

ПРОЗА А. ЖАКСЫЛЫКОВА И Т. ПУЛАТОВА: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Мифопоэтика, берущая начало в исследованиях Дж. Фрезера, концепциях К.-Г. Юнга, является на сегодняшний день одним из популярных направлений в литературоведении. Несмотря на то, что мифопоэтический метод теоретически еще недостаточно разработан, в современной науке актуальны исследования, направленные на обнаружение элементов мифа либо содержательных его частиц, мифологем и мифем, в структуре художественного текста, на изучение их функций в произведении. Исследователи, берущие на вооружение этот метод, выявляют архетипы, мифологические темы, мотивы и образы, рассматривают их функции в произведении, изучают генетические, структурные и идейно-художественные особенности образов. Современные ученые дают следующее определение термину: «Мифопоэтика – творческая, личностная и житетворческая система художника, основанная на художественно мотивированном обращении к традиционным мифологическим схемам, моделям, сюжетно-образным системам и поэтике мифа и обряда, в том числе, и к созданию «неомифологических» текстов. Одновременно мифопоэтика представляет метод исследования таких явлений литературы, которые ориентированы на мифопоэтические модели, с целью проследить их генезис, развитие и функции в создании целостной картины мира, трансформацию традиционных образов, что позволяет исследовать широкие интертекстуальные связи» [4, 169].

В литературе Центральной Азии, начиная 1970-годов, отчетливо наметилась тенденция к возрождению архаико-мифологического мироощущения, связанная с творческими поисками писателей. Художники стремятся к мифологизации действительности, в их произведениях огромную роль играют аллюзии, реминисценции, парафразы из античных или тюркских мифов. Они имеют принципиальное значение для выяснения тех порождающих смыслов, которые лежат в основе авторской модели мира. Мифологическая символика придает произведениям особую перспективу, предельно повышая их философский смысл.

Как специальная тема мифологическая парадигма литературы Центральной Азии мало исследована. Хотя имеются научные статьи и диссертационные работы, посвященные творчеству отдельных писателей региона, в которых рассматривается мифопоэтика, но это больше частные наблюдения, не оформленные в системные исследования. Нашей задачей является изучение ассоциативного мифологического пласта в творчестве Аслана Жаксылыкова и Тимура Пулатова. Оба писателя отлично осознают, что фабула, опирающаяся на причинно-следственный или линейный порядок событий, не может реализовать свои повествовательные потенции в достаточной мере, и компенсируют это сложной орнаментальностью образов. Творчеству художников присуще архаико-мифологическое мироощущение, восприимчивость к архетипическому фонду и к семантике первообразов.

І. Мифологический метакод романа А. Жаксылыкова «Сны океанских» (Казахстан)

Творчество Аслана Жаксылыкова отличает возрождение интереса к архаическому мифу. Это автор с характернейшей собственной интонацией, его романистика интеллектуальна, она указывает на глубинные национальные истоки творчества писателя. Из-под пера автора вышел цикл «Сны океанских», включающий пять романов: 1. «Поющие камни», 2. «Сны океанских», 3. «Другой океан», 4. «Дом суриката», 5. «Возвращение». Тексты художника, если использовать выражение А. Блока, дышат «великой стихийной памятью», эксплицируемой из архаики при помощи мифологического метакода. Обширный мифологический и фольклорный материал, лежащий в основе художественных построений Жаксылыкова, представляет собой сложный и многообразный процесс усвоения эстетического, философского и культурного опыта казахского народа. Читая произведения автора, невольно думаешь о том, что едва ли возможно ощутить его богатство и обаяние, национальную самобытность без его первоосновы – мировой и древнетюркской мифологии.

В фольклорно-мифологической топике А. Жаксылыкова доминируют архетипы, являющиеся сквозными для романного цикла. Как «первичные схемы» они выступают не только формой философско-художественного обобщения действительности, но и выполняют гносеологические, аксиологические и эстетические функции.

Особенно изобилует ими второй роман цикла «Сны океанских», богатый отсылками к древним мифам, Библейским притчам и текстам культуры. Осколки мифов, библейский интертекст в ткани художественного произведения создают «мифологические цепочки», возникающие на семантическом уровне и переходящие в композиционный и онтологический ряды. Мифопоэтическое мышление в структуре романа реализуется прежде всего посредством семантики собственных имен в романе. В них заключены культурные коды, проливающие свет на философский смысл романа.

