

Кандидат филологических наук, доцент **Гарипова Гульчира Талгатовна**

Цикл статей по современной узбекской литературе

## **«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА В СОВРЕМЕННОЙ УЗБЕКСКОЙ ПРОЗЕ»**

### **СТАТЬЯ 1**

#### **Художественные аспекты «одинокого бытия» в национальной картине мира в узбекской новеллистике рубежа XX–XXI веков**

*Что же касается одинокого человека,  
то, если бы не существовало никого другого,  
кроме него самого и, кроме того, что есть в природе,  
то он бы погиб...*

**Ибн Сина (Авиценна) «Книга о душе».**

*Я не знаю никого, кто в той или иной мере не чувствовал бы себя одиноким.*  
**Габриэль Гарсия Маркес.**

*В одиночестве каждый видит в себе то, что он есть на самом деле.*  
**Аргур Шопенгауэр**

Логика художественного развития узбекского литературного процесса конца XX века определяется закономерностями общей историко-литературной и культурологической ситуации эпохи, основанной на *программе художественного синтеза*, которая не только размыла чёткие границы между реалистическим и модернистским типом художественного сознания, но и предопределила слияние национальных тенденций развития узбекской литературы и общемировых.

«Генезис синтезного мышления» (термин В.В. Заманской) в узбекском литературном процессе конца XX века коренится, на наш взгляд, не только в общемировой концепции «синтетического» развития культуры XX века, но и восходит к национальным просветительским теориям узбекских джадидов начала XX века, соотносящих перспективу развития узбекского художественного сознания с закономерностями всей мировой культуры.

Проблема *одиночества* «отчуждённого человека», концептуализированная философским экзистенциализмом как детерминант бытийной самоценности личности, стала одной из центральных в западноевропейской литературе на протяжении всего XX века, потому что удивительным является это свойство человеческой психики ощущать себя глобально и бесповоротно одиноким среди многих других (антитеза масс-медийного сознания). Для современных узбекских же писателей эта проблема, не становясь концептуальной призмой постижения бытия, тем не

менее, решается в контексте «внутреннего ощущения» жизни человеком, оказавшегося вытиснутым из рамок привычных для него реалий. И чаще всего трагедия этого человека не в том, что он одинок **изначально**, по сути своего внутреннего мироощущения, что характерно для экзистенциальных инвариантов темы, а в его экзистенциальном *восприятии* внешнего мира, в его ощущениях пустоты – в себе и вокруг. В этом особенность «иног», нетрадиционного, понимания «экзистенциального одиночества» в узбекской прозе, совпадающего с элементами теории «экзистенциалистского гуманизма» Сартра: «Человек находится постоянно вне самого себя. Именно проектируя себя и теряя себя вовне, он существует как человек. С другой стороны, он может существовать, только преследуя трансцендентные цели. Будучи этим выходом за пределы, улавливая объекты лишь в связи с этим преодолением самого себя, он находится в сердцевине, в центре этого выхода за собственные пределы. Нет никакого другого мира, помимо человеческого мира, мира человеческой субъективности. < ... > Это гуманизм, поскольку мы напоминаем человеку, что нет другого законодателя, кроме него самого, в заброшенности он будет решать свою судьбу < ... > реализовать себя по-человечески человек может не путём погружения в самого себя, но в поиске цели во вне...»<sup>1</sup>.

Если рассматривать узбекские рассказы второй половины XX века, то высвечивается одна закономерность – «экзистенциальное» погружение в сакральное бытие внутреннего мира героев, особенно ярко актуализирующее стиль «потока сознания», является больше приёмом поэтики (своего рода эстетико-психологическим инструментом), нежели художественно-этическим концептом, определяющим суть психомира героя, - одинокого, но не выключенного из мира. За счёт такого подхода в системе узбекской новеллистики достаточно сложно выявить однозначно **«экзистенциальную личность»**. Мы можем скорее констатировать **«экзистенциальную ситуацию»** мира и **«экзистенциальное состояние»** личности, но никак ни статус **«экзистенциальной личности»** - человека без Бога, вне бытия. Возможно, в этом и заключён гуманизм национальной модели современной экзистенциальности.

Ситуация «обезбоженного мира» становится основой для эстетического обыгрывания современных нетрадиционных мироконцепций и создания национальных художественных неомифомоделей бытия в узбекской литературе XX века. Подобная эсхатологическая экспозиция, наметившая реальность *экзистенциального типа художественного сознания* в узбекской прозе, начинает проявлять себя в сюжетно-композиционных и идейно-тематических структурах текста уже в 80 - 90-е годы прошлого столетия в произведениях С. Сияева («Қизлар»), Саида Ахмада («Жимжитлик»), Х. Достмухаммада («Жажман»), Назара Эшонкулова («Маймун етаклаган одам», «Муолажа»), Алима Атаханова и т.д.

---

<sup>1</sup> Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм (перевод А. А. Санина) // Сумерки богов (сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: Перевод.) – М.: Политиздат, 1990. – С. 343 – 344. – (Библиотека атеистической литературы).

Тем не менее, именно реалистическая линия художественного постижения мира и человека в узбекской литературе на протяжении всего XX века продолжает оставаться ведущей, определяющей доминанту концептуального развития национального литературного процесса. Хотя при этом, несомненно, мы учитываем фактор включённости узбекской литературы в мировой контекст и тогда актуальной становится тезис В. Заманской: «Сознание XX века характеризуется как явление многоплоскостное. Экзистенциальное сознание исследует бытие человека в онтологических, экзистенциальных, метафизических плоскостях. Экзистенциальный метод претендует на роль **метода познания реальности** (выделено нами – Г. Г.) и создания художественной модели мира. < ... >

Мы рассматриваем экзистенциальное сознание как универсальную субстанцию художественного и философского мышления. < ... > Мы стремимся реконструировать универсальный процесс экзистенциализации сознания и обозначить этапы его динамики как единого философско-художественного феномена. < ... > Лишь такое интегрированное пространство позволит адекватно оценить парадигму художественного мышления XX столетия, вызвавшую его сумрачное мирочувствие»<sup>2</sup>.

Использование инструментов экзистенциального метода познания даёт альтернативные возможности перепрочтения узбекской новеллистики второй половины XX столетия в экзистенциальном контексте.

Наиболее ярко в узбекской новеллистике второй половины XX столетия конституируется **ситуация предела**. Целый ряд рассказов концентрирует экзистенциально означенные проблемы «одиночества», «отчуждения» в сюжетную ситуацию «одиночество старости» и тем самым локализует героя в пределы «возраста» и «пограничья жизни и смерти». В этой системе «порогового» миропорядка герой оказывается вытиснутым из обычной жизни, которой продолжают жить люди вокруг. Он воспринимает эту ситуацию как «сломанный» мир и это формирует особое состояние **«изломанного сознания»** (замещающего модернистские классические схемы ИСС), в призме которого и ведётся психоаналитическое повествование. Характерной особенностью является отсутствие чёткого разделения между социально-историческими предпосылками развития образа «одинокоего человека» и нравственно-психологической обусловленностью характера. Классическая формула художественно-экзистенциальной философии в эстетике русского писателя А. Битова *«один-человек плюс один-человек равно два один-человека»* отражает во многом и трагизм одиночества героев целого ряда современных узбекских рассказов. Путь поисков своего места в жизни или обретения «нового смысла» изменившегося бытия через безмерно одинокое Я также входит в систему художественных ценностей национальной прозы XX века. Трансформируясь в проблему обретения себя в мире «вселенского» одиночества, переставшего быть просто чувством,

---

<sup>2</sup> Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. – С. 39 – 40.

перерастающего в мироощущение, эта идея приобретает порой оттенок экзистенциального мироощущения как феномена эпохи тотальных гуманистических кризисов.

Об этой личностной пустоте, заполнившей мир старой женщины, от которой в новый дом переехали сын и внук, рассказ С. Сияева «Воспоминание» («Қизлар»). В рассказе абсолютизируется пространство внутреннего мира героини, в призме которого разворачивается психоаналитическое исследование проблемы Эго-интеграции<sup>3</sup> человека в системе синтетической модели двух инвариативных экзистенциальных пределов – *«одиночество старости»* и *«пограничье жизни и смерти»*.

Рассказ построен на воспоминаниях героини, которая вновь и вновь переживает свою прожитую жизнь. Она дезориентирована пространством «вдруг» нахлынувшего одиночества, которое обернулось для неё, в первую очередь, трагедией смыслоутраты. В прошлой «неодинокой» жизни было всё – и радость любви, и радость материнства, и горечь разлук. Но всё это проживалось для кого-то и с кем-то. И вдруг, по какому-то, совершенно ей непонятному, закону бытия, она оказалась в одиночестве в своём доме. И кажется, что изменилось только пространство, разлучившее её с детьми. Ведь они также любят её, как и раньше, и она любит их, но они расстались и разлука породила несколько иное отношение к миру, иные чувства к себе, иное ощущение времени. Пустота дома (внешняя формальная) обострила пустоту внутреннего пространства героини. «Миг» её настоящего (подчёркнуто сегодняшнего) одиночества включает в себя «вечность» её прошлого, составляющего теперь всего лишь воспоминания<sup>4</sup>. Путь героини от дома сына, - где она в д р у г ощутила на каком-то глубинном уровне подсознания, вобрала в себя что-то новое, ещё не осмысленную боль и тревогу сердца, - до её маленького дворика равен в рассказе пути всей её жизни, её былого простого женского счастья. Погружаясь в свои воспоминания, тётушка Равшан (Зухра-холла в оригинальном тексте) пытается преодолеть треснувшее, расколовшееся до- и после- время жизни, избыть необъяснимую душевную муку. И тогда она начинает сознательно искать одиночества, так неожиданно ставшего и причиной и следствием «погружения» в воспоминания: *«Тётушка Равшан подошла к трамвайной остановке. Народу – видимо-невидимо. На дверях стремительно пролетающих вагонов висят парни, покуривая сигареты. «Дай вам бог сильные ноги» - подумала тётушка Равшан и перешла на противоположную сторону улицы. Шла она медленно и долго. < ... > Тётушка Равшан подошла к скверу и свернула в тенистую аллею. < ... > На сердце почему-то было тревожно»*<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Эго-интеграция (Ego-integrity) – чувство завершённости на кульминационном отрезке жизненного цикла; проявляется в осознании того, что реализовано главное дело жизни, в том числе работа, достижения и дети (Хьел. Л., Зиглер Д. Теории личности (Основные положения, исследования и применение). – СПб.: Питер Ком, 1998. – С. 266. – (Серия «Мастера психологии»)).

<sup>4</sup> По теории В. Заманской модель «миг-вечность» (рассматривается в системе индивидуальной поэтики И. Бунина) также составляет одну из магистральных экзистенциальных концепций.

<sup>5</sup> Сияев Сагдулла. Воспоминания // Тысяча и одна жизнь. Рассказы узбекских писателей. – Т.: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1988. – С.315.

Тётушка Равшан не случайно ушла от переполненных трамваев, от толпы спящего города в глубину аллеи, в тишине и безлюдности которой, в безмолвии одиночества, она попыталась обрести то место, где слилось пространство настоящего и время прошлого (хронотоп «четвёртого измерения»), где смогла бы осмыслить то, что ощутила «сегодня», но не поняла. Думы её перетекают в детство, юность, и этот прорывающийся в сознание поток воспоминаний старого человека жизнь властно прерывает, - в пространство её мыслей врывается настоящее в лице девушек, опустившихся пошебетать на скамейку: **«Вроде бы неловко слушать чужие разговоры, - подумала тётушка Равшан. Но больше нигде нет свободной скамейки, а хочется ещё немножко посидеть. Она глядела перед собою, стараясь не слушать болтовню девушек»**<sup>6</sup>.

Бесхитростный разговор случайных девушек, переплетающийся с её мыслями-воспоминаниями, разрушил её одиночество, но не внешнее (она так и осталась сидеть одна в неподвижности), а внутреннее. Именно оно и составляло её боль. Тётушка Равшан вдруг поняла, что она одна в пространстве этого города, наполненного толпами, но она не одинока во времени, пока у неё есть её воспоминания, её дворик, в котором она живёт и сейчас, и что жизнь её не кончена, она продолжается куда есть сын, пусть и далёкий, есть эти чужие девушки, со своей щебечущей юностью, есть целый мир вокруг: **«Равшан поглядела на солнце – вот-вот скроется. Она медленно поднялась, взяла пакет. На душе больше не было тревоги, словно она решила какой-то важный для себя вопрос.**

**Тётушка Равшан выпрямилась и лёгкой походкой зашагала по аллее. Она уже не была похожа на усталого путника, возвращающегося из дальних краёв»**<sup>7</sup>.

«Странничество» героини в пространстве воспоминаний стало катарсическим «мигом» обретения бытийного смысла «новой» жизни. С. Сияев пытается раскрыть психологию пустоты внутреннего мира человека, остро чувствующего свою старость и одиночество. Но главное то, что героиня смогла преодолеть **«предел»** одиночества и обрести новое ощущение жизни, рождённое в процессе воспоминаний о старом – жизни данной однажды и навсегда как божественный дар. Именно поэтому она так спокойно вернулась в свой старый дом после «путешествия» в пространствах города и своих воспоминаний – Дом, который в синкретическом понимании становится местом силы человека, местом, в котором осуществляется сакральная связь человека с Бытием мира, а потому в Доме невозможно быть отчуждённым от мира. Именно старый дом становится для героини конечной точкой в блуждании в поисках смысла жизни и своего места в мире – точкой преодоления одиночества. Е. Разова, исследуя проблематику концептов Пути и Дома, подчёркивает их соотнесённость в системе пространственно-временных онтологических координат внешнего, **бытийного** и внутреннего,

<sup>6</sup> Там же, С.316.

<sup>7</sup> Сияев Сагдулла. Воспоминания // Тысяча и одна жизнь. Рассказы узбекских писателей. – Т.: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1988. – С.318.

*личностного* миров человека: «Расположенность (пространство – дом) и понимание (*время – путешествие мысли*)... (*прежде всего, понимание себя-в-мире как себя наличного/видимого для мира*) – экзистенциалы, характеризующие бытие в мире»<sup>8</sup>.

Блестящее отсутствие сюжетной линии восполняется «потокосознания», суть которого составляют текущие вразброс (сюжетно - линейно) воспоминания героини – именно это прошлое и заполняет одиночество настоящего, обогащая его и наполняя бытийным смыслом. При таком стилевом психоанализе, автор улавливает и передаёт читателю все нюансы того душевного настроя, в котором находится героиня. В этой призме С. Сияев исследует более глубинную проблему экзистенциального толка – **время** одиночества, доводя тем самым художественный анализ «закатности» жизни человека до философского исследования этико-психологических основ бытия личности в современном мире глобальной Эго-интеграции, приводящей к *ассоциализации* человека к концу жизни. Исследователь узбекской новеллистики Н. Владимирова очень точно определила повествовательную манеру миромоделирования в тексте С. Сияева, отражающую художественную национальную картину мира конца XX века: «...осколочный, случайно мозаичный, внешне необязательный мир его короткого повествования в какой-то неуловимый момент начинает обретать черты картины, с которой в упор смотрит жизнь. Жизнь бывшая, прожитая и продолжающаяся, и не сознающая собственной цели своей, но целеустремлённо движущаяся»<sup>9</sup>.

С. Сияев меряет миг вечностью, образ человека – образом мира, и передаёт эту особую безмерность времени и жизни через образы-символы «онтологического» значения – **вода, солнце, небо** воплощают в себе непреодолимое движение жизни как закона бытия, по которому закатное одиночество не трагедия, а катарсическая возможность оглянуться назад и задуматься над смыслом, - безмерности и вечности существования. Но вся глубина и грандиозность этого вечного бытия значима и ощутима только в призме человеческого Я, пусть даже такой немощной и старой женщины, вместившей в свой дворик всё пространство мира, а в своё тоскующее сердце – любовь Матери, которая и является той высшей «целью во вне», способной, по Сартру, преодолеть трагедию одиночества и констатировать «экзистенциалистский гуманизм».

О такой же материнской любви, преодолевающей и одиночество, и смерть, и рассказ У. Хашимова «Узбеки («Узбеклар»»). Но здесь несколько иной ракурс освещения проблемы – сквозь призму сознания сына («*своё через чужое*», по М. Бахтину), переживающего смерть матери, и в д р у г ощутившего в себе её одиночество (*своеобразное проникновение «чужого» внутреннего пространства в «своё*»). Одиночество - для неё уже прошлое, избывшееся, но для него настоящее, обретенное вдруг, ставшее теперь его

<sup>8</sup> Разов Е. Л. Проблематизация концептов Дома и Пути в европейской мысли XX века. – (<http://anthropology.ru/ru/texts/razova/wayhome.html>)

<sup>9</sup> Владимирова Н. От слова к книге. – Ташкент, 1982. – С. 205.

трагедией от осознания своей вины в том, «отжившем» матерью одиночестве. И он не знает как теперь преодолеть внезапно открывшуюся и обрушившуюся на него боль матери, бывшую «тайной» для него, *родного*, но «явной» для *чужих*, соседей. И только теперь он понял и, задумавшись, ощутил всю материнскую любовь к нему. И он стоит посреди её двора (сюжетный акцент на *экзистенциальном пространстве Дома*), среди толпы и похоронной суеты, стоит лицом к лицу с её одиночеством и вдруг осознает, что оно отныне его, сына одиночество, навек им обретенное. Его мысль высвечивает мельчайшие детали *быта* и *бытия* матери, выхватывает из небытия прошлого обрывки её дум и воспоминаний, и он начинает мыслить её мыслями, в себя впитывать её боль, тоску, пустоту... И он пока ещё не понимает, вина себя, что в этом и кроется его расплата за страдания одиночества матери. Одиночество матери апокалипсически означило реальность его собственного одиночества.

Образ одинокого человека рассматривается и в другом рассказе У. Хошимова «Голос человека» («Одам овози»), в котором писатель пытается высветить путь преодоления этого чувства человеком, ощущающем его разрушительную и уничтожающую силу.

Мастура холла, оставшись одна в своём доме, вдруг утратила привычный ритм жизни, определяемый каждодневными заботами и любовью к внуку и сыну. Она так же, как и тётушка Равшан, ощутила пустоту и отчаяние *времени* одиночества, переставшего отсчитывать минуты жизни, застывшего в одной точке, и мир вокруг словно замер в этой щемящей и гремящей тишине: ***«Она погасила свет, легла. Громоздкое одеяло словно душило её своей тяжестью. Комната погрузилась в крошечное безмолвие. Наступила такая тишина, что она слышала удары своего сердца. Постепенно даже зазвенело в ушах. Тяжёлая тишина безжалостно пригвоздила всё её тело к постели. Ещё немного, и её душа покинет тело.»***

***- Моё одиночество угодно Богу! – произнесла она шёпотом, но её голос отозвался раскатами грома, так, что она вздрогнула...»***<sup>10</sup>.

Абсолютизация «безмолвия» одиночества в замкнутом пространстве (*артефакт экзистенциального хронотопа XX века*), сопровождаемая психологической констатацией ощущения приближающейся смерти явно актуализирует в рассказе конститутивную ситуацию «один на один со смертью». Тем самым писатель ассоциативно выстраивает образ «**одиночество - смерть**». Спасением становятся воспоминания о прошлом, былом неодионочестве – воспоминания, разрушающие безмолвие одиночества. Однако, в отличие от героини С. Сияева, Мастура холла не может жить только прошлым или ожиданием редких встреч, она выбирает любовь вместо одиночества, пригрев в своём доме, не принимающем тишины отсутствия жизни, двух студентов. Героиня обретает *«цель во вне»*, новый смысл жизни в любви и заботе – и в этом есть предназначение Матери.

