснение, даваемое пациентам, что взрыв устроили террористы, экстремисты, – не более чем клише, пропагандистская выдумка, принятая на всех ярусах этого социума, которая устраивает всех. Она, эта выдумка, устраивает всех, хотя является обманым маневром правящих верхов.

Целостность сюжета проявляется и в том, что уже в самом начале по ряду деталей угадывается обреченность героя на возврат на начальную стадию болезни. Все развитие действия в сюжете направлено к этому исходу как повторному началу. В чем же роковая сила этих неизбежных рецидивов, которых, как угадывает читатель, было уже множество? В том, что такова природа глобальной катастрофы, она задумана и устроена с учетом психотипа существующего человека, который не может не возвращаться к началу самого себя. Странствие к *изначальному себе*, возможно, заложено в генотипе человека и символически выражено в пророческих текстах в мифе о грехопадении Адама. По мировой универсальной мифологии возвращается к самому себе в начальную стадию (в первобытное состояние) всё человечество, так или иначе возвращается к самому себе начальному и каждый человек (предсмертные переживания). Значит, есть предопределенная судьба человечества и человека в отдельности. Эти судьбы, большая и частная, тесно переплетены.

Почему же Ингрема с такой губительной силой, буквально роковой, отбрасывает назад к коллапсу? В ответе на этот вопрос и заключается прочтение философии романа. Сущность Ингрема даже не в том, как показано во многих эпизодах романа, что он нравственно положительный человек, законопослушный, хороший семьянин, эти его качества прочитываются в сценах восстановления памяти в финале произведения. В нем, кажется, нет явно отрицательных черт. Тем не менее, его неодолимое стремление к воспоминанию самого себя в критическом прошлом несет в себе скрытый императив, который имеет теневую сторону. Казалось бы, его желание вспомнить потерянную семью, прекрасную жену, так похожую на Елену, дочь, напоминающую Анетту, по сути, есть чисто человеческое желание, совершенно естественное и понятное. Но за всем этим скрывается и обратная сторона этой силы, губящей Ингрема, это привязанность к *самости*, к своему прошлому, к истории своего Я. Как мы знаем, в буддийской философии и практике порицается именно такая привязанность, которая считается причиной бесконечных кармических инкарнаций души, то есть жесткий плен у своего омраченного, причинного Я. Например, это с большой силой выражено на уровне философии и проблематики романа японского классика XX века Юкио Мишимо «Золотой храм». На парадоксальном смысловом уровне возможно такое сопоставление: Ингрем неотвратимо движется к психическому восстановлению своей самости, которая была до взрыва, почти так же, как движется тот или иной буддийский адепт к просветлению, бу-

дучи не готовым к нему. Значит, он будет отброшен опять в сансару – круговорот омраченного бытия, охваченного пламенем страдания.

По ряду параметров Ингрэм зеркально отражен в образах и своих соседей по палатам. Каждый из них как бы высвечивает скрытую, нереализованную сущность Ингрэма, пребывающую в нем как темный потенциал. Занеш отражает такие потенциальные негативные качества, как зависть, подозрительность, слезка, недоброжелательство, наущничество. Брент Буняк отражает скрытые в Ингрэме качества агрессии, буйства, насилия, долго подавляемого злого бешенства. Веселый и злой Буняк представляет собой законченный тип агрессора, поэтому он виртуальный призрак, существующий в воображении Ингрэма, – вариант альтернативного взрывного решения нерешаемых вопросов. Берт Стенли – формалист и софист, мозгляк, весь внутри себя ушедший в наукообразную болтовню филологического характера. Всё его мышление схематично, формализовано, направлено на сложнейшие структуралистские построения типа симулякра, и он захвачен еще самолюбованием в тумане в общем-то бессмысленных построений. Это сумасшествие особого рода, гегелевская дурная бесконечность бесплодного умствования.