О сюжете романа. Автор обращается к вечной теме ценности жизни, разумного и неразумного начал в ней, к проблеме человечности и жестокости, рассматриваемых в широком философском плане. Герои романа – люди, пострадавшие вследствие ядерных испытаний на сверхсекретном ядерном полигоне. В основном это жители селений, находящихся рядом с полигоном, не подозревающие об опасности, последствиях лучевого поражения и болезнях, вызываемых им. Перед взрывом никого не эвакуировали, ни простых жителей, ни военных. Но роман А. Жаксылыкова – не просто произведение об экологической катастрофе, это роман философский.

Главные персонажи «Снов океанских» – дети-жертвы ядерных испытаний, дети-калеки, генетические отпрыски беспощадного эксперимента, с разными формами врожденного уродства, брошенные родителями в детском доме. Они живут в специализированной лечебнице, страдают от заболеваний, вызванных облучением.

Во время эвакуации детского дома и всего населения маленького военного городка, старый одинокий мугалим, улучшив момент, вытащил из медицинской картотеки карточки нескольких детдомовцев. Старик проникся изначальной незащищенностью и сиротливостью детей, боль и страх которых ощущал как свои. Он слышал, как во сне они выплескивают свою боль и муку, не находя облегчения. Герои остаются в брошенном селении, ведя борьбу за выживание в этом страшном месте. Разные популяции крыс, серых, черных, белых расплодившихся после катастрофы, пожирающих все, уничтожающих съестные припасы, являются реальными образами и одновременно метафорой демонов, вырвавшихся наружу. В романе возникает сложно-ассоциативная связь образов крыс с идеей зла. Дети ищут свой утерянный дом-рай, пытаются вместе с мугалимом восстановить его на брошенной земле. Бездомность, тоскливая и безысходная реальность опустевшего городка, заросшего полынью и чертополохом, подчеркнута образно-топографическим рядом романа, включающим призрачные здания бывших жилищ, железные трубы кочегарок, полуразрушенные гаражи, ржавые краны, немоту покинутых дворов. Опустевшее пространство города, бесконечные груды развалин в нем вызывают жадный интерес детей. Среди холодной могильной тишины они бродят, выискивая что-либо, что может им пригодиться.

Дети заворуженно внимают словам старца, рассказывающего о Золотом веке. Племена, населявшие степь, по рассказам старика, были когда-то одним народом, но очень давно. Они соединялись, образовывали союзы, часто воевали между собой и с соседними государствами, либо захватывали их, либо, потерпев поражение, становились частью их и шли покорять новые земли. Но был в истории степи Золотой век – время мира и согласия, приобретения знаний и навыков жизни.

Детские имена и прозвища в художественной структуре произведения – Боря-волк, Кабанбай, Тайбала, Уку-филин, Малыш-утенок, Коян, Апке – смысловой узел романа, выполняющий особую идейно-художественную роль, являются ключом к его пониманию. В семантике имен обнаруживается сознательная авторская ориентация на древние мифологические пласты. О мифопоэтической системности

собственных имен в романе свидетельствует процесс развертывания имен в художественные образы, в сложный комплекс семантических образований. Имена детей в романе представляют своеобразную систему мифопоэтических микроединиц, в которых представлена поэтическая, эмоциональная, философская информация об архаичной культуре народа. Ведя повествование о судьбах детей, автор многократно уточняет и углубляет смысловое значение имени, используя народные мифы, аккумулировавшие в себе духовные традиции народа. Под пером художника эти имена-прозвища становятся сакральной лирической стихией