---

<sup>10</sup> Хошимов Уткир. Дунёнинг ишлари. – Тошкент, 1982. – С.205. – (Перевод автора статьи).

Одиночество рассматривается в узбекских современных рассказах как проблема многогранная. Отсюда такая многосложная система инвариантов образа одинокой личности. Проблема одиночества затрагивается в разных аспектах в прозе таких рассказчиков, как Саид Ахмад, Алим Атаханов, Назар Эшонкулов, необычайно сложно разветвляясь в вариантах своего художественного решения и доводится до анализа нравственно-философских основ бытия, до психоаналитического исследования состояния человека и состояния современного мира вообще.

Говоря о проблеме одиночества, о специфике её решения в узбекской прозе, можно выделить особую линию художественного развёртывания пространства одиночества внутреннего мира личности, высвечиваемую во временном образно-символическом плане. Образ одиночества, раскрываемый в призме временной символики (*солнце, ночь, утро, закат, миг, вечность...*) и пространственной (*гора, дорога, поле, холм, комната, кладбище, небо...*), приобретает черты реально осязаемого образа человека. И потому художественно-психологический анализ героев позволяет говорить о наличии особенной, оригинально неповторимой художественной этико-философской концепции одиночества в узбекской современной прозе, концепции *неэкзистенциальной*, но воспроизводящей магистральные линии экзистенциального художественного сознания эпохи.

Развитие художественного сознания конца XX–начала XXI веков, основанное на построении и освоении новых психо-эстетических моделей жизни и её литературных форм (*реальность социоисторической действительности, реальность внутреннего мира человека со сферами «сознательное», «подсознательное» и т.д.*), несомненно, вызвало ряд радикальных изменений во всех концептуально значимых художественных текстовых уровнях. В узбекской прозаической системе рубежа веков, в первую очередь, это коснулось мировоззренческого уровня и, как следствие, привело к изменениям в поэтике, особенно ярко проявившимся в сфере жанровой специфики и стилевой организации литературного произведения. Это породило целую систему авторских экспериментаторских концепций создания своих индивидуальных эстетических новаций в поэтике. В рамках данных трансформаций обозначилась и определённая тенденция «синтетического» художественного подхода к созданию художественного произведения – подхода, снимающего, наконец, проблему «вечного» противостояния различных концепций искусства, и в частности, модернизма и реализма. Взаимопроникновение оппозиционных друг другу по сущности своих художественных задач направлений XX века создало и определённые точки соприкосновения в их мировоззренческих основах, а не только принципов поэтики: например, таких «всеобщих» принципов, как «условность», «символизация», «интертекстуальность» и т.д.

В рамках такой поэтики творит «синтетический» миф современного «одинокое» бытия Абдулхамид Исмаилов в произведении «Повесть о двух стариках» («*Ikki chol qissasi*»), причудливо выстраивая его как психоаналитическую форму экзистенциального философствования о



реальной жизни «реальных» двух стариков – Максуда и Марлена. Мы бы условно обозначили это явление как **художественно-аналитический психологизм**, высвечивая концептуальную ориентированность писателя на глубинное структурное исследование «сокровенного человека», причём с точки зрения интроверсионной и экстраверсионной<sup>11</sup> модели личности.

«Повесть о двух стариках» - история о людях, у которых «не сбылась» их жизнь, цель растратилась в поисках смысла, и, главное, о непреодолимом, разрушающем жизнь, человеческом одиночестве, которое не избыточно. Абдулхамид Исмаилов в своей повести вновь поставил вопрос о смысле человеческой жизни и избрал путь экзистенциального поиска ответа на вопрос. Он исследует смысл человеческой жизни в рамках единственной данности – человеческой жизни, конкретной, единственно значимой и неповторимой. И «всеобщие» смыслы в призме этой психо-конкретики становятся сокровенно личностными. Писатель, используя национальную повествовательную основу жанра «киса» (повесть, повествование), выстраивает произведение по принципу психоаналитического исследования проблемы человека в пространстве окружающей действительности. Разворачивается этот психолого-эстетический анализ в ракурсе психоаналитических основ «коллизии» внутреннего личностного сознания героев повести. Такое решение позволяет Абдулхамиду Исмаилову создать в повести особую эмоциональную атмосферу; стилистическая приближенность повести к литературе «потока сознания» создает некое ощущение «исповедальности», хотя и ведется рассказ от третьего лица (для «исповеди» характерно повествование от первого лица). Такой подход логически обусловлен всем духом рубежа двух столетий - духом трагического одиночества человека в мире, одного среди многих. Автор повести талантливо исследует и поэтапно раскрывает причину и следствие такого разрушающего человека чувства одиночества, которое приобретает качество мировоззрения.

Х. Исмаилов формулой «Я - одиночество, ты - одиночество»<sup>12</sup> концептуально предопределяет все основные текстовые уровни - сюжетно-композиционный, идейно-содержательный и образно-символический. Именно это и объясняет тот факт, что повесть разворачивается как рассказ не столько о жизни героев - Махсума и Марлена, сколько об их пути к смерти, который мыслится автором как движение к свободе, как точка преодоления о д и н о ч е с т в а. И все то, что пережито ими обоими, и теперь видениями воспоминаний вспыхивает в сознании, объединяет и разъединяет их одновременно. Но та же самая точка преодоления одиночества становится вспышкой озарения. И Марлен вдруг понимает то, что Махсум знал всегда: тихо, мирно, в тишине мыслей и молчании слов, в делах земных и вере неземной, то, что было мерилем отношения к людям - превыше всего в

---

<sup>11</sup> Мы позволили себе воспользоваться теорией личности Юнга, предложившего два типа базисной эго-ориентации для объяснения стиля взаимоотношений человека с миром: внутренняя (интроверсия характеризуется созерцательным подходом к жизни и отстранённостью от людей) и внешняя (экстраверсия характеризуется вовлечённостью в социум и интересом к миру людей и вещей).

жизни человеческой, сильнее смерти, важнее одиночества - свобода мыслей, чувств, желаний, свобода в е р ы в добро и любовь к ближнему. Писатель раскрывает философию жизни-веры Махсума в призме сознания неверия Марлена, и эта антиномия определила психологию движения сознания Марлена, сознания колеблющегося между миготом и вечностью. Так на небольшой плоскости повести долгая жизнь, долгий путь помещается в один день перед кончиной Марлена. И день этот вырастает в целую вечность - жизнь проб и разочарований, открытий и тайн, надежд и мечтаний, всего того, что обозначено Марленом как «несбывшееся». Все это не сбылось из-за того, что было у Махсума и отсутствовало у Марлена - веры (*в себя, в людей, в Бога*). И время для осознания и главное - осмысления того, что было прожито совпало со временем смерти. Хамид Исмаилов реализует в повести идею о том, что время - это явление *психического плана* и оно обладает способностью сжиматься и растягиваться. И решается это в повести в композиционно-организационном плане. Фабульное время охватывает одну ночь, сжимающийся до мига (день как ощущение момента умирания), и за счет включения внесюжетных рассказов-воспоминаний (которые словно втиснуты в процесс умирания) это время растягивается до времени жизни целой эпохи. В призме «вспоминающего» сознания Марлена разворачиваются все основные события страны в XX столетии - раскулачивание, война, перестройка. И важна при этом не столько историческая объективность в их освещении, сколько их влияние на судьбы людей. Личностное время у Хамида Исмаилова получает онтологическую трактовку за счет его сюжетного расширения. Вполне уместно вспомнить теорию М. Хайдеггера о том, что «время экзистенции - ограниченное по своей обозримости время и эта ограниченность преодолима только лишь с помощью другого, в зримостном смысле неограниченного времени - с помощью сюжетного времен языка и речи»<sup>12</sup>.

«Ночь жизни»<sup>13</sup> Марлена, последнее «время» его жизни, началась с вопроса, который мучил его всегда: *«Вечером он гулял в одиночестве, возвращался в пустой дом, ставил трость в угол и, разминая затёкшие ноги, поднимался в верхнюю комнату. Тяжело скрипели то ли кости, то ли ступеньки, а в голове как мельничные жернова крутится один вопрос: «Что происходит?». Не с целью ответить на этот вопрос, а чтобы немного успокоиться, он входил в кухню, но ему не хотелось уже вскипятить чай, и он снова выходил в большую комнату, но и здесь ему не хотелось ни сесть, ни зажечь свет. Он кое-как умывался, проходил в спальню и, не раздеваясь, бросался на постель»* (50).

Образ несвободы в повести метафоричен. Автор не оставляет простора для символического домысливания, на метафорическом уровне связывая этот образ несвободы «в клетке» с жизнью героев, причем как внутренней, так и внешней: *«Похоронив Махсума, Марлен почувствовал себя как*

<sup>12</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. - М.: Республика, 1993. - С.391-406.

<sup>13</sup> Исмоил Абдулхамид. Ikki chol qissasi (Тоир Маъдий бисотидан) // Тафаккур. - 2003. - №2. - С. 60. - (Перевод Н. В. Владимировой). - (В дальнейшем цитируется данное издание с указанием в скобках номера страницы.)

*осиротевшая птица. Он старался скрыть свое состояние, но, оставаясь один, плакал, плакал в голос, сердце, будто птица, вырывалось из груди. Его стойкий дух, сопровождавший его словно страж, твердил: «Нет, это не оттого, что ты лишился Махсума, ты страдаешь от своего одиночества».*

*«Надо же, такое маленькое сердце может вместить в себе столько горя» (67)*

Сложная, мифологически значимая, метафора раскрывает всю суть отношений Махсума и Марлена. Выпущенные из клетки канарейки «пытались взлететь в бескрайнее небо», но... не смогли... да и неба над ними не было, а лишь потолок замкнутого пространства. Так же и два старика в своей «пустой квартире», одной на двоих, промучились в попытке прорваться друг к другу, но слишком непреодолимо-призрачной оказалась грань между их одинокими Я. И лишь умирая, Марлен понял, что, как и для птиц, выход в небо, друг к другу, возможен только за пределами смерти.

*«Глаза лишь на минуту сомкнулись. В полубессознании сердце так сильно сдавило. Казалось, что сломались ребра, и маленькое, с рыжую птичку сердце, освободившись из грудной клетки, вылетело, трепыхаясь. А перед глазами Саидасрора, удивленно стоящего, уставившись в пространство, на самом краешке пустыря, в садике, опустилось в огненном закате солнце в шумящую тополевою рошу...*

*«У дверей рая растет дерево, само высокое, а листья шафрановые...»*

*Мысли Саидасрора поглотило одно удивительное воспоминание детства: «Эй, певчая птичка на тополе, сколько бы ты не трепыхалась, все равно не сможешь войти в мое гнездо не покрытое пылью: ты - отдельно, я - отдельно...» (69).*

И конечно повесть эта не о смерти двух стариков, а об их одиночестве, - о трагическом одиночестве людей, живущих в одном бытийном пространстве, но отчужденных друг от друга всю свою жизнь... и понимающих это лишь на пороге смерти.

---

В узбекской современной прозе осмысление реалий «коренных трагедий XX века» (В. Библер) происходит в ракурсе проблемы «**одинокое бытия**», и сделано это на уровне художественно-эстетической модели Бытия, но в призме концепции Человека. И в этом плане узбекская проза отражает мировые литературные тенденции концептуального изменения всей культурной парадигмы художественного сознания - тенденции глубинной синтетичности реалистических и экзистенциально-философских форм онтологического познания.

## СТАТЬЯ 2

### Специфика художественного миромоделирования экзистенциального хронотопа в современной узбекской литературе

*Время есть внутреннее пространство.  
— Пространство — внешнее время. [Синтез последнего].  
Всякое тело имеет свое время, всякое время — свое тело...  
Пространство переходит во время, как тело в душу.*  
**Новалис (Фридрих фон Харгенберг). Германия. XIX век.**

Проблема времени и пространства играет особую роль в «романизированной малой прозе» (впервые применительно к узбекской литературе этот термин использовал Э. Каримов<sup>14</sup>) в узбекской литературе второй половины XX века, основной тенденцией которой стало стремление постичь жизнь человеческую во всех её проявлениях. Узбекские прозаики, создавая художественную модель мира, изображают в своих рассказах определённую символическую пространственно-временную картину жизни, воплощая её в литературно-поэтический образ, что, на наш взгляд позволило Н. Владимировой говорить о своеобразной национальной «культуре малой прозы», проявляющейся в «расширении функций рассказа как инструмента многостороннего познания действительности»<sup>15</sup>.

Узбекские рассказы второй половины XX столетия пронизаны бесконечно многообразными и глубоко значимыми пространственными и временными образами, определяющими эволюцию художественных представлений писателей об изменяемости мира. Это во многом определило и жанровую динамику национального рассказа – его движение к расширению психолого-аналитических функций новеллистики, что и позволяет говорить не только о развитии романности «малых форм» повествования, но и о наличии «романного полифонизма» (М. Бахтин) в освоении проблем человека и бытия в ограниченных жанром рамках.

В узбекской прозе усложняется не только сюжетно-композиционная организация пространственно-временных структур текста (*определяемая нами как «внешняя» форма хронотопа*), но и происходит углубление аналитического внутреннего пласта пространства и времени, сквозь смысловую призму которого раскрывается ценностно-содержательная основа произведения. Таким образом, мы можем говорить об эстетической и этико-аксиологической значимости художественного пространства-времени.

Соглашаясь с Н. Владимировой в том, что «человек в некоторых узбекских рассказах оказывается помещённым в ограниченную «знаковую систему», призванную выразить национальное типическое»<sup>16</sup>, можно говорить о пространственно-временных образах как о символических

<sup>14</sup> Каримов Э. А. Узбек совет адабиётида повесть жанри // Адабий турлар ва жанрлар. – Т., 1991. – Т.1. – С. 165.

<sup>15</sup> Владимировая Н. В. Развитие жанра рассказа в узбекской литературе. – Автореф. на соиск. ... докт. филол. наук. – Т., 1980. – С.22.

<sup>16</sup> Там же, С.38.

элементах этой системы. И в этом акцентировании на знаковой природе (*в плане соотношения, сосуществования уровней знак-образ-символ*) художественного пространства и времени в узбекском рассказе становится актуальным бахтинское определение неразрывности этих двух категорий в синтетическом понятии **хронотопа**. Неразрывность пространства и времени в художественной образности определяет единство этико-содержательной и эстетической структур рассказа. Это выявляет смысловую доминанту произведения, придавая ему философический характер, и, по мнению В. Хализева, «выводит словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира – даже если герои и повествователи не склонны к философствованию»<sup>17</sup>.

Особый аспект рассмотрения проблема пространства и времени получает в условиях современного рассказа, когда ограниченные жанровой спецификой сюжетно-композиционное пространство и время разворачиваются в содержательную глубину, рождая хромотопические образы, символично отражающие «вечные» проблемы бытия, самого течения человеческой жизни, ход истории, законы Вселенной. Поэтому, говоря о специфике пространственно-временной организации рассказа в концептуальном ключе, мы определили формальную многоуровневую структуру данной системы.



Взаимосвязь двух хромотопических уровней (внешний или **формальный** и внутренний или **содержательный**) реализуется в определённых художественных хромотопических образах с разным уровнем акцентации: на пространственной составляющей (*дорога, дом, кладбище, больница, площадь, гора, яма*), на суточной локальности (*закат, рассвет, вечер, день*), на сезонном времени года (*зима, весна, лето, осень*), на возрастном времени жизни (*детство, юность, старость*) и т. д. Интерференция пространственных и временных координат в целостный хромотопический (пространственно-временной) образ, выявляющий внутренний содержательный пласт текста, как правило, происходит за счёт формальных внешних (*сюжетно-композиционного или семантико-синтаксического*) процессов **спатIALIZации** (*превращение времени в пространство*) и **темпорализации** (*трансференции пространства во*

<sup>17</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 214.

время). Символичность и условность образуемых в результате образов определяют многообразие инвариантов этико-философских трактовок проблемы человека и бытия, поскольку ещё М. Бахтин утверждал, что «хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен»<sup>18</sup>.

Для многих современных узбекских рассказов характерно условное время и условное пространство, максимально тяготеющее к абстрактности (на уровне символической образности), создающей ощущение затерянности человека в хаосе современного бытия. В большинстве своём поколение современных узбекских рассказчиков пытается изобразить некую **«вторую реальность»** - разрезанное пространство всебытия, время в котором дискретно (разорвано), нелинейно и подвижно: может течь от прошлого к будущему и наоборот, а пространство при этом многослойно.

Символичность художественной хронотопии, её знаковая, духовно-аксиологическая природа, очень ярко проявилась в пространственно-временной модели рассказа Шукура Холмирзаева «Хаёт абадий» («Жизнь вечна»). Писатель выстраивает пространственно-временную коллизию, сталкивая **реальный** житейский **хронотоп** (*течение человеческой жизни, быт*) и **ирреальную** внебытийную **онейросферу** (*сон, когда сознание человека находится вне времени и пространства действительности*).

Ш. Холмирзаев моделирует ситуацию «другой» жизни, помещая героя в онейрическое пространство бреда и исключая его из обычного бытового времени жизни. Спатиализация времени жизни в сомнологическое пространство приводит в действие катарсический механизм этического прозрения героя, пробуждая в нём «доброе разумное» начало. Пространственно-временной конфликт в рассказе подчёркивает обратимость времени и отражает двойственную природу человеческого Я.

Если фабульное время в рассказе движется медленно, безсобытийно, соответствуя ритму монотонного течения его мыслей, то динамика сюжетного времени характеризуется неравномерностью, его кульминационной задержкой в сновидческом пространстве, образующим ещё одну «другую» сюжетную линию с условным пространством-временем, охватившем всю жизнь героя, Нодира Рузикулова. И именно эта надреальная жизнь определила ценностные качества его реальной жизни: **«Такова жизнь человеческая: родился, рос, учился, работал, ругался с людьми, мирился. Думал о том, как жить, мыкал горе, любил. И вот умер. Близкие несколько дней поплачут, поголосят, а потом? Будут вспоминать о нём...»**<sup>19</sup>.

В рассказе наиболее значимым представляется именно пространство «другой» жизни, разворачиваемой автором в системе двух слиянных хронотопичных знаков-образов – **смерти** и **сна**. Этот многослойный

<sup>18</sup> Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С.122.

<sup>19</sup> Холмирзаев Ш. Жизнь вечна // Тысяча и одна жизнь. Рассказы узбекских писателей. – Т.: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1988. – С.278.

хронотоп, в котором пространственная развёрнутость сна совпадает со свёрнутым в точку, уплотнённым временем смерти, насыщенным символиккой безмолвия и забвения - это пространство, отделяющее жизненное время от времени грёзы Нодира, которое из неизведанного будущего стало для него настоящим реальным. Перевёрнутость будущего в настоящее разворачивается на уровне ощущений главного героя, то есть в хронотопе его сознания: *«Тишина. Мёртвая тишина. И это торчащее старое тутовое дерево. Стоит себе, будто ничего и не случилось. Только птицы летают. Вот на влажную землю опустилась ворона»*<sup>20</sup>.