Все эти персонажи, виртуальные и реальные, как маски, отражают черты некоего более масштабного портрета – психологического пазла, расколотого на эти субъектные фрагменты, в центре которого несобираемая индивидуальность Ингрэма. В процессе тяжелой болезни Ингрэм как бы проходит этапы вживания в эти параллельные маски, медленного изживания их и перехода на другие стадии ремиссии. Метафорически это как бы мини-инкарнации одной сущности, эволюционно поднимающейся из прежней фазы инволюции – падения в сансару. Такова модель этой виртуальной вселенной автора, выстроившего инвариант постмодернистского эстетического поиска в мире психологического ментального коллапса.

Образы-предметы также сущностно и семантически полноценно передают зажатую внутреннюю сущность Ингрэма, скованную не только болезнью, но и многочисленными условностями клиники, где он находится, строгими запретами и страхами, вытекающими из них. Эффективно отражают внутренний мир Ингрэма пространство комнаты, в которой он находится на первой и второй стадии болезни, ландшафт за окном, информационная среда:

«И чтобы не вспугнуть еще раз повторенное решение, не усилить разочарование, Ингрэм не стал включать радиоприемник – он уже предугадывал поток мертвых, ничего не значащих слов, – а подождал вечера; свежих газет, принесенных Интой, желтого псевдосвета электрической лампы; сажистой черноты в провале окна...

В окно Ингрэм смотреть не любил – бесконечная стена соседнего дома поднималась в серое небо, тускло отсвечивали сизые окна, за которыми не угадывалось движение, здание казалось необитаемым или было таковым... Оно вызывало у Ингрэма смутный ужас – древние призраки готовы были выплыть из незрячих окон, скрывающих, быть может, черные таинства. Ночь надежно прятала страшный дом под своим покрывалом, растворяла его в отсутствии света, в пустоту тьмы смотреть было легче» [3, с. 25].

Горизонтальные и вертикальные плоскости пространства вокруг Ингрэма также несут на себе печать скованности, зажатости омраченной психики больного человека: «Вечером следующего дня Ингрэм, наконец, решил выйти из пала-

ты. Его тяготило сдавленное, скупо освещаемое сверху пространство коридора, не хотелось знакомиться и с пациентами нового отделения, но, наверное, надо было...» [3, с. 26] И далее: «Кабинет Рудольфа оказался длинным и узким, как гроб, как мини-модель больничного коридора, и Ингрем вспомнил, что именно в таких помещениях рождаются безумные идеи, приводящие к великим трагедиям...» [3, с. 27]

Характерно, что, как обозначено в поэтике О. Марк, по мере выздоровления Ингрема перемещают в другие помещения, и они более просторные, гармонирующие с состоянием крепнущей души человека.

«Лизи победно взглянула на мужа и открыла дверь. Комната оказалась просторной, раза в три больше больничной палаты, вдоль стены стояла тахта, у окна столик с двумя стульями, в углу – узкий платяной шкаф.

– Ты молодец, – сказал Ингрем. – Здесь очень хорошо» [3, с. 115].

Таким образом пространство неуклонно расширяется вокруг выздоравливающего Ингрема, хотя в нем всё еще наблюдаются узкие прямые линии. Расширяется и ментальное пространство сознания Ингрема. Если раньше, в начале повествования, оно было *узким* и *прямым*, – так оно было отражено предметами в комнате Ингрема, в конце произведения оно значительно более широкое и сложное, включающее такие картины, как город, развалины в окраинах города, степь за его пределами, дом, клиника и многое другое. Но самым важным направлением расширения сознания Ингрема является память, которая начинает неуклонно проникать в прошлое. Проникновение в экстремальное прошлое, обретение личной памяти о себе, близких людях, которые некогда составляли его семью, главная линия развития сюжета, она и ведет к повтору, то есть возвращению Ингрема в психологический коллапс, к безумию.

В показе расширения и усложнения памяти Ингрема в завершении произведения задействована и онейропоэтика О. Марк как осмысленный литературный прием, эффективно используемый и для психологического анализа в романе, и для создания всей структуры философского произведения с актуальными инвективами.