Одного из мальчиков зовут *Утенок*. Это малыш с рахитичным телосложением, непропорционально крупной головой, вспухшим животом и короткими, как у карлика, ногами. Напоминающий человека-утку, он ходит, переваливаясь из стороны в сторону. У ребенка феноменальная память, способность предвидеть будущее. Все, что он видел в своей недолгой жизни, – это пьяница-отец, побои, ругань, скандалы в доме. Родители Малыша жили в постоянных надрывных заботах о куске хлеба. Они ожесточились от горя и монотонной, сонно-бессмысленной жизни, прожили всю жизнь в распрях. Отец не может простить жене рождения сына-урода. Он бросил семью, сбежала позже и мать, оставив ребенка в детском доме. Имя этого персонажа имеет глубокие мифопоэтические корни в фольклоре Европы и Азии, где утка символизирует брачный союз, счастье и преданность. Но в романе мы обнаруживаем судьбу, противоположную имени. Семья должна строиться на любви, то есть взаимном признании исключительности, незаменимости другого человека. Утенок, как и другие дети, лишен родительской любви, приобщения к семейным традициям, не знает чувства материнской нежности и защищенности, с которыми человек впервые познает радость гармонии человеческих отношений. Фольклорный материал, использованный в произведении, подчеркнуто не совпадает с действительной судьбой ребенка. Имя, предначинанное ему физическим недостатком, вместо заботливой и любящей семьи дарит горькую судьбу брошенного в приюте ребенка.

Анализ мифопоэтики романа Жаксылыкова показывает, что можно выделить также другие функции, которые выполняет в нем мифологический материал. С одной стороны, осколки мифа привлекаются автором как неотъемлемая часть национального быта, органический элемент народной культуры, характеризующий мышление народа. С другой, – мифологические элементы в романе служат средством перекодировки известного мифа или предания. Автор представляет миф «наизнанку», показывая как время «вывихнуло» извечные народные ценности, как поменялись нравственные устои людей. Распространяется этот прием и на другие образы.

В романе есть подросток по имени *Боря-волк* – сероглазый мальчик со звероватым лицом, который в минуты гнева смахивает на ошестинившегося оборотня из страшных историй. Как известно, в западно- и восточно-европейских волшебных сказках волк воплощает такие качества как жестокость, беспощадность, лютость. Но в мифологических представлениях тюркских народов Евразии образ волка связан с генеалогическими мифами, восходящими к легенде о древнеримской волчице, вскормившей Ромула и Рема, где за ним закреплено значение прародителя рода [5, 242]. В словаре «Казахская мифология» волк (борі, касқыр, болтірік) также упоминается как одно из тотемных животных в тюркском, в частности, казахском мифе: «Общими для многих мифологий Северо-Западной и Центральной Евразии является сюжет о воспитании родоначальника племени, а иногда и его близнеца, волчицей. Сохранился рассказ китайской хроники VII века о предках тюрков, истребленных врагами, кроме одного мальчика, которого выкормила волчица, ставшая позднее его женой и родившая ему десять сыновей», – пишет С. Кондыбай [8, 112].

О сакральном характере волка в древнетюркской мифологии свидетельствуют фольклорные и этнографические материалы, согласно которым у казахских батыров на рукоятке боевого копья имелись литые из металла изображения волчьей головы. Почитание волка древними племенами нашло отражение в употреблении волчьей желчи и печени в народной медицине. Были записаны казахские предания, в которых волк предстает в качестве прародителя или вождя племени, то есть как тотемное животное. В этих преданиях зафиксированы архаичные представления о родстве человека и животного. Согласно мифу, когда тюркский род находился на грани вымирания, волк стоял у истоков возрождения рода: «В живых остался лишь изуродованный врагами десятилетний мальчик (ему отрубили ноги), которого спасла от смерти волчица. Скрываясь от врагов, в конце концов убивших последнего из истребленного племени, волчица бежит в горы <...>. Там, в пещере, она рождает десятерых сыновей, отцом которых был спасенный ею мальчик. <...> Вождем нового племени, составленного из родов десяти потомков волчицы, стал Ашина, который оказался способнее своих братьев. Впоследствии число родов увеличилось до нескольких сот. Вождь племени, один из наследников Ашина, Асянь-шад, вывел потомков волчицы из гор Гаочана и поселил их на Алтае» [7].

В сюжетно-композиционной структуре романа образ Бори-волка (в казахской транскрипции – борі), сохраняя свою узнаваемость, проецируется на огромный историко-культурный пласт. Мифопоэтический комплекс, с помощью которого осуществляется процесс художественной мифологизации, ориентирует на философские размышления художника. Именно сквозь призму мифа видится, воспринимается и объясняется им современность, новый тип отношений человека с миром. Жаксылыков переосмысливает традиционные мифологические сюжеты, десакрализирует их персонажей. Ребенок, носящий сакральное имя прародителя тюркского народа, также выкинут судьбой в приют-лечебницу.