Это пространство застывшего перевернутого времени заставило его пробудиться не от онейрического **сна-смерти** в «другой» жизни, а от того реального **сна-жизни**, в котором он пребывал в действительности, прозябая в своём непонимании истинности и важности таких вечных и земных понятий, как семья, любовь, дружба, труд, забота... Архетипическая наполненность хронотопа кладбища образами-знаками *«тутовое дерево»* и *«ворона»* позволяют соотнести художественное пространство-время рассказа с универсальными мифопоэтическими концепциями мира, рассматриваемыми В.Н. Топоровым в призме семантики и структуры мирового дерева. В синкретическом сознании не только вселенную человек уподоблял дереву и не только себя самого вселенной, но и в устройстве человека видел подобие устройства дерева. По словам В.Н. Топорова, особая роль Мирового дерева «определяется, в частности, тем, что Мировое дерево выступает как посредствующее звено между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом) и является местом их пересечения»<sup>21</sup>. Таким образом, высохшее тутовое дерево равнозначно «духовной» гибели героя.

Формально внешнее топологическое пространство кладбища высвечивается в системе внутреннего содержательного онейрического пространства сознания Нодира, которое по теории К. Юнга представляет из себя многослойную структуру из уровней Я-сознания, определяемых как **личностное, подсознание и Супер-Эго (выявляющее коллективное бессознательное и позиционирующее онтологическое сознание мира)**.

Интересно, но именно в нереальности сна, хронотопически обозначающего сферу хронотопа бессознательного, Нодир обретает способность *«аналитического сознания»* (К.Г. Юнг) – свойство мыслить и осознавать себя и мир вокруг, то, чем он не обладал в реальной повседневности. Нодир понял, что на самом деле кладбище из его «той» жизни символизирует его духовно нищий внутренний мир (высохшее «мировое дерево» - знак отсутствия мудрости), который становится залогом «могиль» будущего забвения – его просто забудут после смерти: *«Это усеянное звёздами небо, эти белые звёзды – все на месте. Деревья, дождь... Ветер.*

<sup>20</sup> Холмирзаев Ш. Жизнь вечна // Тысяча и одна жизнь. Рассказы узбекских писателей. – Т.: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1988. – С.278.

<sup>21</sup> <http://drunemeton.itersuun.ru>

### *Жизнь Надыра продолжается и без Надыра...»<sup>22</sup>.*

И это знание-прозрение, вынесенное им из пространства и времени «другой» жизни стало для него катарсическим, знаменующим его духовное возрождение. И дождь в конце рассказа символизирует начало новой жизни Надыра в этом мире, вновь им обретенном, - почувствовав запах природы, обновлённой и омытой дождём, он ощутил и вкус к жизни, к её простым, но таким значимым радостям – любовь, семья, труд... «Смерть» стала для него не концом и не тупиком, а пространством «вне времени», пройдя через которое, герой испытал страдания духа и очистился чрез это, - время смерти в рассказе Ш. Холмирзаева стало временем вечной жизни, мыслимой им как память, которую каждый оставляет после себя в мире.

В этом странничестве-блуждании во времени и пространстве, когда мимолётный миг сна, совмещая прошлое, настоящее, будущее, захватывает всю сферу бытия, не ограниченную только своим «Я», наступает (*сквозь призму иллюзии смерти*) ясное осознание истоков жизни, первых признаков формирования души, что является условием памяти человека и о человеке. Память становится одной из тем рассказов Алима Атаханова, экзистенциальная направленность прозы которого проявляется в акцентировании проблем смерти, одиночества и сознания человека.

Для писателя человеческое существование становится некой «временной пространственностью» (М. Хайдеггер), в пределах которой только и может постигаться онтологическое (*бытийное*) время и пространство реальной жизни – оно и определяет внутренний мир человека и его личностную суть.

Наиболее ярко такое пространство внутреннего действия ощутимо в рассказе «Окшом хаёллари» («Вечерние мысли»). В сумерках, на грани дня и ночи, когда бег времени не просто замедляется, а словно останавливается, а пространственные очертания мира теряют свою чёткость и определённость, растворяясь между днём и ночью, жгучее ощущение данного мгновения времени делает миг настоящего равным целой жизни с её прошлым и будущим.

Наиболее ярким темпорально экзистенциальным знаком этого рассказа становится **музыка**, определяющая время настоящего, а пространственным – **танец**, как образ пространственнотелесного единения двух людей, двух сознаний. Если музыка определяет их духовное внутреннее единение, то танец – пространственное, физическое. Но музыка и танец вместе образовали надреальность того мира, который объединил двух одиноких людей и вывел их из обычного понимания времени, - для них время замерло, растворилось в пространстве их общего сознания. Внутри хаоса свадебной толпы два одиноких человека словно обрели некую духовную гармонию и тем самым противопоставили себя всему миру вокруг, уходя из его бытийного времени в «своё» личностное – одно на двоих. Музыка и танец, их соединившие, были

---

<sup>22</sup> Холмирзаев Ш. Жизнь вечна.//Тысяча и одна жизнь. Рассказы узбекских писателей. – Т.: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1988. – С.278.



другими – они звучали в их душе, и потому, когда музыка кончилась для всех и танец «толпы» останавливался, для них, одиноких в этой толпе, но вдруг обретших себя, продолжала звучать своя музыка, сопровождая танец взглядов: *«Через несколько минут, не успели они пройти ещё один круг, музыка вдруг замолкла и они с удивлением посмотрели друг на друга, в глазах юноши застыло огорчение, девушка засмеялась и только приготовилась успокоить его, как снова загремела музыка. Гости с воодушевлением продолжали танец, а они стояли не отрывая взгляда друг от друга, будто не зная, что делать, как начать новый танец»*<sup>23</sup>.

Героям не нужна общая музыка, обычные слова, даже имена им не нужны, они общаются на уровне подсознания (мыслей) и это образует музыку их общей песни, роднящей и возвышающей их над толпой. Именно музыка способствует возникновению родственного пространства, своеобразного «своего круга»<sup>24</sup>, в котором развёртывается их «общее» сакральное бытие. Хронотоп круга, *архетипический знак сакральности*, пространственно обозначает их отчуждённость от масс-медийного сознания толпы. Глубокая догадка об этой связи высказана Гегелем, который писал, что в «музыке...пространство переходит вообще в наполненную внутри себя точку времени»<sup>25</sup>.

Музыка прерывалась, начиналась снова, длилась для всех какое-то время, но для них она превратилась в миг, в котором они преодолели время, и оттого, танцуя, они разорвали общий круг танца и ушли в край зала, прорвавшись из пространства всебытия в некое «пороговое» пространство личной, одной на двоих, *сакральности* - пограничного бытия между реальностью и иллюзией. Им важна стала своя «личная мифология» (Стэнли Криппнер) безмолвия слов, застывшее время дало возможность ощутить всю мелодию и гармонию своих мыслей, свое обретенное счастье: *«Девушка волновалась, юноша вздыхал. В её глазах будто сверкали какие-то чувства. И, продолжая танцевать, они вышли из общего круга...*

*Они будто забыли обо всём на свете. Их лица то и дело выражали самые разные чувства – то печаль, то радость, то очарование, то веселье, и вдруг задумчивость застывала на них, и через минуту их танец тоже становился задумчивым. Вокруг них шумело веселье – гости, не замечая их, всё также веселились, так же радостно кружились и прыгали»* (35).

В музыке их мыслей и танце их соприкосновений, лёгких и чистых, открылось что-то вечное и высшее, вне времени стоящее, способное утвердиться в сердце навеки и осветить целую жизнь. Но катастрофическая природа времени неумолима – и музыка умолкла и танец закончился: *«Музыка в ресторане прекратилась. Люди не знали, садиться им или*

<sup>23</sup> Отаханов Олим. Оқшом хаёллари. – Т.: Ёш гвардия, 1986. – С.34. – (Перевод Н. Владимировой) – (В дальнейшем цитируется данное издание с указанием в тексте в скобках номера страницы).

<sup>24</sup> Того самого «своего круга», которого так не хватало героини Л. Петрушевской.

<sup>25</sup> Гегель. Лекции по эстетике // Сочинения. – М., 1938. – Т. 12. – С.94.

*продолжать стоять – свадьба продолжалась, а для них эта ночь уже сейчас превратилась в прекрасное воспоминание» (37).*

И герои, Кундуз и Султан, в танце и музыке обретшие новый опыт жизни, ставшие другими, поняли, что ещё миг и их настоящее, мыслимое как счастье со-единения одиноких душ, исчезнет в хаосе обычного пространства толпы и времени житейской суеты, и тогда родилась память – как выход из закрытого пространства и времени жизни в «вечное» будущее.

Алим Атаханов ощущает время и как приобретение и как утрату, его ужасает сама возможность гипотетического забвения, и он запечатлевает миг настоящего в памяти как хронотопе вечности, находя в этом выход из ограниченности человеческого существования. И через это его герои преодолевают боль и страдание прошлого, одиночество настоящего и неизвестность будущего.

Интересно, что в экзистенциальной философии Ницше, язык тела имеет первостепенное значение. Его философия – это танец, не как движение души, а как движение тела. Метафора – это основной элемент языка тела, тела как становления. Становление – и есть преодоление языка. **В танце тела**, а не слова рождается мысль, по теории Ницше. А мыслить по Ницше – это возвращать понятиям их первоначальный смысл, метафоричность, уже стёртую в понятийном языке (вербальной коммуникации).

**Танец без слов** в рассказе Алима Атаханова – это стремление художественно изобразить метафорическую попытку рождения Мысли (как прообраза *Первого Слова Творца Мира*) о первоначальном смысле бытия – любовь есть преодоление одиночества. Интересно насколько прозрачно ощущается ницшеанская идея в другом рассказе-метафоре Алима Атаханова «Нескончаемые улицы», в котором всё бытийное пространство построено по принципу многоуровневого лабиринта хронотопа городских улиц, потока «вспоминающего» и одновременно «философствующего» сознания героя и исповедального текста другого, «чужого», сознания, запечатлённого в дневниках: **«Логично ли сводить в целое два рассказа на разные темы? Объединять судьбы обоих героев? А может, эти рассказы станут органической частью, главами какого-нибудь произведения? Мы же напоминали героев рассказов, напечатанных под общей обложкой, героев, живущих в разных мирах и измерениях, чьим дорогам не суждено пересечься»**<sup>26</sup>.

Объединяющим моментом разных уровней пространственновременного лабиринта «нескончаемых улиц» судьбы героев становится именно *мысль-память*, требующая экзистенциального одиночества: **«Тебе постоянно хочется одиночества, и ты стремишься к уединению»**<sup>27</sup>.

В рассказах других узбекских прозаиков, таких как «Тишина» («Жимжитлик») Саида Ахмада и «Родина моей мамы» («Онамнинг юрти»)

<sup>26</sup> Атаханов Алим. Нескончаемые улицы // Тысяча и одна жизнь. Рассказы узбекских писателей. – Т.: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1988. – С.487.

<sup>27</sup> Там же, С. 484.

Хайриiddина Султана, тоже очень важной становится проблема памяти. Но она трактуется ими как некий образ прошлого, символизирующий определённый идеал «утопического» хронотопа уже прошлой прожитой жизни. Для героя Саида Ахмада настоящее вообрало в себя прошлое, и только когда Талибджан смог преодолеть его, ощутив, что образ детства остался лишь в пространстве памяти, он смог обрести счастье настоящего и устремиться в новое будущее. Он преодолел чувство одиночества, возникшее когда-то от осознания своего отторжения от родных мест, к которым всю жизнь стремилась душа.

В рассказе Хайриiddина Султана «Родина моей мамы» изображаются два временных периода – прошлое и настоящее, каждый со своим определённым ритмом жизни. Писатель рисует и два образа настоящего: один – идеальный образ родины его матери, на рассказах о которой герои росли и стремились к которому всю жизнь, а другой – реальный образ этой родины, изменившейся и утратившей прелесть маминой «сказки». Истребляющая сила времени разрушила идеал «личной мифологии» матери героя, ставшей смыслом будущего её детей. Неопределённо долго длившееся время маминой сказки вдруг оборвалось в пространстве реальности – герои вышли из-под власти прошлого. Время прошлого остаётся в прошлом, в памяти о нём, и утверждается чувство, стоящее выше времени – чувство любви к родине матери, а значит, и своей, красота которой не во внешней красивости, а в её внутренней значимости, в той памяти, которую она рождает и лелеет. И главное для настоящего писателя – это найти для своего героя время, в котором он способен не просто жить, а помнить, познавать. Это и есть условие будущего каждого человека.

Таким образом, проанализировав лишь некоторые пространственновременные миромодели в узбекской современной прозе можно говорить о художественно-эстетической и мировоззренческой значимости категорий времени и пространства для выражения идейно-ценностного содержания узбекской новеллистики. Акцентированность **образно-символического плана** реалистического пространства и времени бытия, реализуемого в тексте на уровне **архетипической символики**, обращённость к **проблеме памяти** как к **внутреннему времени сознания** человека, подчёркнутость философско-этической основы постижения чувств одиночества, счастья, любви, свободы в призме **хронотопических образов** позволяют говорить о наличии современной пространственно-временной концепции в жанре рассказа в узбекской литературе конца XX–начала XXI веков.

## СТАТЬЯ 3

### Эсхатологические<sup>28</sup> мифосюжеты в современной узбекской литературе

Страдания, отпущенные тебе, никто не возьмёт на себя.  
Тебе надлежит их вынести! Каждый терпит то, что ему предназначено.  
И это предначертано судьбой!  
И права вмешиваться в это нам не дано...

**Аман Мухтар. «Четыре стороны света» («Тўрт томон қибла»)**

В литературе ощущение приближающегося конца столетия, а тем более тысячелетия, как правило, сопровождается философскими размышлениями и пророческими откровениями о грядущем новом времени. Для рубежной эпохи свойственен эстезис утопических или антиутопических прозрений, во многом отражающих специфику именно настоящего мирообраза уходящей эпохи. В современной мировой литературе рубежа XX–XXI веков процесс эстетизации подобных идеалистических концепций миропорядка сопровождается усилением особого качества философизации художественного текста - неомифологизации (сопровождающейся процессами демифологизации и ремифологизации), при которой философская насыщенность произведения, позволяющая рассматривать пласт частных проблем как общемировые, общебытийные, обеспечивается за счёт создания авторских неомифов посредством художественной реинтерпретации в современном контексте классических мифов (сюжетов, мотивов, образов, символов и т. д.).

И не только в русской и западноевропейской литературах (*с сильно проявленными экзистенциальной и неомифологической линиями развития*), но и в узбекской художественной системе определённая экзистенциализация художественного сознания привела к акцентации антропософской составляющей концепции человека и бытия, а неомифологизм, по природе своей несущий общее (*«коллективно-бессознательное»* по сути), актуализировал в этой концепции внеличный взгляд на мир, усилив онтологическую проблематику. В рамках взаимобратимости этих тенденций такое ключевое качество художественного миромоделирования как синтетизм усиливается.

Синтетизм становится концептуальным критерием национального художественного сознания конца XX века не только в области интерференции мифосознания и экзистенциального типа художественного сознания, но и всей литературной парадигмы в целом. Именно бинарность художественного сознания предопределяет полифонизм как качество

---

<sup>28</sup> **Эсхатология** (от греч. *ἔσχατος* — «конечный», «последний» + *λόγος* — «слово», «знание») - система религиозных и мифологических взглядов и представлений о конце света, искушении и загробной жизни, о судьбе Вселенной или её переходе в качественно новое состояние. Также отрасль богословия, их изучающая в рамках той или иной религиозной доктрины. В религии различаются индивидуальная эсхатология, то есть учение о загробной жизни единичной человеческой души, и всемирная эсхатология, то есть учение о целях космоса и истории и их конце.

литературного процесса обозначенного периода. В современной узбекской литературе рубежа XX–XXI веков неомифологизм вполне закономерно определяется как одно из концептуальных тенденций, во многом предопределяющее внутренние процессы развития национального художественного сознания новейшей узбекской литературы.

С. Мирзаев отмечает, что «в настоящее время в узбекском литературном процессе идёт **становление** новой художественной системы, ориентированной не на отрыв от мировых тенденций и уход в свое локализованное национально-культурное поле, а на **включённость** в новейшую мировую литературную систему. Особое значение в этой связи приобретает стремление современных писателей к выстраиванию поэтики синтетического плана, охватывающей национальное и мировое, традиционное и новаторское, реалистическое и модернистское»<sup>29</sup>.

Подобный синтетизм порой составляет основное качество индивидуальных авторских систем узбекских писателей, которые определённый уровень «*экзистенциального императива*» удачно согласуют с системой основных «мифов», вычленяемых в качестве определённого нравственно-этического кредо, в контексте которого и осуществляется онтологическое развитие мира.

Констатируя экзистенциальную основу неомифологизма в современной узбекской прозе<sup>30</sup>, мы имеем ввиду глубинную соотнесённость положения о «пути человека, ведающего смысл своего существования» и судьбы мира. «Ибо смысл, заключенный в самом существовании, - по теории известного мифолога Мирчи Элиаде, - с неизбежностью ставит человека в центр Мироздания. Он уподобляется божеству, и в то же время сообщенная ему божественная сила осознается им самим как священная, надчеловеческая. Способы же овладения этой силой оказываются «зашифрованными» в культурной традиции, и, независимо от ее этнической индивидуальности, повсеместно и во все времена обнаруживаются одни и те же сокрытые священные символы»<sup>31</sup>.

Вполне очевидно, что суть подобной культурологической «космогонии» определяется всё той же интерференцией экзистенциального, неомифологического и художественного, которую мы определили в качестве доминанты неклассической парадигмы художественности в мировом литературном процессе XX века.

Однако процесс смыкания экзистенциализации и мифологизации художественного сознания привёл к тому, что концепция человека и концепция бытия образовывали некую единую модель «человек – бытие», в которой антропологический и онтологический уровни взаимодействуют на уровне трансференции. Все эти тенденции определяют динамику

<sup>29</sup> Мирзаев С. Узбекская литература XX века. – М.: «Восточная литература» РАН, 2010. – С. 375.

<sup>30</sup> Мы ещё раз настаиваем на невозможности постулировать **экзистенциализм как литературное направление** в узбекской литературе (в принципе, как и в русской) и констатируем наличие и проявленность элементов и традиций **экзистенциального типа художественного сознания**.

<sup>31</sup> Сухачев Н.Л. Феномен духа и космос Мирчи Элиаде (Статья из книги: Элиаде Мирча. Азиатская алхимия. Сборник эссе / Пер. с рум., фр., англ. – М.: Янус-К, 1998. – С. 6-37) – (<http://www.fb-pi.itkm.ru/books/Uchebniki/Religiovedenie>)

многосложного мирового литературного процесса XX столетия, в рамках которого и в узбекской литературе к концу XX века формируется специфичная новационная линия развития прозы, не укладывающаяся в традиционную схему.

Целый ряд писателей, пытающихся запечатлеть в тексте мир эпохи XX века, концентрируются на его внутреннем бытийном состоянии, которое исследуют в призме катарсической «пограничности» (событий, чувств, мыслей, эмоций). Возможно, поэтому их проза производит впечатление некой всеобщей трагедийности мира и жизни Человека – трагедийности, актуализирующей эсхатологический мифосюжет о последних судьбах мира и человека, в котором не только излагаются гипотетические идеи поступательного движения в совершенствовании человечества на пути к завершению, но определяется смысл бытия, постигаются тайны тварного мира и жизни человека. В основе такого сюжета лежит формула «катарсическое одиночество человека в апокалипсическом пространстве разрушающегося мира».