Характеризуя онейропоэтику русских писателей, В. В. Савельева пишет: «Персональному онейрическому времени присущ сугубо личностный, субъективный характер, это ощущение времени внутреннего Я героя. Его можно назвать преимущественно персональным временем, так как оно принадлежит внутреннему миру персонажа и измеряет ситуацию его альтернативного существования и духовного приключенчества» [5, с. 58]. Соглашаясь с выводом исследователя о личном, персональном времени сновидения, не только в произведениях, но и в самой психологической реальности людей, можно, тем не менее, заключить по отношению к поэтике О. Марк, что сновидения Ингрема, вспоминающего своё прошлое, расширяют его личное время, соединяют его сознание с прошлым, показывают, как происходила катастрофа и что случилось тогда в том плане, что обрушило его сознание в бездну боли. Во сне Ингрем не только вспоминает, но и узнает детали забытого города, улицы, мощенную мостовую, очертания домов и, самое главное, – силуэт дорогой ему женщины, которая ждала его.

«Ингрем двигался вдоль этой улицы, не шел, а именно двигался, не касаясь земли, словно его несло что-то или везло что-то, и дивился непривычным остроконечным крышам, очерчивающим небесные края улицы, каменному спокойствию

дороги и высокому шпилю впереди, поддерживающем на конце своем уставшее вечернее небо. Терпкая тревога была разлита в тихой вечерней прохладе, и Ингрем без устали всматривался в ускользающие силуэты улицы и уже предчувствовал впереди желанную встречу. Неслись мимо застывшие зубчатыми скалами силуэты домов, изредка мелькали неверные человеческие тени, а впереди на дороге показалась она, та, которую так трепетно-нетерпеливо ждал Ингрем» [3, с. 128–129].

Очень интересно то, что в сновидении, переживая катастрофу, видя ее как бы наяву, даже поняв, что держит в руках не голову любимой женщины, а кровавое месиво, Ингрем оказывается способен выдерживать этот кошмар, его смятенное сознание продолжается. Практически в сновидении Ингрем увидел и узнал всё то, что ему было нужно, к чему он так страстно, безоглядно стремился в реальности, то есть в яви, однако наяву не был способен перенести боль и ужас реального, несновидческого переживания. Следовательно, его психологическая целостность существует в сновидении, то есть в подсознании. И она даже забегает в будущее, намекая о предстоящем очередном коллапсе символом крови, бесконечного потока крови.

«И Ингрем увидел, как темнеет мостовая у его ног, покрываясь темной кровью, кровь нескончаемыми струйками выбегала из карманов рубашки и брюк, сочилась из рук, выбрасывалась порами кожи. Весь он был мокрым и липким, и потоку этому не было конца» [3, с. 130]. Финал романа всеми своими признаками и описаниями подтверждает это предвидение будущего, узнанное героем в сновидении, но не осознанное и принятое в дневном сознании. В финале произведения Ингрем практически всё увидел, все узнал, в развалинах города угадал очертания родной улицы, дома, был даже близок к тому, чтобы понять причину взрыва, но психологическое время в нем перевернулось, помчалось в обратном направлении, взрыв повторился с той же невероятной силой, неся Ингрема в водоворот сумасшествия.

«...невидимые птицы поднялись из ее сердца, заматались в черноте ночи, задевая крыльями Ингрема, захлестывая его своей неотвратимостью, мертвая тьма легла на мир, приветствуя пробужденную память, и вырвался, заматался в пространстве освобожденный ужас, ринулся вверх, ничем не сдерживаемый, и страшный вопль раздался во тьме, ибо невозможно было помнить и продолжать жить, и от вопля этого сжалось минувшее, свернулось в маленький клубочек, мертвую точку, черную дырочку, вбирая в себя прошедшие и будущие времена» [3, с. 164].

ЛИТЕРАТУРА

1. https://librebook.me/popoi_vuh
2. Махабхарата (карнапарва). М.: Наука, 1990. 326 с.
3. Марк О. Воды Леты. Повести и рассказы. Алматы: Общественный фонд «Мусает», 2002. 244 с.
4. Кастанеда К. Колесо времени. Шаманы Древней Мексики: их мысли о жизни, смерти и Вселенной. К.: София, 1988. 288 с.
5. Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропозитика русских писателей. Алматы: Жазушы, 2013. 530 с.