Авторские выходы на известные мифы у Жаксылыкова осуществляются постоянно, но в них нет излишней прямолинейности. Так, еще одним примером авторской «перекодировки» утвердившихся мифов является история стариков, пришедших в гости к своему другу на джайлау, юрта которого оказалась недалеко от эпицентра взрыва. Военные забыли предупредить их и вывезти пастуха и его семью. В момент ядерной вспышки старики слепнут, и, не понимая, что случилось, окликают друг друга, ищут в кромешной темноте друг друга. Пытаясь найти дорогу в селение, ослепшие старцы бредут от снесенного жилища и натыкаются на волчицу, у которой страшный огненный смерч проглотил новорожденных детенышей. Они принимают ее за собаку и вслепую бредут за скулящей волчицей, уводящей их в лес.

История стариков и волчицы в романе является *парафразом* картины «Притча о слепых» Питера Брейгеля-старшего. В весьма выразительной и экспрессивной картине художника изображена группа слепых людей, ведомых таким же, как и все остальные незрячим. По мнению исследователей, Брейгель использовал библейскую притчу о слепых из Евангелия от Матфея, которая называется «Если слепой ведет слепого, то оба они упадут в яму». «В лицах-масках с пустыми глазницами, смотрящих на ясный дневной свет, воплотился образ человечества, спотыкающегося во тьме. Это ясное и трагическое осознание неизбежности судьбы и времени, чувство грандиозности мироздания и понимание истинного места человека в нем. И чем дальше, тем очевиднее духовная слепота берет верх над физической, и духовные язвы обретают все более общий, уже всечеловеческий характер. Автор использует как средство выявления смысла обыденной жизни», – отмечает исследователь [6]. В романе «вечный» символический смысл притчи вновь «оживает». Но традиционный миф уже не удовлетворяет автора, он отступает от первоначальной мифомодели.

Мы обнаруживаем в этой сцене разрушение сакрального характера мифа, сознательно «перевернутого» писателем. Картина медленно бредущих за волчицей немощных стариков, которая уводит их навстречу смерти, подчинена авторскому замыслу: показать, как разрушается в результате человеческих деяний весь мир, как «перевернуто» сознание человечества, допустившего страшную катастрофу.

В мифопоэтическом свете проступают также и другие художественные символы с сильным архетипическим ядром в основе. Имя следующего персонажа из числа детворы – *Тайбала*, в нем также скрыто сакральное значение. Составной частью имени является слово *тай*, которое переводится с казахского как жеребец-двухлетка. В представлении самых разных народов конь был сакральным животным. Пожалуй, из всех зооморфных существ, представленных в мифах и фольклоре, это самое культовое животное. «Конь пользовался особым почитанием, его одухотворяли. Для степных народов не было чище существа на Земле, чем конь, не было и величественнее его. Исследователи насчитали около сорока эпитетов, обозначающих только масть коня. Конь целиком вошел в плоть и кровь тюрков и отплатил им взаимностью – вывел в степь, открыл ее чарующие просторы. Собственно, вся жизнь степняка, по крайней мере с «гуннских» времен, проходила на коне или рядом с ним», – пишет Мурат Аджи [1]. Сакральное имя также входит в систему мифопоэтических образов, сознательно и преднамеренно организованных автором с таким расчетом, чтобы вызвать эмоциональную реакцию читателя. Имя и в этом случае вступает в конфликт с судьбой его носителя, содержит противоречие, несовместимое с содержащимся в нем символическим значением.

Имя следующего персонажа – *Уку-филин*. Это вечно нахохленный мальчик-коротышка со всеми признаками базедовой болезни, светлые выпученные глаза подростка затянуты желтой пленкой. Его временами одолевают приступы лунатизма. Обычно неповоротливый, малоподвижный, ночью он разительно преобразается. И вновь имя ребенка дано не случайно.

Согласно религиозно-мифологическим представлениям многих народов (Китай, Япония, Северная и Центральная Америка, Индия и др.), сова и филин связаны с оккультными силами, являются *символами смерти* [10]. В славянских мифах их смысловое значение несколько отличается, но также содержит негативные коннотации: «Как существо, ведущее ночной образ жизни и вообще весьма загадочное, сова стала в христианстве символом *нечисти и колдовства*, ее изображения в христианской традиции - символ слепоты безверия. Ассоциации же совы с *мудростью* ведут свое начало из древних Афин, где сова считалась спутницей и атрибутом богини мудрости и учебы Афины Пронной (Провидящей)» [10].