Интересно, что в узбекской литературе XX века художественные эксперименты в моделировании утопических и антиутопических картин мироустройства обозначили эпохальные рубежи начала столетия (*просветительский утопизм в прозе джадидов*) и его конца (*художественный антиутопизм Х. Достмухаммада, Н. Эшонкулова, Амана Мухтара...*), и были связаны не столько с концептуализацией модернистского типа сознания (*явления неоднозначного в узбекской литературе*), сколько с формированием некоего нового «пограничного» миропонимания, рождающегося в результате появления в национальной литературе особого типа художественного философствования на стыке западного и восточного «философствующего сознания». Но экзистенциальное понимание проблемы человека в узбекском художественном сознании во многом специфично и отличается от, например, литературной её интерпретации в русской литературе в силу своего переосмысления в контексте глубинного национального восприятия проблемы человека и бытия, восходящего не только к религиозно-философской коранической линии, но и к арабской рационалистической философии «общего мироздания» или «добродетельного града» для всего РОДА человеческого (*«чистые братья», Ибн Сина, Ибн Бадж, Ибн Рушд*), условием которых является идея «социального» человека (*не совместимого с экзистенциальным понятием «отчуждённого» человека*).

Структурообразующим элементом этой системы является этико-философская идея, определяющая нравственность не только как цель человека, но и как основу всего сущего. В интерпретации пехлевийских андарзов (сочинения пехлевийской литературы, отражающие религиозно-этическое учение зороастризма) концепция эта основана на признании того, что «мир делится на две сферы: идеальную, духовную (*меног*) и земную,

телесную (getis)»<sup>32</sup>. Добро и зло в этом иерархическом мире производны и могут существовать только в смешении, а не в чистых Абсолютах, и, как правило, духовные субстанции Добра и Зла материализовываются в реальном мире в виде образов и символов, воплощающих дух их первичных сущностей: **Ахура-Мазда – доброе начало, Ангора-Майнийу – злое начало**. Главное в учении зороастризма – идея о том, что во внешнем и внутреннем мире личностного «Я» осуществляется постоянная борьба между злом и добром: человек изначально стоит перед нравственным выбором, определяющим его путь в жизни, его танасух, то есть предназначенность свыше. Но смысл жизни – победить добром в себе злое начало и возможно это сделать только объединившись «в общем братстве» со своим родом<sup>33</sup>.

Х. Достмухаммад в повести «Жажман» использует несколько иной вариант художественного мифологизма, в своей эстетической основе тяготеющего к тенденциям так называемого «магического реализма» (также одно из синтетических явлений мировой прозы XX века). Писатель на основе религиозно-философской мифологии зороастризма создаёт совершенно новую, мифологически обозначенную только на уровне идей и философских тем, сюжетную ситуацию, символически мифологизируя её за счёт персонажей реального плана и условно-фантазмагорических образов (например, зверёк Жажман). В повести Х. Достмухаммада «Жажман» антиутопия построена по принципу развенчания не некой утопической модели мира (классическая схема Е. Замятина), а главной экзистенциальной философии XX века – **экзистенциального отчуждения**. По мнению ряда западноевропейских экзистенциалистов (С. Кьеркегор, М. Хайдеггер) оно несёт свободу личности, по мнению Х. Достмухаммада – зло и смерть миру. Писатель выстраивает свой авторский эсхатологический неомиф на основе ремифологизации утопии зороастризма, образно представляя противостояние света и тьмы: доброе начало несет в себе старец Зардушт (*номинативно символизируя пророка спасителя Зороастра*), злое – вымышленный зверек Жажман, слуга Ахримана. В образе Жажмана сосредоточилось все зло мира – жадность, зло, трусость, все то, что несет смерть.

Достмухаммад пытается постичь тайну сил зла, причину его бессмертия, ибо, сколько бы люди ни убивали жажманов, непонятно почему они вновь и вновь появляются, сыпаясь с Ладоней Рока, чтобы отравить жизнь, внося в нее сумятицу, раздор, предвещающие гибель мира - Апокалипсис: **«Он (Зардушт-бобо – примечание Г. Г.) подозревал, что Жажман существует также непреложно, как существуют грозы и землетрясения, как ночь сменяется днём. Гораздо больше его заботило другое: «Жажман одинок или семья его многочисленно? И что делать людям, если зверь распространится повсеместно?..»**<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Изведать дороги и пути праведных. Пехлевийские назидательные тексты. - М., 1991. - С.17.

<sup>33</sup> Поразительным образом данная концепция зороастрийской философии совпадает с ключевыми константами «философии общего дела» русского философа Н. Фёдорова.

<sup>34</sup> Достмухаммад Х. Жажман. Рассказ // Звезда Востока. – 1995. - №9–10. – С. 131 – 132.

В целом эсхатологическая модель Достмухаммада соотносится по ряду параметров и с более поздними исламскими представлениями о конце света: «Непосредственно перед Концом Света (*Яум аль-Кыйама*, араб. *القيامة يوم*, букв. «День воскрешения») люди услышат звук трубы *Су'ур*, в которую протрубит архангел Исафил.

Страшный звук трубы умертвит все живые существа, и на земле произойдёт страшная буря, сильное землетрясение. Рухнут не только постройки людей, но и разрушатся до основания все горы. Конец Света коснётся не только Земли. Нарушится гармония всего мироздания и в результате катаклизма произойдёт переустройство всей Вселенной. По прошествии определённого времени, отпущенного на такое переустройство архангел Исафил вторично дунет в трубу *Су'ур*»<sup>35</sup>.

Однако **конец мира** в исламе не означает **конца бытия** в целом, и через это становится возможным утопическое возрождение человека и его мира: «После второго гласа *Су'ур*, воскреснут все мёртвые и будут призваны на поле *Махшар*, где Всевышний Аллах будет вершить Свой Справедливый Суд. Каждому воскресшему будет вручена книга с его деяниями, которые записывались при их жизни ангелами - «Кирамен Катибин». Воскресшие ознакомятся со своими делами и будут по ним судимы... В тот день будет позволено всем, кому мы при жизни задолжали (не вернули деньги или вещь, отняли что-либо, обидев кого-нибудь, не попросили прощения и не покаяться и т. п.) подойти к Весам и взять часть наших добрых дел. Сказано Посланником: «Не уйти человеку от Суда до тех пор, пока не будет с него спрошено о четырёх вещах: Где и как провёл свою жизнь? Как использовал своё тело? Как зарабатывал на жизнь и на что тратил? Как использовал свои знания в жизни?»<sup>36</sup>.

Но ответ Х. Достмухаммада пессимистичен и трагичен, ибо зло многочисленно и вечно и сильнее добра, которое одиноко, как Зардушт-бобо. И не придет Спаситель, и победит в мире зло, ибо оно послано небом в образе Ладоней, из которых сыплются один за другим жажманы – символы зла. И это наказание человеку, утратившему веру в Духовное, бессильному и одинокому, утомленному в погоне за наживой: *«Трёхголовый Ахриман повис под потолком тима и, испуская из огромных, как ямы, пастей холодный пар, ринулся вниз на Ахурамазду, и Ахурамазда не удержался – повалился на бок, метнув в ответ сноп пламени... Ахурамазда хочет подняться, но из льдистых облаков, рождённых дыханием Ахримана, прыгивают один, два, три...еще, ещё и ещё – жажманы. Ахурамазда и в них метнул огнём, но огонь жажманов не берёт... жажманы же, ликуя, режутся в гудящем пламени, словно дети в водах ручья. С писком и визгом они облепили исполинское тело Ахурамазды, впиваясь мёртвой хваткой в Божью плоть, мешая Богу восстать с земли... Трёхголовый*

<sup>35</sup> Исламская эсхатология. – (<http://ru.wikipedia.org/wiki/>).

<sup>36</sup> Там же.



*Ахриман торжествующе захохотал под сводом Тима, брызгая ледяными осколками слюны»* (132).

Чувствуется, хотя и опосредованное, влияние «мистической презумпции» Вл. Соловьева - абсолютное добро утверждается в виде божества, а абсолютная воплощенность его на земле есть богочеловечество Христа. Поскольку идея рождения девой грядущего Спасителя берет начало в зороастризме, то пророк-спаситель Зороастр и Иисус Христос равны в своем богочеловечестве. По Соловьеву, победа добра над злом возможна только если за этим добром признается абсолютная сила и если существует безусловная Вера в это. Ни один герой повести, и Зардушт-бобо тоже, не верит в победу, они лишь рассуждают о природе «жажманов» - метафорический инвариант «шатунов» Ю. Мамлеева и «кыси» Т. Толстой. Путь к победе над ними – в единстве людей во всеобщей ВЕРЕ, ведь «только с Верой в сверхчеловеческое добро, т.е. в Бога, возвышается и вера в человека, который тут же является не в своем одиночестве, немощи и неволе, а как свободный участник божества и носитель веры Божьей»<sup>37</sup>.

Человек в повести «Жажман» трагичен в силу своего одиночества и безверия, ведь творить добро можно только в том случае, если веришь в его значение и силу, если видишь в нем Смысл. У героя Достмухаммада отсутствует вера в победу Добра Божественного, а отсюда и в человеческое добро: и раскрыто это в видениях Зардушт-бобо, в которых Ахриман побеждает Ахурамазду...

Писатель страдает вместе со своим героем (несостоявшимся Спасителем), предвидя духовную гибель Человека, исчезновение доброго в нем под влиянием сил тьмы, несущей саму идею несвободы и предательства. И старец Зардушт-бобо, способный мыслить правильно, но бездействующий, символизирует одиночество, немощь, отчаяние человека, его несвободу от рока. Эсхатологическая повесть-миф Х. Достмухаммада отразила трагедию личности XX века, ибо зло рока можно победить, убив жажмана, но нравственное зло и предательство, исходящие от человека, возродят новых жажманов: *«Но ведь именно так, бездумно потакая, потихоньку мы вырастили нахлебника...»* (123). Не случайно «жажман» ассоциируется со словом «жазо» (с узбекского – *наказание*). Зло несет смерть, и в этом видит Х. Достмухаммад наказание, данное и ниспосланное человеку свыше за его растрчиваемую духовность, которая и есть Добро, которая и есть Бог.

Идея «духовной антиутопии» разворачивается и в рассказе Назара Эшонкулова «Излечение» («Муолажа»). В качестве ключа к анализу вполне реально использовать оригинальную «Теорию абстрагирования» Зулумханова, которая позволяет представить единую картину мира, в центре которой *человек-духовный*. Автор предлагает парадоксальный вариант антиутопического толкования мира не как описания возникновения вселенной, а как *рождения мира в человеческом сознании*.

---

<sup>37</sup> Соловьёв В. Три речи в память Достоевского. – В кн.: Соловьёв В. Сочинения в двух томах. – М., 1990. – Т.2. – С. 312.

В рассказе Н. Эшонкулова больное сознание человека, живущего в «больном» пространстве города – психушки, создаёт совершенно особую динамику **времени** мира – не эсхатологическое, движущееся по закону жанра к Апокалипсису (что свойственно для классических антиутопий), а остановившееся, свернувшееся в точку, выключившееся из времени бытия.

Назар Эшонкулов концентрирует проблему эсхатологической утраты будущего как разрушения памяти и способности человека мыслить. Писатель использует условно притчевую символику для обозначения пространства и передачи условности времени бытия, что сказывается в неопределённости места действия - *какая-то психбольница*, времени - *какое-то время лечения*, образов - *герои не имеют имён*. Это во многом напоминает пространственновременные координаты всеобщего мифологического хронотопа в художественном мире Кафки, для которого хронотопическая неопределённость становится способом постижения всеобщих законов бытия.

Профессор, считая, что всё в этом мире временно, ограничивает пространство своих героев несвободой, и через физические страдания, умерщвление «любви к жизни» (*как это напоминает замятинскую концепцию изъятия фантазии из сознания человека!*) пытается излечить «нормальных» больных (*здоровых, в общем-то, людей*) от болезни духа, то есть от умения думать, мечтать, любить. Он так объясняет причину сумасшествия «человека духа» (аналогично «духовный человек»): ***«Порою в своих мыслях он строит другой мир, и в этом его мире другие законы, которые мы условно называем «свободным миром». И этот «свободный мир» не даёт ему покоя»<sup>38</sup>***.

По сути дела, это рассказ о пространстве свободы и несвободы. Эти две ипостаси бытия перемешались в сознании профессора, чем и объясняется «перевёрнутость» его понятий о здоровом и больном человеке: ***«Меня и, конечно, вас больше интересует его тело. Если изменения в теле верно направить, они повлияют и на его дух. В старину таких людей часто называли людьми духа»*** (13).

Назар Эшонкулов дифференцирует пространство-время города-психушки на полусферы внешнего и внутреннего. Личностная, внутренняя болезнь духа, которую рождает, а не излечивает теория профессора, на самом деле есть симптом «духовного сумасшествия» людей в общем жизненном пространстве современного хаотического мира, когда власть одного безумца сводит с ума всё общество, превращая его в толпу без памяти, без мысли.

Вслед за Кафкой и Камю Назар Эшонкулов обличает болезнь всей эпохи XX века, разрушающей и время истории, и время отдельных человеческих жизней. Время не просто свернулось в точку, застыло в безобразном пространстве города-психушки – оно выключилось из времени бытия. Микропространство этой лечебницы своей бессмысленностью уничтожает в сознании её обитателей само понятие времени как движения,

---

<sup>38</sup> Эшонкулов Назар. Муолажа. Рўзномачи йигитнинг ёзганлари // Ёшлик. – 2003. – С. 13.

развития жизни, лишая их способности быть свободными: *«Часы на башне остановились, и непонятно было, сколько сейчас времени. Мы шли и думали о том, что, наверное, из этих грозных туч сейчас хлынет дождь, и ночь обретёт редкое очарованье»* (19).

Конец мира в художественной эсхатологии Н. Эшонкулова соотносится с элементами религиозно-христианской апокалипсической картины конца мира. Пророчество Великого Потопа для человечества предопределяет надежду для выживания мира, но уже без человека. Так *«мир без Бога»* в антиутопии Эшонкулова превращается в *«мир без Человека»*. Но в *«редком очаровании»* этого мира сквозит утопическая надежда на его будущее.

Достаточно ярким в этом плане является трилогия Амана Мухтара *«Түрт томон қибла»* (*«Четыре стороны света»*), в которой воплотилась и экзистенциальная ситуация и психологическая заданность реализма, синтезированных в авторской эсхатологической модели бытийного мифомира.

Синтезирование Аманом Мухтаром традиций психологического классического романа, экзистенциальной традиции западноевропейской прозы (Ф. Кафка, А. Камю, Ж. Сартр), латиноамериканской притчевости (Х.-Л. Борхес, Г. Маркес) и восточного сказово-притчевого повествования сказалось на сложном полифоничном стиле трилогии, - стиле, построенном на системном моделировании лирических структур, притчевых конструкций и *«потока сознания»*. Все это создает некое ощущение психологического философствования, но не в традициях просветительской дидактичности, а на уровне аналитического исследования *«первосущностей»* Человека и его Бытия. *«Философствующее сознание»* автора приобретает качество психоаналитического.

А. Мухтар использует притчевость в качестве *«свойства прозы»*, что придает трилогии философскую углубленность, - проблемы мыслятся и раскрываются как всебытийные. И в то же время использование моделей *«экзистенциальной ситуации»* позволяют писателю реализовать психологическую личностную углубленность в *«сокровенное Я»*. Дидактизм утрачивается, психолого-философский эффект притчи усиливается, укрупняя художественную идею двоемирия личностного и бытийного, с помощью придания ей качества символической многозначности.

Использование параболы (*иносказательный образ, тяготеющий к символу, многозначному иносказанию, символической притче*) позволяет автору совместить антиномичные темы и идеи в одном образе, ибо отличительное качество параболической прозы - полифония интерпретаций.

В трилогии А. Мухтара большинство образов являются символическими, содержащими в себе определенные философские идеи, открывающиеся за рамками образа. Притчевая стилизация текста порождает целый символический пласт онтологических образов (*автобус без шофера, зеркала, кладбище, иномиры, книги, дороги и т.д.*), конструирующих эсхатологическую модель мира на грани между смертью и жизнью. Символика, высвечивающая условность, фантастичность происходящего

существует, однако, в тесном переплетении с реальностью (*реальные люди, исторические личности, события, детали*).

Метафоризация Времени Апокалипсиса осуществляется на уровне модели многослойного пространства-лабиринта, который чем-то напоминает борхесианскую «лабиринтность» многомерности бесконечного времени. Х.-Л. Борхес не просто выстраивает второе «пространственноподобное» измерение, в котором его герои наблюдают реальность (рассказы «Другой», «История вечности»), но и заменяет культурологической метафорой (*«Жизнь есть сон»*) само понятие реальности.

Образ автобуса без шофера, несущегося в никуда по воле судьбы символически совпадает в романе А. Мухтара с образом его пассажира Абдуллы - оказавшегося между небытием двух миров (земного и загробного), между жизнью и смертью, между **собой** (*Абдуллой, поэтом и пьяницей*) и **не - собой** (*Бурханом Шарифом*).

Аман Мухтар моделирует два взаимопересекающихся эсхатологических уровня – *конец жизни человека* и *конец мира*. Писатель показывает «возвращение» своего героя в то же самое пространство реального мира, откуда он «ушел» в смерть, но уже в иной духовной ипостаси. Аман Мухтар сознательно использует мифологическую идею разграничения души и тела после смерти, чтобы абстрагировать взгляд человека на себя со стороны. Между душой и телом Абдуллы Хакима теперь помещается весь мир - «бескрайняя долина» и мысль его становится той дорогой в этот мир, по которой он «возвращается», чтобы понять то, что не понял при жизни, чтобы оценить то, что потерял... Он много потерял, но приобрел Прозрение...

Абдулла Хахим - поэт и при жизни пребывал в некоем «пограничном» состоянии (чаще всего он был пьян). И пока его «тело» находилось в реальности, его сознание творило некий иной поэтический мир, воплощающийся в стихах о любимой. И в них он жил по-настоящему, в них была заключена его истерзанная непониманием сути жизни и неприятием ее реалий душа. И смерть не изменила его поэтического сознания, которое и ощущалось как единственное истинное Бытие его Я, она лишь дала возможность избавиться от бременной действительности, мешающей истинному бытию его Духа. И это понял Бурхан Шариф в конце своей жизни, часть которой прожил под именем Абдуллы Хакима. Он познал, что не мрамор памятника, а книги, стихи есть воплощение памяти о поэте *«Для него и при жизни, и после нее, главное - написанное им»*<sup>39</sup>. Дух поэта бессмертен в мире, где живы его стихи - в них воплощен не только его Дух, но и то тайное знание - прозрение об Истине, которое он нес в себе при жизни и передал людям после смерти...

*«А на земле продолжалась жизнь...»*

---

<sup>39</sup> Омон Мухтор. Тўрт томон кибла: Уч романдан иборат Шарқ дафтари: (Трилогия). – Т.: Шарқ, 2000. – С.161. – (Перевод на русский Н.В. Владимировой) - (В дальнейшем цитируется данное издание с указанием в тексте в скобках номера страницы).

*Однажды утром неожиданно поднялась пыль и пошел дождь. А потом поднялся страшный ветер. Он срывал крыши с домов и выворачивал деревья с корнями. А дома были похожи на корабли, швыряемые волнами.*

*Если не говорить о всемирном потопе, то происходит нечто, не приснившееся людям в самом страшном сне...» (69).*

Прообраз мира, этот маленький город, в то же время противопоставлен всему миру, подобно тому, как на уровне личностной эсхатологии А. Хаким противопоставлен всему человечеству. Он, как зеркальное отражение, как иллюзорный двойник существующей реальности, вбирает в свой образ лишь сколки действительности конца Бытия, в рамках которой проявляется внутреннее сознание «первоосновы».

По сути, этот город на краю мира А. Мухтара рождается где-то на границе между вымыслом и реальностью<sup>40</sup> и символизирует всеобщее бытийное пространство, а девятиэтажный дом олицетворяет образ «жизненного мира» (в котором пребывает некий современный человек - трагически одинокий, ощущающий свою оторванность от мира, свою пустоту и оттого не воспринимающий разницы между бытием и небытием (в духовном смысле)): «А город был маленький, город-малютка. Его и городом назвать было нельзя. Он назывался Мулкобод, но это был обветшалый, убогий бедный городишко... Одна широкая улица, да четыре-пять маленьких узких. Тут происходит всякое - хорошие и плохие события, и в памяти людей они хранились долгие годы.

*Но в тот день, о котором мы рассказывали, было не так. Никто не придал значения улетевшему девятиэтажному дому. Странно. Всемирный потоп наделал столько шума в мире, а здесь... никто не прореагировал. Все были заняты собой и никто ничего не заметил? Трудно сказать!*

*Короче дождь, заполнивший все улочки кончился, ветер, разметавший все вокруг, вырвался из города, народ продолжал жить своими заботами, словно ничего и не случилось...» (69-70)*

А. Мухтар, используя сюжет известных мифов - день Страшного Суда, Всемирный потоп, чистилище, - мифологизирует реальность. В эстетическом пространстве романа он создает новую модель мира, соединяя мифологемы разного уровня, вплетает их в общую картину современного мира XX века – «эпохи катастроф».

Аман Мухтар не просто «отстраняется» как автор от текста повествования, он словно очерчивает вокруг героя закрытое пространство судьбы, в котором наиболее полно выявляются уровни сознательного и бессознательного восприятия мира. Для писателя этот прием является художественным средством психоаналитического исследования человека, его внутренних структур изнутри и в динамике процесса осмысления оценки Бытия. Для Амана Мухтара важна не объективная «романная»

---

<sup>40</sup> Такие образы характерны для европейского модернизма XX в.

действительность, т.е. сфера реальности, а именно субъективная пространственность личностного «Я», т.е. сфера сознания-подсознания, в призме которой им постигается онтологическая множественность мира, причем вне временной локальности XX века. Поэтому, на наш взгляд, можно говорить о постижении в призме личностного сознания «коллективного бессознательного» мира, позволяющего определить концепцию Бытия: ***«Я слышал о том, что есть огромные камни, когда их с великим трудом перемещают, они, не покоряясь людям, снова возвращаются на прежнее место! Слышал я также о том, что есть великие реки, текущие прямо и вспять, вверх и вниз!***

***И слышал, что есть треснувшие посередине великие уммоны, нашедшие избавление от смерти в брюхе рыбы!***

***Однако***

***о том, что однажды или когда-то на меня снизойдет такая милость***

***У меня веры не было...***

***Божья милость!» (292)***

Для героев трилогии Амана Мухтара одиночество становится одновременно и драмой, оборачивающейся потерянностью в этом мире, и способом познания себя и через это - Бытия.

В третьей книге трилогии А. Мухтар обозначает путь спасения мира через спасение человека, как путь к себе через Абсолют Любви. И трагедию личности писатель видит в непонимании сути этого Абсолюта, в непонимании того, что Любовь - это и есть тот Бог, то Бытие, которое познается и обретается через любовь к своему Я, - она обретается как данность, а не в результате «великих дел», как думает Мирза Галиб.

Так выходит А. Мухтар к концептуальной основе онтологической модели мира в своей трилогии - истина Бога и Бытия прозреваются через человеческую душу, которая и есть Высшее воплощение Абсолюта Любви - это то, что должен Человек ощутить в себе как свою изначальную духовную основу.

Аман Мухтар помещает своего человека в центр катастрофического бытия во времени приближающегося конца, разрушающего в первоначности вечного Хаоса гармонию Любви, чтобы тот обрел Жизнь, преодолев в себе вселенское умирание Любви. Ведь не случайно все герои трилогии проверяются этим чувством: сознание Абдуллы Хакима (*1 роман*) есть его поэзия, суть которой - любовь к Халиме; двоичность восприятия Жизни Валижана (*2 роман*) - это и двоичность его одной любви к двум женщинам, сливающихся в один образ в зеркале его души, Мирза Галиб (*3 роман*) в своих блужданиях в беспредельном бытийном хаосе лишь тогда прозревает Жизнь в себе, когда узнает о рождении сына от любимой.

Мирза Галиб преодолел ту пустоту измененного хаосом бытия и потерянной любви сознания Абдуллы Хакима, пустоту которого и затерянность одинокого я символизировал автобус без шофера и пассажиров. Роман завершился в точке начала, обозначив модель вечного круга и вечного

возвращения человека к началу пути и к его концу одновременно - это та точка, где начинается Человек и где он кончается, это точка Истины Бытия, **точка невозможности конца мира**.

Достаточно сложна внутренняя организованность романов А. Мухтара, не укладывающихся в привычные жанровые рамки. Содержательность романов трилогии постигается не на уровне сюжета, а в подтекстовых пластах смыслов и намеков - символическая полифония образов-метафор расширяет романное пространство до уровня беспредельности сознания Бытия - "Тўрт томон қибла".

Х.-Л. Борхес, обосновывая новую повествовательную специфику прозы XX века, предложил различать два вида причинно-следственных связей, организующих дискурс: «Первый - естественный: он - результат бесконечного множества случайностей; второй - магический, ограниченный и прозрачный, где каждая деталь - предзнаменование. В романе, по-моему, допустим только второй»<sup>41</sup>.

В трилогии А. Мухтара романное пространство приобретает качество онтологического пространства, поскольку «каждая деталь» поэтики становится не столько средством раскрытия или постижения, а тем **мирообразом**, в прозрачности которого раскрывается Человек и Бытие... и вся действительность XX века. Аман Мухтар не изображает ни одного реального исторического события эпохи, но на уровне скрытых, неразвернутых метафор, носящих, на наш взгляд, притчевый характер, в романе «просвечивает» общее эпохальное состояние трагедийности, которую породили революции и войны века, разного рода культы личности и социокультурно-историко-природные катастрофы. Миллионы смертей, принесенных человечеством в жертву веку XX, воплотились в романе в метафорический образ Смерти как некой неотъемлемой части жизни героев - все они или умирают, или встречают трупы на своем пути. Кладбище присутствует во всех романах как «жизненное» пространство для человека - через него герои «проходят» к жизни дальше, а не к смерти. Метафорически кладбище знаменует некую слитность, целостность смерти и жизни - в истории XX века это очень часто становилось ощутимым для человека, или для целых народов. Говоря о характерном для художественности XX века «метафорическом мышлении»<sup>42</sup>, Х. Ортега-и-Гассет подчёркивал, «что метафора служит не только наименованию, но и мышлению. В этом заключается вторая - более глубокая и существенная функция метафоры в познании... Метафора не только средство выражения, метафора еще и важное орудие мышления»<sup>43</sup>.

На наш взгляд, специфика «метафорического мышления» Амана Мухтара в том, что оно детерминированно культурологическим опытом и передает духовный феномен апокалипсического бытия XX века. Истина бытия, раскрывающая смысл жизни, постигается только через испытание

<sup>41</sup> Борхес Х.-Л. Повествовательное искусство и магия // Борхес Х.-Л. Письмена Бога. - М.: Республика, 1994. - С.201.

<sup>42</sup> Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С.73-74.

<sup>43</sup> Там же.

смертью, и через страдание - они и определяют путь катарсического Познания в романе. Истина эта в том, что Человек способен вынести все трагедии, все катастрофы, все смерти и продолжится в Будущее, - Смерть преодолевается Рождением, а значит бытие и жизнь человека бесконечны... Об этом конец третьего романа («Вокеанинг охири»), конец, берущий начало в первой книге и отвечающий на главный вопрос трилогии – «В чем смысл жизни?»»

*«- Вы сейчас из города едете? Верно? Значит еще не знаете.. Мастура она родила. Мальчика! Но она очень мучилась. Просто померла и воскресла!..»*

*Мирза Галиб не верил своим ушам!*

*Любящий «молчаливую» Мастуру Мирза Галиб готов был упасть к ногам этой болтуны...*

*Женщина поднялась и перешла на свое место....*

*Мирза Галиб отвернулся к окошку; из его глаз хлынули слезы..(подчёркнуто нами – Г. Г.)» (414)*

Слезы очищения знаменуют ту надежду на будущее, на новую Жизнь, которую принес в этот мир рожденный в муках Мальчик, являющий собой в Мир его новое начало - начало Любви, ибо в ней он и был рожден. Так, в отличие от Х. Достмухаммада, сквозь эсхатологическую антиутопию современного мира прорывается в романе Амана Мухтара утопическое пророчество о приходе грядущего Спасителя.



## СТАТЬЯ 4.

### ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПАРАДИГМЫ НЕКЛАССИЧЕСКОГО ТИПА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В УЗБЕКСКОЙ РОМАНИСТИКЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Развитие современного литературного процесса (конца XX–начала XXI вв.) во многом определяется трансформацией эстетической системы ценностей, спровоцированной общим духовным кризисом эпохи *антиформул* (П. Вайль, А. Генис), *антисистемы* (Ю. Борев), *антитезы бытия* (М. Липовецкий).

В современной литературе художественное мышление антимирами привело к созданию полюсной модели художественной картины мира, логика развития которой определяется не противопоставленностью, а контаминированием крайних точек антиномии. В эстетическом плане подобные процессы частично объясняют ту линию развития современной литературы, которая, не укладываясь в однозначные рамки направлений модернизма, реализма, постмодернизма и т.д., основывается на синтезировании традиций, культурных кодов в художественную диссипативную систему (*открытая система, построенная на имманентных и контекстуальных отражениях*).

По мнению исследователей, эта тенденция приобрела эстетическое качество вследствие того, что «в начале 80-х вопрос о том, как наладить жизнь вопреки хаосу, сменился вопросом о том, как жить внутри хаоса тоталитарной системы и в этом будничном распаде все-таки оставаться человеком».<sup>44</sup>

И по сути дела, мышление антимирами стало попыткой обретения гармонии в окружающем человека хаосе жизни (со знаком **анти-**), способом в мире абсурдно-дегуманизированного искусства найти то общечеловеческое, вечное, что и есть культура как антиформула внутреннего духовного разлада человека. Поэтому так часто в современной литературе присутствует тема героя-творца (поэта, писателя, художника) в разных эстетических формулах проявленности - **Homo Scribens** (человек пишущий), **Homo Faber** (человек творящий), **Homo interpreter** (человек толкующий).

Эпохальный дух синтезирования как веяние *ситуации постмодерна* (Ж. Лиотар) привел к тому, что каждая национальная литература стала своего рода концентрацией *культурной памяти* мира. Обосновывая специфику новейшего художественного сознания ушедшего столетия, Х. Ортега-и-Гассет напрямую связывал появление нетрадиционной эстетики с трагической невозможностью человека обрести себя в разлагающемся мире. Он писал: «В мире существует бесспорный факт нового эстетического чувства. При всей множественности нынешних направлений и индивидуальных творений это чувство воплощает их общее, родовое начало,

<sup>44</sup> Н. Лейдерман, М. Липовецкий. Между хаосом и космосом // Новый мир. - 1991. - №7. - С.245.

будучи их первоисточником... Пытаясь определить общеродовую и наиболее характерную черту нового творчества, я обнаруживаю тенденцию к дегуманизации искусства... Далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит своей целью дерзко деформировать реальность: разбить ее *человеческий* аспект, дегуманизировать ее... Художник заточает нас в темный, непонятный нам мир, вынуждая иметь дело с предметами, с которыми невозможно обходиться *по-человечески*».<sup>45</sup>

В узбекской литературе конца XX-начала XXI веков, на наш взгляд, осуществлена подобная попытка изобразить другую реальность, которая вылилась в целый ряд художественных произведений, не укладывающихся в привычные для национальной культуры рамки «другой» прозы.

В современной узбекской литературе динамика внешних и внутренних факторов художественно-эстетического миромоделирования проявляется в контаминировании традиционно-национальных и модернистских элементов, зачастую выполняющих функцию фоновой традиции, являющейся одной из форм культурного диалога внутри культурологической эпохи.

Ряд литературоведов отмечает невыраженность традиции, выполняющей исключительно фоновую функцию, ее эксплицитность в тексте, отсутствие конкретного характера. Вместе с тем, всякое произведение «нарушает» предшествующую традицию и формирует новую».<sup>46</sup>

На наш взгляд, такую фоновую функцию выполняет традиция в модернистском типе художественного сознания в трилогии Амана Мухтара «Четыре стороны света» («Тўрт томон қибла»). Оказавшись в пространстве своеобразного полидиалогизированного творческого поля мировой литературы с ее экзистенциальными, модернистскими, абсурдистскими течениями, Аман Мухтар на идейной основе узбекской национальной традиции воплотил знаки «памяти культуры» XX века в поэтике трилогии, но не в виде непосредственного отражения, а в форме диалогизированных переключек. Писатель, на наш взгляд, создал некий **роман-концепцию** (как в свое время Б. Брехт и А. Камю в системе своих национальных «межлитературных общностей»), совершенно не укладывающийся в привычно-традиционные схемы ни в жанрово-композиционном аспекте, ни в стилистическом, что и высветило новую перспективную линию в развитии современной прозы.

### **Современный концептуальный синтез в романе Амана Мухтара «Четыре стороны света» (первый роман трилогии «Тысяча и один облик» («Минг бир қиёфа»))**

В трилогии Амана Мухтара представлена специфическая художественная модель мира, разработанная в аспекте *лабиринтного*

<sup>45</sup> Х. Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Полит. литература, 1991. – С.241.

<sup>46</sup> Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. – С.10.

сознания (Х.-Л Борхес). Все три романа построены по принципу сосуществования в едином художественно-эстетическом поле текста разных виртуальных реальностей, определяемых на стыке личностного и космического сознания бытия и реальной жизненной действительности.

По определению В. Руднева<sup>47</sup>, в художественно-культурологической интерпретации содержание понятия **виртуальная реальность** расширяется от узкого (*искусственная реальность, возникающая под воздействием компьютера*) до психоаналитического, мыслимого как любые измененные состояния сознания (ИСС) – *сновидения, бред, шизофрения, гипнотические состояния и др.* В отличие от символистско-модернистских интерпретаций ИСС как единственно «реального» пространства бытия человека, Аман Мухтар не заменяет действительность виртуальностью, а создает новую **модель возможного мира**, основанную на синтетичности иллюзорного и реального, постигаемых человеком *друг через друга и друг в друге.*

Автор размыкает границы между действительностью и сознанием человека, сливает их в единое сознание мира, основанное на *взаимопереходах смыслов* (М. Эпштейн). Аман Мухтар находит совершенно особый, новационный способ эстетического построения мира, избегая концепции двоимирия, он снимает вопрос о прерогативе истинности или ложности оппозиции *иллюзорность/реальность, потусторонность/посюсторонность, сознание/подсознание* и т.д., создавая некое новое качество присутствия человека в пространстве и времени.

Промежуточное состояние слияния жизни и смерти, сознания и подсознания, реальности и ирреальности, стирание граней между сознанием мира и человека есть следствие смешения-замещения реальностей, что характерно для мироощущения конца XX века, когда человек вдруг оказался в новых перевернутых историей мировоззренческих, социокультурных, экономических условиях. И Аман Мухтар пытается показать внутренний кризис человека не как следствие крушения нравственных ценностей, а как «психодинамическую, даже психофизиологическую проблему смены режима функционирования, которая выражается в наложении, смешении реальностей».<sup>48</sup>

Интересно, что именно с подобного следствия начинается трилогия «Четыре стороны света». Писатель разворачивает пространство *смещенного сознанием пьяного бреда (ИСС)* мира, суть которого реальность без порогов: **«Улица была залита ярким лунным светом и совершенно пустынна.**

**Он долго ловил машину. Не поймал. Да и кто остановит в полночь человеку, едва стоящему на ногах. Боятся что ли, кто знает...**

**Он решил пойти и постоять на остановке. Но ни троллейбуса, ни автобуса. Да и откуда троллейбус или автобус в такую пору?**

**А город большой, до дома не меньше пяти верст...**

**Но он решил идти.**

<sup>47</sup> В.Руднев. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – С.53.

<sup>48</sup> Пронина Е. Фрактальная логика Виктора Пелевина // Вопросы литературы. - 2003. - №4. – С.9.

*И здесь появился какой-то горбатенький автобус, приближающийся к остановке.*

*И, не надеясь на удачу, он поднял обе руки.*

*Автобус остановился рядом с ним. Разом открылись задние и передние двери.*

*И он подумал – хороший человек водитель, остановил машину для единственного пассажира. Он вошел в салон, и машина сорвалась с места. Продвигаясь вперед, он вдруг понял, что салон пуст, да и водителя что-то не видно.*

*Любой бы испугался, но он был сдержанным от природы, спокойным, да и в этот момент очень нетрезвым. Интересно, что будет дальше.*

*Он уселся на мягкое кресло и задремал. И в этой машине без водителя он забыл о том, куда он едет, на него нахлынули сладкие воспоминания – он шептал имя девушки, которую когда-то любил, и стал громко, нараспев читать стихи, посвященные когда-то ей... И вспомнив о той, с которой был разлучен, о своей луноликой, заплакал.*

*Он вытер глаза носовым платком и тяжело вздохнул. Дремота постепенно пропадала, он приходил в себя и, подняв голову, стал смотреть сквозь стекло. Автобус, давно оставив город позади, мчался по какой-то изрытой колдобинами дороге...» (11-12).*

Аман Мухтар уже в первом романе трилогии «Тысяча и один облик» («Минг бир киёфа») показывает некий выход за границы обыденно-реального мира, постигаемого в призме ИСС героя Абдуллы Хакима. Автобус без шофера и пассажиров символически осуществляет выход за пределы мира, который остается по ту сторону жизни. Но парадокс: Аман Мухтар развивает лабиринтное движение в глубь пограничного, возможного мира, помещая его между жизнью и смертью. Абдуллу Хакима убивают бандиты, *перепутав* его с Бурханом Шарифом. Но умерев, он продолжает жить в реальности пустоты – так постигаются жизнь и смерть одновременно вне их пределов. Писатель помещает героя в пространство небытия, создавая тип сознания человека, обитающего на г р а н и ц е.

Изначально заданная мистификация движения героя в автобусе без водителя предопределяет все его дальнейшие блуждания в межреальности, вне каких-либо материальных и ментальных координат. Но это и есть путь обретения идеи, судьбы, смысла для Абдуллы, из небытия наблюдающего реальный мир и постигающего свое Я в зеркале воспоминаний о любви и жизни, теперь уже одинаково прошлых.