Семантика птиц в тюркской мифологии отличается, в ней нет характерных для мифологических систем перечисленных народов негативных значений. В мифологическом мировосприятии степных племен они являются божествами архаического типа, входят в древнетюркский пантеон: «По повелению Тенгри они летали по ночам и преследовали злых духов. Поэтому некоторые тюркские племена вели свое происхождение от этих птиц. Люди, считающие себя потомками филина, если видели пойманную птицу, всегда выкупали ее и отпускали на волю. А если были свидетелями того, что кто-то мучает птицу, вступали в драку со словами: «зачем мучаешь моего отца?». Перья филина и совы отпугивают злых духов. Казахи украшали головной убор невесты – саукеле – перьями филина. Существовало поверье, что филин оберегает детей от различных болезней. Для этого перья филина привязывают к колыбелям или одежде детей» [2]. По мысли П. Флоренского, имя сокровенно и онтологично. Оно не просто принадлежит своему носителю, но и соответствует ему. И в этом случае найденное писателем наименование находится в ценностно-смысловой плоскости, осуществляя логическую реконструкцию сакрального образа. Но автор показывает мир, неподвластный гармонии, утративший идеальность.

«Окаянные сны» А. Жаксылыкова имеют сложную многоуровневую структуру. В сущности в романе сосуществуют два базовых типа мировосприятия – мифологический и философский, органично связанные друг с другом. Мифопоэтический код романов по своей природе «синтетичен», то есть образован в результате органического соединения самых разнородных культурных пластов. Свойственное А. Жаксылыкову сочетание архаики и модернизма определили весь стиль романа. Автор ассимилирует западно-европейский культурный опыт с позиций глубинного мифологизма. Мифологическая архетипика романа выражает устойчивость в нем национальных мифов. Все имена детей являются мифопоэтическими аллюзиями, выполняя функцию знаков-заместителей известных сакральных древнетюркских мифологических персонажей и сюжетов, связанных с ними. Авторская интерпретация мифологических легенд и преданий показывает неординарность и многоплановость трактовки сакральных образов.

II. Мифологема коршуна в повести Тимура Пулатова «Владения» (Узбекистан)

Т. Пулатов – мастер высокой художественной культуры, автор неповторимо-своеобразных повестей и романов. Творчество писателя служит примером художественного переосмысления архетипических образов. Анализируя его прозу, известный критик А. Бочаров заметил, что «искусство не может стать сплошь притчевым, но в полной мере оно не может полноценно дышать без притчевых конструкций: они принимают на себя многие из философских задач, оказывающихся не под силу «земному» притяжению честного бытования» [3, 32].

В пулатовской повести «Владения» один главный персонаж – коршун, являющийся ядром метафизического и художественного космоса повести. Этим образом задан широкий горизонт и аксиологическая вертикаль образной системы произведения. Своими космогоническими представлениями коршун уходит корнями в первобытную эпоху. В нем соединяются разные мифологические значения. Наиболее древние мифы о птице составляют древний пласт первобытной мифологии и носят характер повествований: 1) символизирующих высоту духа, стремление к свободе, душу, дух неба и воздуха; 2) с коршуном связаны повествования о божестве и демиурге, обусловленные солярным культом.

Образ птицы в повести Пулатова приобретает слитное историко-природное и обобщенно-бытийное значение. В пользу мифологической символики образа в его *первом* значении свидетельствует пронизывающая всю повесть тема свободного полета, парения коршуна над своей территорией. Внимание писателя сосредоточено на состоянии коршуна, его устремленности ввысь, на ожидании полета над своими владениями, напряженности его существования. Коршун, пластически выписанный образ, в художественном изображении птицы мы видим претворение физического в духовное. Подробно Пулатов описывает медленное парение коршуна, воздушные потоки, которые сопутствуют его полету. И совершенно ясно, что ветер, обладающий такой чудодейственной силой, это не совсем обыкновенный ветер, или точнее говоря, необычайно его субъективно-личностное восприятие, придающее ему бытийной смысл. Летящие потоки воздуха исцеляют коршуна от замкнутости в самом себе, возвращая ему ощущение живого бытия в самых разных его проявлениях; он начинает воспринимать дыхание пустыни, ее обитатели напоминают ему, что пустыня жива, она влечет его к себе.