Еще один из парадоксов Амана Мухтара состоит в способности представить ушедшее (прошлое) как настоящее, вне зависимости от физиологического: смерть, жизнь не имеют значения для передачи психологии героев. В трилогии психоанализ во многом связан с

онейрической<sup>49</sup> символизацией реальности, но при этом сновидческое пространство не замещает бытийное, как например, в романе А. Белого «Петербург» а приобретает статус двойного, параллельного, равноправного существования наряду с реальностью. Так, умерев, Абдулла Хаким лишь вначале краткое забытие смерти принимает за реальность. Но затем понимает, что попал в промежуточный мир, где сливаются реальность и ирреальность в одной иллюзии существования. Герой почувствовал сознание грани, новое ощущение как бы застывшего времени, утратившего не только качество текучести, но и необратимости.

Очень часто такие состояния промежуточности в литературе связаны с двумя мотивами. Первый очень точно описан Н.А. Нагорной: «Трансгрессия – переход границы – освобождает от формы тела, связанной с тяготением и необратимым временем причинно-следственными связями».<sup>50</sup> М. Ямпольский определяет еще один мотив, уже непосредственно продуцирующий «освобождение от формы тела» в сферу форм измененных состояний сознания: «Такое зависание внутри границы, которое не имеет протяженности, по-своему связано с особым переживанием темпоральности. «Парение» выключает ход часов и поэтому позволяет состояния «перехода».<sup>51</sup>

Аман Мухтар в ракурсе подобного состояния перехода выстраивает и психологию героя – неразграничение сфер сознания и подсознания, сливающихся в одних онейрических точках и пересекающихся в других лабиринтах реально-ирреального бытия. В этом и загадка модуса существования человека в романе «Тысяча и один облик». Она в самом названии, несущем символическое значение одновременной конечности и бесконечности человеческой сущности, принадлежности героя в равной степени окружающей реальности и второму пространству бытия. Истинно возможным миром для героя становится сфера его внутреннего мира, локализуемая в поэтическом сознании. Стихи, которые писал Абдулла Хаким при жизни, теперь в пограничном состоянии являются единственным фиксатором его самосознания и связующей линией между бытием и небытием, прошлым и настоящим. Поток сознания и стихи, определяющие «поток самосознания», образуют единую, недифференцируемую линию повествования. Причем проза синтаксически и ритмически организуется по канонам поэтического стиля, что усиливает эффект слияния. Так персонологическое и онтологическое состояние перехода, развернутое в системе ИСС, эстетизируется Аманом Мухтаром и на сюжетно-композиционном уровне, и в иерархических слоях пространственно-временной и стилистической организации текста.

На наш взгляд, в сюжетно-фабульной основе романа развивается, уже упоминаемая нами в соотнесении с современной прозой, специфичная

---

<sup>49</sup> Онейристика (от греч. *Oneiros* – сновидение) – понятие, связанное со сферой сновидений, к которой мы относим и такие ИСС, как бред, галлюцинации, видения...

<sup>50</sup> Нагорная Н. А. Концепция сновидения в рассказах В.Пелевина // *Vand.* – 2000. – №48. – С.157.

<sup>51</sup> Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). – М., 1998. – С.332.

экзистенциальная ситуация, являющаяся призмой, через которую реализуется в художественном тексте экзистенциальное философское мировоззрение: «Конститутивной ситуацией, через которую экзистенциальная литература отражает жизнь, является ситуация катастрофы, кризиса, разрушения, смерти; доминирует сюжет, где мир без Бога превращается в мир без человека».<sup>52</sup>

Но Аман Мухтар, эстетически используя подобную экспозицию, концептуализирует смерть не как разрушение духа, и наоборот, как некое обретение себя и своей духовности. Он дешифрует содержательный аспект экзистенциальной ситуации и реконструирует мир без Бога в мир Бога, то есть, как это ни странно, через смерть раскрывает суть божественности: *«Ему показалось, что он идет по очень темной, длинной дороге. Прошло много времени, прежде чем кончилась дорога и началась бескрайняя долина, которую заливало сияющее солнце. Он почувствовал, что свободно и легко летит, огибая долину. И вдруг сверху увидел..., что под высохшим деревом, полускрытый ветвями и листьями, лежит чей-то труп... очень знакомый...»*

*Эй, да это же я, вскричал он, взглядевшись.*

*Когда умирает человек, то заканчивается и жизнь его тела, а душа, дух остается навечно, - об этом он то ли читал, то ли слышал...*

*Когда он был жив, он не думал об этом...*

*Он сначала вспомнил слово «призрак», а затем «бабочка-дух»<sup>53</sup>.*

*...Он долго кружил над долиной, не в силах приблизиться, но и не в силах покинуть ее. Она становилась для него – пространством надежды...» (31-32)*

Не случайно данная глава называется «Полет» («Парвоз»). Мы уже упоминали о включенности в художественный текст понятия *трансгрессия*. Так вот полет-парение Абдуллы Хакима также связан с зависанием на границе жизни и смерти, символически воплощенной в образе долины надежды. Аман Мухтар фиксирует не оппозиционные отношения жизни и смерти, а диалогичность, возводя нейтрализацию бинарности в статус этической коллизии. Писатель осуществляет в романе задачу, возведенную В. Библером в эпохальный концепт XX века: «Существенно не только определить, осмыслить, угадать спорящие в нас голоса, нравственные перипетии, необходимо понять, о чем идет диалог между ними, где в конце XX века заложено то основание, та болевая точка, что сводит эти голоса воедино, в единственное безысходное мучение и порождает нравственный катарсис современного духовного (нравственно-поэтического) бытия».<sup>54</sup>

Аман Мухтар в первом романе трилогии «Четыре стороны света» пытается постичь причины безысходной трагедии духа и уже здесь наметить

<sup>52</sup> Заманская В.В. Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке // Наука о литературе в XX веке. (История, методология, литературный процесс). Сб.ст.РАН. ИНИОН. – М., 2001. – С.76.

<sup>53</sup> По старому восточному поверью в нее воплощается дух предков.

<sup>54</sup> Библер В.С. Нравственность. Культура. Современность. (Философские раздумья о жизненных проблемах) // Этическая мысль. – 1990. – М.: Полит.литература, 1990. – С.33.

пути ее преодоления, которые видит в осознании важности **нравственно-поэтического мировоззрения** как условия гармонии человека с миром.

Именно к этому в конце романа приходит Бурхан Шариф – друг и «двойник» поэта Абдуллы Хакима. Он понял, что бессмертие человека заключено в памяти о нем, а память – это его поэзия, воплощающая нравственно-поэтическое сознание и Человека, и времени, и Бытия: **«Ведь для Абдуллы Хакима не важны ни мраморные плиты, ни красивые ограды, ни памятник на могиле... Для него и при жизни, и после нее – важна его поэзия! Я этого не понимал...»** (161).

Бурхан Шариф передает тетради стихов молодому Садиржану, что предопределяет идейную и композиционную целостность последующих двух романов трилогии – «Человек перед зеркалом» («Кўзгу олдидаги одам») и «Руины на холме» («Тепаликдаги хароба»).

### **Поиски «чистого пространства» в трилогии Амана Мухтар «Четыре стороны света» (второй роман трилогии «Тысяча и один облик» («Минг бир кийёфа»))**

В литературном процессе XX века романное мышление во многом трансформировалось под влиянием философии абсолютного идеализма, который, обыграв тезис о первичности материи или сознания, концептуализировал идею: материальное лишь кажется реальностью, а подлинной реальностью является реальность Абсолюта. Вопрос в том, что считать Абсолютом. Для Амана Мухтара – это **чистое пространство сознания**.

В трилогии «Четыре стороны света» Аман Мухтар не просто абсолютизирует сознание, разворачивая в его плоскости некое слияние в бытийном пространстве материального и идеального, но и полностью дешифрует тезис об их первичности. Соответственно писатель выстраивает и сюжетно-композиционную линию трилогии как эстетический аналог личностного пути поиска *чистого пространства*, в котором дифференциация материального-идеального несущественна в силу совпадения сознаний бытия и человека в точке Абсолюта.

Этот путь далеко не линейный: он смоделирован по принципу лабиринта с многочисленными поворотами и тупиками – эквивалентами различных форм ИСС, пересекающихся на уровне эстетической структуры текста, которая совпадает с пространством всеобщего бытия. При помощи этого совпадения писатель и создаёт некое пространство Универсума, смыкающего эстетику искусства и реальную жизнь в единый образ бартовской модели (*миромифокультурологемы*) «мир как текст».

Структура романов А. Мухтара выстраивается в системе взаимопересечений локусов **мира** (*непосредственные фабульные события жизни героев*), **мифа** (*многочисленные внесюжетные мифы, притчи, легенды; система архетипических образов, оживляющих бытийно-мифологическую историю развития сознания человека*) и **культуры**

(система поэтических строк, культурологические образы-символы, комплекс литературных мотивов). Но даже при подобной структурной чёткости, текстовой логике романов в трилогии у А. Мухтара ничего не лежит на поверхности, все сокрыто в подтексте, который создаёт выход в *чистое пространство*, в зазеркалье текста.

Именно **зеркало** является основной миромифокультурологемой трилогии. По определению В. Руднева, «зеркало – это, прежде всего, взгляд человека на самого себя, но это одновременно и удвоение мира: человек, который смотрит в зеркало, видит не себя, а своё отражение (подчёркнуто нами – Г. Г.), перевёрнутое по горизонтали, слева направо, он видит в зеркале своего зазеркального двойника».<sup>55</sup>

Таким образом, если считать, что автор смотрится в текст как в зеркало, пытаясь увидеть в нём определённый образ, самого себя, то текстовое пространство (*аналог зеркала*) отражает в себе и **сознание автора** и **сознание текста** (*с его этическими и эстетическими константами*), и **чистое пространство** (*символический образ Абсолюта – слиянность сознаний бытия и человека*). Всё это позволяет говорить о реализованности модели зазеркального коридора (так определил структуру романа В. Набокова «Дар» Ж. Нива), выстраивающего все романские уровни по принципу отражения в отражении: *автор – текст – герой – читатель; бытие – миф – культура – текст* или *человек – мир – текст* и т.д. Все эти цепочки и есть лабиринт взаимопересекающихся путей автора к истине. А есть ли сама истина? Вопрос этот для писателя катарсический, ибо ложная ценность – причина Хаоса и преждевременной смерти человека, человечества, мира.

Так художественное расширение границ сознания выводит писателя в область чистого пространства и выстраивает единую концептуальную линию развития проблемы «Человек и бытие».

Все три романа трилогии Амана Мухтара «Түрт томон қибла» («Четыре стороны света») в совокупности являются художественным аналогом целостной модели бытия, но каждый в отдельности разворачивает совершенно индивидуальное онтологическое измерение, раздвигающее привычное трёхмерное представление человека о мире. Важнейшей категорией, в призме которой моделируются эти измерения, становится пространство.

Сознание в восприятии Амана Мухтара является самой важной ипостасью пространства.<sup>56</sup> И на наш взгляд, вполне можно говорить о некоей модели **сознательной пространственности** (по аналогии с «временной пространственностью» М. Хайдеггера), которая экзистенцирует сознание как самостоятельно существующую субстанцию. Сознание перестаёт быть лишь атрибутом-определением (*человека, мира, культуры*) и приобретает статус *existensia*... И именно такое сознание, которое в текстовом пространстве

<sup>55</sup> Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1997. - (Статья «Изменённые состояния сознания».)

<sup>56</sup> Данная концепция разрушает тезис «бытие определяет сознание» и формирует новый «бытие и сознание равны».



трилогии становится героем (*а не характеристикой героя*) и конституирует мир, создаваемый Аманом Мухтаром. В этом случае важна не способность сознания воспринимать мир (*а затем через слово отразить его*), а «воссоздавать его в себе, из себя и для себя»<sup>57</sup>, то есть формировать новую онтологическую модель.

Парадоксально. Но именно ощущение раздельного существования героев Амана Мухтара и их личностного сознания и позволяет нам говорить о концепции подобного конституирования бытия. Сознание, словно независимо от героя (своего носителя), формирует определённый мир в себе, из себя и для себя, а значит и для героя, который вынужден постигать его как данность.

Подобного рода **третий мир** (первый – *общее бытие*, второй – *человеческий мир*, третий – *мир индивидуального сознания*) и составляет основу **чистого пространства** во втором романе трилогии «Человек перед зеркалом» («Кўзгу олдадаги одам»).

Третий мир сознания существует как объективная реальность (*а не иллюзия*), автономная и параллельная по отношению к первому и второму мирам, взаимопересекаясь с ними лишь на уровне мышления, познания. Такая модель подобна системе «человек перед зеркалом», когда отражение и оригинал порождены друг другом, взаимосвязаны, но не пересекаются в пространстве – они сосуществуют параллельно. Аман Мухтар во втором романе выводит отражение человека из ментального состояния в физическое и заставляет своего героя искать точку пересечения человека и его отражения, то есть **чистое пространство** единения, целостности, гармонии человека с самими собой, с миром. Фантазмагорические картины проникновения умерших в мир живых, перевоплощений героев друг в друга лишь усугубляют атмосферу размытости границ между мирами. Если в первом романе Аман Мухтар помещает своего героя в пространство грани между жизнью и смертью, то во втором романе герой Валижон находится где-то между реальностью и зазеркальем.

Как и в первом романе, пограничное пространство символизировано образом кладбища, где и происходят все основные встречи героев и их метаморфозы. Этот мир вызван в реальность сознанием Валижона («*в себе, из себя и для себя*»), но автономен от него и составляет то **чистое пространство**, которое он пытается познать и найти. Пребывая в поисках Сирожа-учителя (погибшего в начале романа), Валижон на самом деле ищет и познаёт себя, пытаясь совпасть со своим отражением, которого не видит в зеркале, по сути являющимся «мистическим образом памяти» (В. Руднев) – *памяти мира, о мире, для мира*.

Автор изначально формирует такую картину мира, в которой возможно увидеть своё истинное отражение лишь пройдя два круга: первая часть романа – «Первый круг» («Биринчи давра»), вторая часть – «Второй круг»

---

<sup>57</sup> Современная западная философия. Словарь. – М.: Полит. литература, 1991. – С.133.

(«Икқинчи давра»). Обе части начинаются с апокалипсической картины разрушения мира, символизирующего разрушение сознания. В первой части распад мира совпадает с первой смертью – гибелью Сирожа-учителя: *«Была осень. Ночью шёл дождь, а на рассвете на небе появилась трещина, и оно разделилось ровно на четыре части.*

*И было похоже на то, что в разных частях неба будто пылал костёр: то там, то здесь.*

*А затем пламя будто переместилось с неба на землю:  
над зданием школы будто сверкнул сноп пламени!*

*Наконец наступила тишина и дождь беспрепятственно зашелестел снова.*

*Вселенная<sup>58</sup>, вздрогнув прошла один круг. Сделалась похожей на лошадь, молча тянущую свою поклажу...» (165-166)*

Аман Мухтар словно пытается создать некую универсальную модель то ли начала мира, то ли его конца. В этой картине объединены практически все основные мифологические константы бытия. С одной стороны, картина напоминает некий аналог христианской модели катарсического дня Страшного суда, когда Господня кара постигнет людей и придёт она с неба, и предваряется этот конец старого мира Всемирным потопом, и означает он начало нового бытия как условия рождения нового сознания, не осложнённого грузом первородного греха.

Но система четырёх основных архетипичных космогонических образов данной картины (*дождь, небо, костёр, земля*), символически соотносимых с четырьмя стихиями, положившими начало миру по концепции восточного зороастризма (*небо, вода, земля, огонь*), позволяет нам говорить и о возможностях художественно интерпретируемой зороастрийской модели мира, по которой после многих бедствий придёт Спаситель, чтобы восстановить обновлённый мир и воскресить мёртвых.<sup>59</sup>

В пользу нашего предположения говорит и концептуальное наличие в романе (да и во всей трилогии) знакового числа **четыре**. Согласно зороастрийскому учению самый главный суд над душами людей осуществляется на *четвёртый день* после их смерти, когда и заканчивается первый круг их бытия (материального) и свыше назначается второй круг духовного существования в раю или аду. Именно на четвёртый день происходит освобождение сознания от тела и обретение им самостоятельного (вне связи с бранным) бытия – сознание становится Абсолютом. Освобождённое сознание в соответствии со своей духовной сутью сливается либо с Богом, либо с Дьяволом, либо начинает процесс мучительных отождествлений то с Абсолютом Добра, то с Абсолютом Зла в поисках истины. В романе подобному испытанию подвергнут весь мир,

---

<sup>58</sup> В тексте оригинала Аман Мухтар использует слово **борлик** (всесущее), означающее: 1) существование; действительность; вселенная; 2) философское бытие. Исходя из семантической многозначности слова, можно говорить о том, что в концепции писателя разрушение Вселенной равнозначно разрушению целостности существования и даже всего универсального бытия с его божественной и человеческой ипостасями.

<sup>59</sup> Изведать дороги и пути праведных. Пехлевийские назидательные тексты. – М.: Наука, 1991. – С.20.

метафорически воплощённый в образе города Ширинкула. Аман Мухтар освобождает сознание героя, который начинает процесс мистических перевоплощений. И теперь решается судьба второго круга всего мира, в зависимости от того, что в нём доминирует – зло или добро. Но поскольку эти нравственные величины производны от духовных Абсолютов (Бог и Дьявол), не имеют самостоятельной силы и могут существовать только в смешении, то добро и зло в этом мире не могут быть испытаны в полной мере в чистом виде.<sup>60</sup> На наш взгляд, именно на уровне это идеи и осуществляется ряд символических совпадений романа с зороастрийской философией. Четыре стихии, породившие новый мир, четыре стороны треснувшего неба, положившие начало событиям обновленного мира, четыре юноши, спутники Сирожа-учителя во всех его ипостасях (в романе их три) и, наконец, четыре стороны света – все это свидетельствует о том, что роман начинается, развивается и заканчивается в точке истины, происходящей на *четвёртое утро после смерти*: «И следует не сомневаться в отделении души и разложении тела, воздаянии усопшему на четвёртое утро после смерти и в подлинности (существовании) конечного воскрешения и последнего тела...»<sup>61</sup>.

События романа знаменуют поиски человеком (героем Вали) своей внутренней сути, которая символически воплощена в персонифицированной полифоничной бинарной системе. Вали, ставший свидетелем странной гибели Сирожа-учителя и Бадалбека-лётчика, и не подозревает, что они и есть отражение его сущности, а все события, трагедия, поиски-погони за Сирожем-учителем – это *сознательная пространственность*, в которой и пролагаются пути к обретению Истины о себе, к возможности в зеркальном отражении увидеть себя.

*«На рассвете люди собрались на площади, бежали к школе, падали.*

*Было видно, что красная крыша школы превратилась в яму... Здесь был виден кусок неба.*

*В общем, разбился аэроплан-опылитель и врезался в крышу школы...Здесь же лежал труп лётчика...»*

*Его труп –*

*это кошмарнее всего! –*

*С лежащим рядом*

*трупом*

*Сирожа-учителя*

*они друг друга*

*крепко обнимали... Как странен мир: лётчик, опылявший поля, а заодно иногда и город, и Сирож-учитель, беспрестанно выступавший против опыления. И вот они вместе – мёртвые, в объятиях друг друга!»*

(166)

---

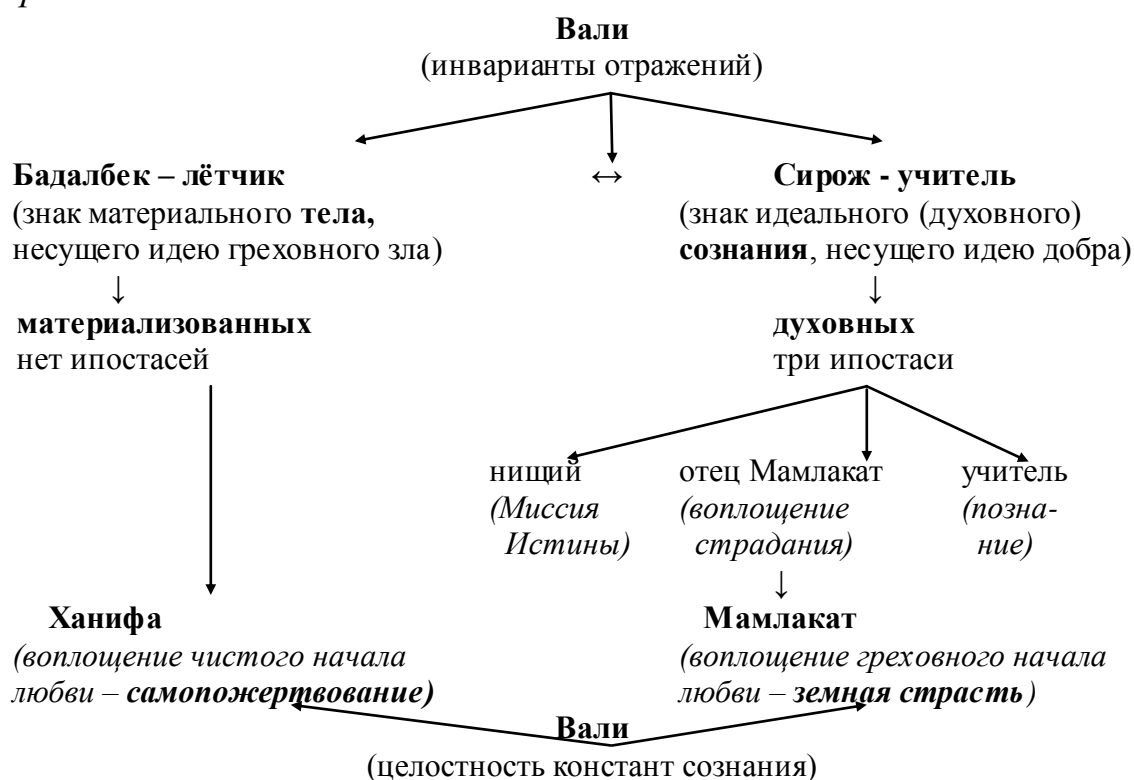
<sup>60</sup> Изведать дороги и пути праведных. Пехлевийские назидательные тексты. – М.: Наука, 1991. – С.17.

<sup>61</sup> Там же, С.70.

И с этого момента начинает развиваться основная мистическая метаморфоза романа «Человек перед зеркалом».

Лётчик Бадалбек, символически отражающий идею зла (*он отравляет мир*), воплощает материальное бытие, **тело**, а учитель Сирож, носитель идеи добра и познания, символизирует всей своей сущностью духовное (идеальное) начало мира, **сознание**.

И три ипостаси Сирожа-учителя, с которыми сталкивается Вали в поисках ответа на вопрос, почему злой Бадалбек и добрый учитель оказались вместе (*зло и добро неразделимы?*), на самом деле и есть проекции сознания в мир – материализация двойников. Находясь в текстовой *сознательной пространственности*, Вали в зеркале реальности, в своём отражении видит инварианты собственного физического и духовного Я. Причём эта бинарная система двойников множится в нескольких направлениях. На пути Вали сталкивается не только с тремя фантомами Сирожа-учителя, но и с двумя женщинами, которые также метафорически то сливаются в одну, то дифференцируются, то меняются местами<sup>62</sup>. Кроме того, Ханифа оказывается дочерью Бадалбека (но она – *носитель доброго начала*), а Мамлакат – дочерью Сирожа-учителя (но она – *носитель злого начала мира*). Таким образом, зороастрийская концепция дуальности Добра и Зла, на наш взгляд, предопределяет не только сюжетно-композиционную и идейно-тематическую структуры романа, но и образную, которую условно можно представить в виде схемы *вечного круга* или *зеркального коридора* бесконечных отражений человека в себе и в мире – в *сознательной чистой пространственности* бытия.



<sup>62</sup> На уровне фабулы романа все эти метаморфозы осуществляются без событийных переходов, без высвечивания грани между образами.

Все образы-концепты данной системы взаимосвязаны и в совокупности образуют лабиринт сознания, выход из которого один – обновление сознания. Сын Вали, которого он ждёт от Ханифы (!) и завещает ему имя Умид, что значит *надежда*, символизирует возможность этого обновления и знаменует скорый приход Спасителя (аналог Зороастры) в мир и его конечное воскрешение в новом бытии.

Основной принцип взаимопересечений образов-отражений Вали – это зеркальность, фиксирующая в реальности его подсознательную жизнь. Именно при помощи зеркала мыслеформы Вали воплощаются в образы фантазмагорических героев: *«Во времена моего детства в доме одного старого человека я прибил старинное зеркало. Когда приближаешься к нему, то словно проникаешь внутрь, - на тебя смотрят десятки твоих отражений. И с правой стороны так. И с левой стороны так.*

*И вот то состояние будто вернулось сейчас...напротив меня все мужчины и женщины в этом кошмаре  
похожи на меня!*

*Они так похожи на меня быть может оттого, что все стоят в  
позорном положении – голые,*

*мне стало неловко, я прикрыл глаза ладонью.*

*И как только закрылись глаза,*

*у меня закружилась голова*

*и я плюхнулся на землю...*

*А когда открыл глаза,*

*Я почему-то снова у ворот,*

*положив голову на порог,*

*лежал...» (282)<sup>63</sup>*

Множественность **Я** героя объясняется тем, что ни одна из его масок не исчерпывает глобального конфликта между **Я** и **миром** (или *телом и сознанием, Я и Эго, гармонией и хаосом* – ряд бесконечен). Аман Мухтар идёт ещё дальше, создавая лабиринт в лабиринте, отражение в отражении. Сирож-учитель также часто стоит перед зеркалом, которое множит и его сознание (то есть сознание Сознания): *«...Сирож-учитель почему-то часто стоял перед зеркалом?! То ли он сломал зеркало, то ли оно само сломалось?!*

*-Это важный вопрос. Сирож-учитель, если не учитывать того, что по сравнению с лицом у него был большой рот, являлся на самом деле интересным мужчиной. Но когда он смотрелся... в зеркало, это качество его внешности почему-то не проявлялось, а из зеркала на него глядел урод. Он этого не выдержал и разбил зеркало» (296).*

Проблема перевёрнутого отражения и множасьего сознания была одной из концептуальных в русском модернистском сознании. А. Белый даже хотел назвать свой роман «Петербург» «Мозговая игра», подчёркивая тем

---

<sup>63</sup> При переводе сохранен синтаксический вариант восточной стилистической техники письма «садж» - ритмизованной прозы.

самым и специфику текстового пространства, и его содержательность. Мозговая игра сознания «в себе, из себя и для себя» стала и основой эстетической системы В. Набокова: **«Ведь меня нет, - есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растёт население призраков, похожих на меня. Они где-то живут, где-то множатся. Меня же нет....»**<sup>64</sup>.

Но если герой набоковского рассказа «Соглядатай» Смуров в возможности во все глаза смотреть на себя и на других обрёл счастье и истину своей жизни, то Вали, пытаясь преодолеть мучительные зеркальные самоотождествления со своими и не своими отражениями-двойниками, так и не увидел себя, не нашёл конечной истины. Аман Мухтар идёт глубже – он персонифицирует фантомы сознания своего героя, оживляет их и даёт им самостоятельность. Кроме того, они начинают тоже множиться и порождать новые зеркальные призраки.

Для писателя в этом бесконечном открытии сознания невидимых субстанций в пространстве видимого и, казалось бы, уже познанного и заключена истина зеркал – в каждом проявлении добра присутствует и зло, и наоборот: **«В мире «есть нечто, что видно людям, и есть, то, чего они не видят!» - я вспомнил эту мудрость»** (297).

Блуждания Вали в поисках этого невидимого в своём втором пространстве сознания привели его лишь к осмыслению горькой истины о невозможности полного прозрения Абсолюта бытия. И родившийся сын Умид не стал тем Спасителем, который принесёт в мир освобождение добра от зла, гармонии от хаоса. Поиски **чистого пространства** как условия существования целостного человека продолжают...

**«Пойманное пространство» времени-памяти в трилогии Амана Мухтара «Четыре стороны света» (третий роман трилогии «Руины на холме» («Тепаликдаги хароба»)).**

*Можно так оформить прозрачные тела,  
что смотрящий увидит золото, серебро и  
драгоценные камни и что угодно; а когда придёт  
на место, где это кажется, ничего не найдёт.*

**Роджер Бэкон «Опус Майюс».**

**(«Большой труд»)**

Концептуальное для современной литературы неомифологическое сознание не просто актуализировало мифосинкретическую идею циклической модели Вселенной, основанной на повторяемости циклов, но и вызвало пристальный интерес к архаическому мифу о вечном возвращении в этих повторяющихся циклах человека (*причём со всем набором его духовно-личностных параметров – страдания, счастья и т. д.*) как некой духовной

---

<sup>64</sup> В.Набоков. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.2. – М.: Правда. 1990. – С.344.

субстанции. При этом акцентируется не перерождение в новом кармически заданном облике (*согласно буддийскому учению*), а именно возвращение, но не с тем, чтобы исправить ошибки прошлого, а, наоборот, повторить ещё раз однажды предначертанное и исполненное. Мы уже подчёркивали, что поскольку в неклассической литературной парадигме эпохи произошла художественная интерференция<sup>65</sup> идеи «вечного возвращения» (*с акцентом на циклическом времени мифа*) и концепции «временной пространственности» (М. Хайдеггер), то многие писатели не только **время** стали воспринимать **как четвёртое измерение пространства** (*такая идея родилась в XX веке под влиянием общей теории относительности*), но и **пространство как инвариант времени**. В результате такого процесса время утрачивает свои качества линейности и обратимости и приобретает свойство сводить в одной пространственной точке одновременно разные временные пласты (прошлое, настоящее, будущее).

«Руины на холме» - третий, самый мистический роман трилогии Амана Мухтара «Четыре стороны света» - регенерирует в своём художественном текстовом сознании самый парадоксальный культурологический миф прошлого, миф «вечного возвращения». Сознание героя романа «Руины на холме» есть символическое воплощение общего эпохального неомифологического сознания, определяющего и концептуальное изменение системы интуитивных представлений о реальности, то есть картины мира.

В определённых состояниях (ИСС) сознание человека подавляется бессознательным, которое, по теории К.Г. Юнга, и состоит из мифа. Именно в подобных ИСС миф демифологизируется и определяет личностную картину мира, которая, с одной стороны, есть проявление целого, мифологически заданного, а с другой – лишь его индивидуализированная часть. Так выявляется основное психологическое качество неомифологического сознания – **сопричастность** (человека бытию, бытия человеку). Подобно этому, сознание Мирзы Галиба сопричастно текстовому сознанию некоего всеобщего мифа, заключённого в бессознательных пластах его сокровенного Я, одновременно отражающего и картину мира современной эпохи в целом. Для того чтобы вытащить на художественную поверхность это бессознательное героя, в призме которого писатель пытается постичь Истину мира – суть мифа XX века, Аман Мухтар «создаёт» и то особое состояние «множащегося» сознания (детерминирует синдром *раздвоения личности*), в котором для Мирзы Галиба нейтрализуются все бинарные оппозиции обыденного сознания, – жизнь и смерть, иллюзия и реальность сливаются в одну точку времени и пространства:

*«...Уложив на каталку, его медленно везли по длинному коридору в операционную; больные передвигались по коридору как обычно, шёпотом спрашивали кого везут на операцию; Мирза Галиб заглядывал в лицо смерти.*

---

<sup>65</sup> Мы вновь акцентируем внимание на данной проблеме в связи с её важностью при анализе романа А. Мухтара.

*И в это время вновь то же самое – тайное, состояние, которое трудно себе осознать...*

*Это – Он сам;*

*однако, превратившись в трёх Меня, существует в трёх разных местах.*

*То ли сон, то ли явь – но всё виделось ясно!*

*Моё первое Я – всё ещё на тележке; пристально смотрит в потолок. Постепенно двигая каталку, очень быстро, пока открылась-закрылась какая-то дверь, его ввозят в какую-то светлую комнату...*

*Моё второе Я – промаявшись до вечера, - вышло из дома.*

*(...) Моё третье Я – отправилось в Афганистан, когда там шла война» (315-317).*

Деструктурируя ненарушимую связь времени и сознания, Аман Мухтар не случайно и не вдруг «помещает» своего героя в онейрическое состояние полубытья (*то ли сон, то ли явь*), пребывая в котором, он словно попадает в иное измерение, раскрывающее самые тайные сокровенные «теньевые» слои человеческого сознания, которое на пороге, ведущем к смерти, изменяется в сотни раз.

Логика «выпадения» героя в данное измерение предопределяется созданием особой модели пограничной реальности – *между сном и явью* – за счёт использования концептов «порогового» хронотопа – **коридор**, ведущий в операционную (*пространство «меж» жизнью и смертью*); **двери**, ведущие в какую-то светлую комнату (*пространство «меж» сознанием и бессознанием*), **потолок** (*грань между безмерностью небом и закрытым пространством земного мира*). Во времени и пространстве «*меж*», художественно фиксирующем реальность в нереальности, герой перестаёт действовать не только по закону действительности, но и по классической логике текста, он освобождается от воли автора, и его сознание в пределах текстового сознания моделирует свой автономный мир, который и пытается поймать автор. По мнению М. Бахтина, «то, что выполняет автор, выполняет теперь герой, освещая себя сам со всех возможных точек зрения; автор же освещает уже не действительность героя, а его самосознание, как действительность второго порядка...

...Всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир – мир других равноправных с ним сознаний».<sup>66</sup>

Именно поэтому Мирза Галиб «ни в один миг не совпадает с самим собою».<sup>67</sup> Самосознание его, треснутое, распавшееся на *три Я* (именно **Я**, а не ЭГО или ОНО), продуцирует в романе «объективный мир», который и есть истинное бытие. Все три субстанции «внутреннего человека» Мирзы Галиба обладают равными сознаниями, пересекающимися в пойманном автором пространстве времени-памяти (*о себе настоящем* – в операционной, *о себе прошлом* – в Афганистане, *о себе бессмертном*, блуждающем в вечном

<sup>66</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. - М.: Сов. Россия, 1979. - С. 57-58.

<sup>67</sup> Там же, С.59.



небесном городе, попасть в который можно только перешагнув порог потустороннего мира). Но одновременно все *три Я* самостоятельно существуют в параллельном мире многомерного времени и пространства, воплощающих мифологическую память мира о смысле и сути человеческой жизни.

В этом пространственноподобном ИСС герой становится частью целого, супраментального сознания Универсума, содержащего в себе память всех эпох,- коллективного бессознательного, по Юнгу. Время в сумме с памятью и определяет целостность сознания и бессознательного. Ощутить, осмыслить в себе эту память мира, соотнести её со своим Я, своей жизнью очень сложно, мучительно больно и порою невозможно, ибо человек, пребывающий в преддверии провидческого прозрения этой Истины **«смотрит в лицо смерти»**. Приятие этой Истины в себя означает перерождение-рождение нового человека, а точнее Личности. Не случайно Аман Мухтар предвещает странничество своего героя в пространстве сознания (и бессознательного одновременно) ожиданием рождения своего ребёнка. Оставляя беременную жену накануне родов, он думает: **«Рождающая женщина смотрит в лицо смерти»**, не подозревая, что он сам находится в таком состоянии, что его путь в поисках дороги к жене и ещё не родившемуся (или родившемуся – он не знает об этом) ребёнку есть путь к себе, к рождению мира в себе, к обретению Я-в-бытии.

Странничество героя – принцип трилогии в целом, меняется лишь пространственно-временная координата блужданий, но не всегда этот путь равен только поискам самого себя, то есть «пути внутрь». В первом романе он пролегает через **смерть**, во втором – через **двоемирие зазеркалья**, в третьем романе – через **Абсолют сознания**, реализованный в слиянии памяти мироздания и личностного сознания героя.

В романе «Руины на холме» Аман Мухтар пытается найти новый вариант пути к слиянию с этим Абсолютом, не через смерть (как *Абдулла Хаким* в первом романе), не через онейросферу зеркала-сна (как *Валижан* во втором романе), а через метафорическое время-память: **«Сколько народу живёт в окрестностях кладбища, и каждый день люди приходят сюда и уходят; ты сейчас в таком состоянии, терпи, подумал он, закрыл глаза. Ему захотелось спать; отдавшись сну, забыть обо всём...**

***На сон похожа – смерть;***

***Похожа смерть – на сон...***

***Он повернулся, - не смог уснуть»*** (314).

«Герой пути» (Ю. Лотман) Амана Мухтара пребывает всё время в преддверии сна или смерти. Так писатель создаёт некую шкалу **планов сознания**. По мнению Сатпрема, одного из величайших практиков-философов, «всё, что случается, происходит именно на этих планах: наша жизнь, наш сон и наша смерть. Эта шкала охватывает всё, ничто не существует за её пределами, и всё, что есть, не только находится в её пределах, но и сосуществует там без всякого разделения. Жизнь, смерть и сон – это различные положения сознания внутри всё той же шкалы... В

любом случае ключом к нашему существованию – здесь или вообще где угодно – всегда является способность обладать сознанием...»<sup>68</sup>

Аман Мухтар пропускает своего героя через эти «различные степени реальности» (Шри Ауробиндо) с одной целью – научить осознавать себя и бытие непрерывно как некую тотальную Реальность. Это попытка художественного создания своего рода **модели интегрального сознания**, которое способно воспринимать всё и сразу одновременно – жизнь-смерть-сон, настоящее-прошлое-будущее, пространство-время.<sup>69</sup> Только пребывание в таком сознании может обеспечить познание единственной Истины о мире. И тогда человек сможет преодолеть разъединённость всего сущего и личности, разъятость на непримиримые, противоположные начала его души. Это сознание и есть измерение памяти мира – памяти о некогда существующем упорядоченном всеобщем едином и целостном Универсуме бытия, в котором человек не был одинок и несчастен. Распадение Универсума привело к гибели цельной личности, к распадению его сознания на Я и ЭГО. И если человек сегодня примет в себя весь мир, растворит в нём свою сущность, станет сам этим миром, то тогда победит смерть-забвение и обретёт истинное бессмертие-память. Достижение этого возможно лишь в бытии вне времени, аналогом которому может служить триединство жизни-сна-смерти. А жизнь – это лишь бесконечный путь познания и движения по нему к Истине, неизбежно сопровождающийся страданием,- в этом смысл странничества и поиска. В своих путешествиях по времени-памяти сознание Мирзы Галиба возвращается к первоначалу мира с тем, чтобы оттуда начать поиски ошибок пройденного человечеством пути. Во многом концепция Амана Мухтара перекликается с теорией мира Германа Гессе, считавшего, что только из конца (трагедии «заката Европы», например) рождается начало, чтобы обрести новое человек должен вернуться к своим истокам, «отважиться заглянуть в хаос»: «Возвращение к хаосу, возвращение к подсознательному, к бесформенному, к животному состоянию и ещё дальше за это состояние - возвращение ко всем началам. Не для того, чтобы там остаться, не для того, чтобы стать животным и превратиться в первичный белок, а для того, чтобы вновь сориентироваться, чтобы у истоков нашего бытия отыскать забытые импульсы и возможности развития, чтобы вновь начать сотворение, оценку, классификацию мира» (Ibid., S. 131).<sup>70</sup>

«**Взгляд в хаос**» для Мирзы Галиба начинается с момента, когда он «**взглянул в лицо смерти**». Именно это и стало точкой возврата к первоистокам своего и вселенского бытия,- через хаос распада «**на три Меня**» к познанию сути **Себя** – вот путь героя Амана Мухтара, путь полный духовных и физических страданий.

Освобождение от страданий равнозначно забвению той единственной истины, которой когда-то, в начале веков, владел человек. Таков смысл

<sup>68</sup> Сатпрем. Шри Ауробиндо, или путешествие сознания. - Бишкек: Глобус, 2002. - С. 96-97.

<sup>69</sup> В литературоведении М. Бахтин воплотил идею интегральности в понятии хронотопа как некоего образно-символического единства времени и пространства.

<sup>70</sup> Цитируется по: Березина А.Г. Герман Гессе. - Л.: Издательство Ленинградского университета, 1976. – С. 13.

сказанного ангелами «второму Я» Мирзы Галиба в небесном городе в ответ на его мольбу облегчить ему путь его: *«Страдания, отпущенные тебе, никто не возьмёт на себя. Тебе надлежит их вынести! Каждый терпит то, что ему предназначено. И это предначертано судьбой!*

*(...) Затем снова...*

*всё вернулось в прежнее состояние.*

*Первое моё Я – лежит в отделении хирургии. (...)*

*Моё второе Я – в небесном городе,  
но теперь уже не на улице. (...)*

*И третье моё Я – почему-то будто выпустило крылья и полетело в сторону Афганистана» (316-317).*

Система личностных «распавшихся Я» Мирзы Галиба абсолютно не укладывается в привычные для художественной литературы оппозиции двойников. Более того, все три Я не взаимодействуют по признаку противопоставления или сопоставления, - это абсолютно три самостоятельные субстанции в сумме дающие личность Мирзы Галиба, а в отдельности представляющие разные уровни шкалы сознания.

Как следствие, Аман Мухтар отходит и от привычного архетипичного значения образа кладбища как онтологического пограничного пространства между жизнью и смертью, и наполняет его новым содержанием – интегральное измерение сознания, объединяющего жизнь-смерть-сон в единую сферу, знаково символизирующую память. Три вариации-субстанции Мирзы Галиба и есть три разных временных пласта памяти в совокупности лабиринтного пересечения образующие единство сознаний его личности и бытия. И странничество героя в измерениях такого целостного личностно-онтологического сознания символизирует странствия всего рода людского в лабиринтах «временной пространственности» из века в век в поисках ответа, где смерть, а где бессмертие в этой череде смен жизни-сна-смерти. Ведь ещё задолго до открытия М. Хайдеггера, в атмосфере первобытного хаоса, зародилось ощущение слиянности двух самых важных для человека ориентиров в бесконечности и вечности мира: «Время представлялось первобытному сознанию в виде пространства, имеющего свои отрезки; пространство же воспринималось им в виде вещи...

...Мир, видимый первобытным человеком, заново создаётся его субъективным сознанием как второе самостоятельное объективное бытие, которое отныне начинает противоречиво жить рядом с реальной, не замечаемой сознанием действительностью».<sup>71</sup>

Страдания жизни – это путь странствий, ведущий к слиянию объективного и субъективного бытия как основного условия бессмертия, обретаемого через сознание. Вопрос для человека заключён в том, как вынести эти страдания, не потеряв себя, через что их преодолеть и во имя чего... то есть **что** есть бессмертие?..

---

<sup>71</sup> Фрейденоберг О. М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – С. 20 – 21.

Первое Я Мирзы Галиба, лежащее в операционной в преддверии перехода от **жизни к смерти** через **сон** (*погружение в ИСС посредством наркоза*), и если будет на то воля судьбы - обратно к жизни, символизирует память сущностного человеческого (*инстинктивного*) сознания жизни, то есть «телесную память» (по Аристотелю). В момент операции душа покидает тело и высвобождает второе Я, - самосознание независимое от физического. Достаточно вспомнить легенду о манкурте из романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день», чтобы понять, что «живая память» и есть самосознание (через операцию (!!!) отнятую у манкурта), а это – главное условие ЛИЧНОСТИ. Именно самосознание человека хранит память о его связи с божественным началом бытия. Не случайно именно второму Я героя даётся возможность побывать в небесном городе, где он и встречает ангелов, ведающих высшую истину о мире и человеке и приоткрывающих часть её Мирзе Галибу. «Живая память» как воплощение всех забытых человеком сакральных знаний открывает врата небесного города, по лабиринтам которого бродит Мирза Галиб в поисках тепла, участия и Любви: *«Но на улицах города не было видно огней, не было ни солнца, ни тени. Зданья узкие, высокие. Из окон, или из чего-то подобного окнам, снизу-доверху лилось сияние и казалось, что оно медленно колышется из стороны в сторону. Сады – деревья в них, растения – словно на дне океана, без корней, опрокинуты; плавают в воздухе...*

*Моё второе Я бороздило небо города именно в эти секунды...»* (317).

«Временная протяжённость» этих секунд в самосознании Мирзы Галиба через «живую память» совпадает с безмерным пространством небесного города. Аман Мухтар создаёт художественный подтекст этой картины, используя «язык внутренней алхимии» (В. Пелевин), по которому небесный город означает человеческую душу, приблизившуюся к пониманию сути божественного, а сияние совпадает с метафизическими аллегориями, означающими астральное тело человека или его сердце как вместилище духа.

Отсутствие в этой картине солнца и тени, как архетипических знаков человеческого присутствия-обнаружения<sup>72</sup> в мире, и замена их божественным сиянием определяет и характер неземного времени-пространства нематериального бытия как образно-метафорическую модель абсолютного континуума **личностного сознания** Мирзы Галиба и **Высшего бытийного сознания**.

Художественное время, создающее во внутреннем мире героя «самостоятельное объективное бытие» небесного города, вполне можно обозначить как **мифологическое**, признаком которого, по мнению Н. А. Николиной, «является идея циклических перевоплощений, «мировых периодов». Мифологическое время, по мнению К. Леви-Стросса, может быть определено как единство таких его характеристик, как обратимость-

---

<sup>72</sup> По теории Юнга, тень является центром личного бессознательного, которое фокусирует и систематизирует те впечатления, которые были вытеснены из сознания; солнце же есть знак Высшего Сознания Бытия.

необратимость, синхронность-диахронность. Настоящее и будущее в мифологическом выступают лишь как различные темпоральные ипостаси прошлого, являющегося инвариантной структурой».<sup>73</sup>

Именно этим объясняется отсутствие будущего во временной шкале сознания героя романа. Оно присутствует лишь как гипотетический инвариант прошлого в системе мифологического «вечного повторения» в измерениях памяти сознания и реализуется через смену циклов прошлого и настоящего, через триединство жизни-сна-смерти, через целостность Трёх Я героя. Любое будущее уже когда-то осуществлялось в прошлом, и достаточно его «вспомнить», чтобы «ясновидеть» грядущее. Не в этом ли секрет дара предвидения – дара помнить сознанием своим прошлое мира? А поскольку «основным направлением времени становится ориентация на будущее – грядущий исход из времени в вечность»<sup>74</sup>, то именно измерение прошлого и есть путь к непостижимому вечному, к обретению памяти о первозданном хаосе и конечной гармонии бытия. Не случайно Мирза Галиб странствует по своему сознанию мучимый мыслью о том, что всё это уже когда-то было, что он уже знал всё это, но забыл. И именно его третье Я находится в этом измерении прошлого, отражающего грядущее и вечное.

Третье Я Мирзы Галиба отправляется в Афганистан, в своё военное прошлое, в то время, когда он встретился с другом Лутфуллой, а тот, поведав ему историю своего имени, связанного с образом великого поэта Лютфи, углубил это прошлое в даль эпох и тем самым резюмировал странствия Мирзы Галиба в измерениях культурной или исторической памяти мира. Увиденные героем трупы на холме – *Байрона, Лютфи и Маираба* – и есть артефакты этой памяти, а поток их стихов, перемежающийся в сознании Мирзы Галиба с его мыслями, сливаются в новое триединство *«самосознание героя- сознание бытия- память культуры»*.

В.С. Библер отмечал, что «главная особенность человеческой памяти заключается в том, что это уже не естественно-природная, а социально-культурная память. А поскольку культура - не что иное, как осознающая себя (философы сказали бы «рефлектирующая») история человеческого развития, (...) постольку культурная память не «механична», не «телесна», а исторична. (...) Это всегда опыт новых и новых попыток справиться с энтропийными процессами «временности» - с необратимой тенденцией аннигиляции прошлого, растворения его в небытии».<sup>75</sup>

Истина в этом спасении прошлого, в памяти как единственного условия бессмертия – инварианта будущего. И весть о родившемся сыне Мирзы Галиба стала конечной точкой его странствий, ибо означила «спасение прошлого» в его продлении через настоящее в будущее. Ведь только непрерываемая «родовая» память становится фоном историко-культурной памяти – в этом проявляется связь каждой единственной жизни со всем

<sup>73</sup> Николина Н. А. Филологический анализ текста. – М.: Академия, 2003. – С. 126-127.

<sup>74</sup> Там же, С. 127.

<sup>75</sup> Библер В. С. Нравственность. Культура. Современность (Философские раздумья о жизненных проблемах) // Этическая мысль: научно-публицистические чтения. – М.: Политиздат, 1990. – С. 170-171.

человеческим родом в целом и с Богом в Абсолюте. Мирза Галиб стремится понять эту истину, как и понять то, от чего все люди от начала веков до самого воскресения мёртвых были, есть и будут объединены общим страданием и одиночеством. Ведь только поняв это, сможет осознать он и историко-культурную связь между преследовавшими его фантомами памяти - *Байроном, Лютфи и Маирабом*. Их воскресение и встреча с Мирзой Галибом, артефактом настоящего, и знаменовали собой начало того самого момента «воскресения мёртвых», которое станет концом хаоса и рождением гармонии.<sup>76</sup> В этом видит идеал бытия Аман Мухтар. Но...

*«Мирза Галиб к этому идеалу не пришёл...*

*не может прийти...*

*и, похоже, не сможет уже!*

*Почему?!*

*В его жизни не хватало настоящей ЛЮБВИ...*

*Для того чтобы любить*

*родину,*

*жизнь,*

*людей,*

*чтобы Бога любить –*

*нужно убить в себе несогласие,*

*быть способным жертвовать собой,*

*и, прежде всего –*

*любить одну душу!*

*А если не смочь полюбить кого-то – одну душу,*

*родину,*

*жизнь,*

*людей трудно полюбить;*

*а, особенно, невозможно полюбить Бога!» (359).*

ЛЮБОВЬ – это и есть точка отсчёта времени, момент выбора между первозданным хаосом и конечной гармонией, между **божественным**, **высшим** и **человеческим**, **земным**. Человек верит в Бога, потому что считает себя его частью (вторым... третьим... четвёртым... Я), потому что помнит Его в себе, себя в Нём, и страдает не оттого, что сомневается в Его существовании, а оттого, что потерял в своей нелюбви к себе, людям, родине любовь к Богу, а точнее память об этой ЛЮБВИ. И человеку не нужно искать новой дороги к Богу, не нужно учиться его любить, - достаточно просто вспомнить, воскресить в своём сознании эту память об уже существующей в нем Любви. И полюбив себя, свою одну душу, «человека в человеке» (Ф. Достоевский), можно полюбить Бога и обрести право на будущее. *«Спаси себя сам, и вокруг спасутся тысячи»*, - возвестил Михаил Соросский; *сохрани свою память и сохранится весь мир* – звучит мысль Амана Мухтара.

---

<sup>76</sup> Мусульманские богословы, например, на протяжении веков утверждали, что вероучение, изложенное в Коране, останется неизменным до самого воскресения мёртвых, а христианские мыслители считали, что только тогда и начнётся истинное, слиянное с Богом, существование человека.

Расщепление личности Мирзы Галиба на три субстанции Я не случайно. Понятие триединства, обозначающего именно суммарную целостность трёх составляющих, лежит в основе большинства религиозно-философских учений мира. В христианстве триединство Отца, Сына и Святого духа есть суть Бога, но поскольку человек от Бога, то и он определяется инвариантом этого триединства. Но в целом ряде религиозных мифов триединство определяет личностную суть именно человека, вне зависимости от божественных субстанций. Например, по учениям древних Египтян человек состоит из трёх констант: 1/ **Хать** или тело; 2/ **Ка** (двойное) + **Ху** (субстанция разумная); 3/ **Ба-бай** – светоносная сущность. Троичность лежит и в основе зороастрийских представлений о сути человека: 1/ **Тело** физическое; 2/ **Джан** – душа; 3/ **Акко** – божественное начало. Каббала также в своей философии человека исходит из принципа триединства, дифференцируя ментальные понятия «дух» и «душа»: 1) **Тело** физическое; 2/ **Нефеш** (формирующее начало) + **Руах** (душа); 3/ **Нешма** – дух чистый.

И даже в целом ряде аналитических психоконцепций человека, его сознание определяется тройственным союзом **Я, ЭГО** и **СУПЕРЭГО** (З. Фрейд); триединством **Я, Эго** и **ОНО** (Г. Юнг) и т.д.

Интересно было бы выявить частные переключки каждой из этих теорий с концепцией Амана Мухтара, но, на наш взгляд, важно то, что в неомифологическом пространстве романа отразились в той или иной степени все эти идеи, а точнее сам принцип синкретического восприятия человеческой сути как некоего триединства физического, личностно-духовного и божественного (именно **божественного** – *светоносная сущность, божественное начало, Дух чистый, а не дьявольского*, что означает наличие в человеке высшего нравственного первоначала, и в первую очередь – ЛЮБВИ).

Но если учесть мнение исследователей о природе мифотворческого образа (*каковым, в принципе, и является образ Мирзы Галиба с комплексом его трёх Я*), о том, что «метафоры мифического образа – это уточнённые, суженные образы», а «образ – это форма мифотворческого представления»<sup>77</sup>, то троичный образ Мирзы Галиба (*сугубо индивидуальный неповторимый, обусловленный восточными национальными традициями в первую очередь, плод мифотворческого мышления и представления о человеческой сущности Амана Мухтара*) наиболее созвучен метафорической системе триединства человека по Овидию, который выделяет «**тело**» (*идентично первому Я*), «**призрак, блуждающий близ могилы + тень, идущая в ад**» (*а разве не адом войны и могилой тысяч был Афганистан в странствиях третьего Я Мирза Галиба*) и «**дух, уносящийся на небо**» (*напоминает второе Я, унёсшееся в небесный город*)<sup>78</sup>.

По закону Парацельса, именно в подобном сочетании бинарных начал в природе человека и заключена его приближенность к Богу, способному

<sup>77</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – С. 20, 26.

<sup>78</sup> Это соотнесение представляется нам наиболее важным и интересным.

объять в себе все противоречия в их гармоничном единстве. Поразительно, но Аман Мухтар обозначил первоначало этого триединства изначально как **ОН САМ (УНИНГ ЎЗИ – С. 315)**, и только потом метафоризировал трансформацию в **ТРИ МЕНЯ (УЧТА МЕНГА айланиб – С. 315)**, на уровне номинативного подтекста определив слиянность Бога и человека.<sup>79</sup> Метафора настолько очевидна, что закрадывается подозрение в её истинности. А прав ли тогда Парацельс? «В человеке заключается тройственность так же, как и в Боге. Человек один лично, но тройствен по сущности: он содержит в себе Дух божий, звёздный Дух<sup>80</sup> и тело» (Paracels, 14 век).<sup>81</sup>

Аман Мухтар, возможно, исходя из этой связи Бога и человека (как условия Абсолюта ЛЮБВИ - 359), образует свою логику в этой системе трёх начал, сопоставляя-противопоставляя классической системе «материального (тело) – жизненного (тело астральное) – духовного (бессмертный Высший Дух)» своё **триединство сознаний**, констатирующее во «временной пространственности» земной реальности **триединство памяти**, что, по сути, и определяет природу человека, его интегральное сознание, приравняваемое к Высшему Разуму (**ОН САМ – БОГ? Человек?**)

В этой системе Амана Мухтара вопросов больше, чем ответов. Писатель через свой собственный неомиф демифологизирует многие онтологические представления человека о себе, о Боге, о мире, и в то же время конституирует их в своей трилогии, высвечивая старое и моделируя новое измерение времени и пространства бытия. В середине XX века Ж. П. Сартр писал о крупнейших писателях мира, не подозревая, что в конце эпохи, на Востоке, в узбекской литературе появится ещё один феномен художественной инженерии времени-сознания-памяти: «Большая часть современных писателей – Пруст, Джойс, Дос Пассос, Фолкнер, Жид, Вирджиния Вульф – постарались, каждый по-своему, покалечить время. Одни лишили его прошлого и будущего и свели к чистой интуиции момента; другие, как Дос Пассос, превратили его в ограниченную и механическую память. Пруст и Фолкнер просто обезглавили время; они отобрали у него будущее, т. е. измерение свободного выбора и действия...»<sup>82</sup>

Аман Мухтар не стал калечить время в поисках его старых и новых лабиринтов, - он смог через художественное расширение сознания наполнить Время новым содержанием, берущим свои истоки в мифологическом бытийном сознании, через память времени соединить прошлое, настоящее и грядущее в сакральное триединство **современного мира, вечно бытия и человека**. В пойманном пространстве времени-памяти трилогии «Четыре стороны света» Аман Мухтар осуществил ещё один современный концептуальный синтез. В интегральном сознании его героев, его текста как мира, его авторского Я и кроется тот единственный ответ, который ждут

<sup>79</sup> В большинстве религиозных традициях мира Бога часто называют номинативно «Он», «Его», «Сам» или «Он Сам».

<sup>80</sup> На наш взгляд, в образной мифосистеме романа «звёздный Дух» соотносится с понятием «астральное тело», равное второму Я Мирзы Галиба.

<sup>81</sup> Цитируется по: Папюс. Первоначальные сведения по оккультизму. – М.: МИКАН, 1993. – С. 200.

<sup>82</sup> Sartre J. P. Situations. – P., 1947. – P. 71.



многие – как спастись человечеству? Как полюбить Бога и себя? Сохрани в своём сознании память о мире и мир сохранится через тебя.

*И тогда КАЖДЫЙ  
в этом мире прозрачных тел  
найдёт то золото, серебро и драгоценные  
камни, которые ему нужны –  
СЕБЯ САМОГО.*

---

Обозначенные нами тенденции определяют динамику многосложного мирового литературного процесса рубежа XX–XXI столетий, в рамках которых в современной узбекской литературе формируется специфичная новационная линия развития прозы, не укладывающаяся в традиционную схему. Целый ряд современных писателей, пытающихся запечатлеть в тексте мир эпохи XX века, концентрируются на его внутреннем бытийном состоянии, которое исследуют в призме катарсической «пограничности» (*событий, чувств, мыслей, эмоций*). Возможно, поэтому их проза производит впечатление некой всеобщей трагедийности мира и жизни Человека.