Художник принимает воздух, свободу полета в небе как благодать природы, они дают его герою ощущение полноты жизни. Мир во «Владениях» раздвигается, персонаж писателя является живым звеном природного мира, его частицей. Природный мир «Владений», пустыня как мифологическое пространство складываются из масштабных пейзажных картин, из отдельных образов живой и неживой природы. Наиболее яркие эпизоды романа сопровождаются редкими по силе и выразительности описаниями ветра:

«А в расширенный выход ворвался поток воздуха, вихрь, вернее, не весь поток, широкий и плотный, а только одна его струйка, изменившаяся из-за встречного бархана линию полета, ушла в нору, а остальной поток, уже чуть суженный, чуть обессиленный, поплыл дальше, не желая ждать, пока оторвавшаяся струйка. Пробежав по всей норе, выбежит из другого выхода, по ту сторону бархана, и присоединится к основному ветру» [9, 256].

«Ветер, танцующий волчок, принесет с собой песок, посыплет к подножию скалы, затем покружится вокруг столба, оставляя на скале влажные следы, поднимется потом на верхушку, побежит по кругу шапки – шапка тоже вспотеет ненадолго, – полетит серым вихрем к небу, разматываясь и уменьшаясь постепенно, и где-то, уже на черте видимости, подберет он тонкий свой хвост и растворится. Превратившись в беспокойный и подвижный слой воздуха, из которого потом снова рождаются ветры и воздушные течения» [9, 267].

Пустынный ландшафт играет в повести Т. Пулатова роль не менее значимую, чем образ центрального его персонажа. Пустыня в описании Пулатова красочна, пейзажные зарисовки динамичны, они переданы в постоянном движении. Пейзаж, как часто бывает у художника, несет эмоциональную и психологическую нагрузку. Он настолько детализирован, подробен, что читатель ощущает разные запахи пустыни: терпкий запах полыни и цветущей верблюжьей колючки, листьев одуванчика, мха, прошлогоднего тюльпана, запах дождя, влажного песка, зверья, человеческого очага, птичьих перьев, слышит многообразие ее звуков. Через описание полета коршуна, его парения в воздухе передается авторское осмысление феноменов пространства, времени, движения, свободы. Пустыня выступает и конкретным ландшафтным образом, и метафорическим символом, это многоуровневое понятие, многозначный символ. Повествование Пулатова плавно движется от описания географического пространства к мифопоэтическому. В образе пустыни заключена идея жизни, мощи, идея разомкнутого бесконечного пространства. Пустынный локус приобретает художественную многозначительность страстного, обостренного влечения к свободе.

Одним из главных образов-лейтмотивов, в произведении является образ ветра, сопутствующий повествованию от начала до конца. Как и коршун, ветер – сюжетобразующий элемент повести. Бесконечные его потоки, которые то живут в пространствах неба, то расстилаются низко над пустыней, словно выхвачены из самой стихии жизни.

При моделировании пространства Т. Пулатов создает мифогенное пространство с его неоднородностью, подчеркиванием границ, пространственным противопоставлением «низа и верха». Он формирует свою собственную мифологию – свой особый взгляд на «пустынный локус». Окружающее пространство – не бесплодная, выжженная солнцем территория, а богатый, сокровенный мир, живущий согласно природным ритмам и законам. Описания пустыни в повести имеют много замечательно тонких и точных нюансов. Пулатов знает о жизни пустыни все: он изображает «птичьи свадьбы», охоту коршуна, описывает заросли тамариска и кусты тальника, цветки акаций, симфонию звуков, «работу», которая идет в пустыне, населенной бесчисленной живностью: скарабеями, жуками-мусорщиками, пауками, песчаниками, полевыми мышами, сусликами, совами, варанами, ящерицами, змеями, песчаными зайцами, антилопами-джейранами.

Художник пользуется приемом своеобразного антропоморфизма, одушевления пейзажа, органическая и неорганическая природа выступают у него как формы живой жизни, художник одухотворяет все живое и неживое вокруг, как например, в описании полыни:

«<...> Полынь пахнет солью, от нее щиплет в носу, а также людским жильем. Ибо полынь – это связной между людьми и зверьем. Покатится, высохшая, доберется до какой-нибудь деревни, воровато побродит ночью между спящими, забредет туда, где разложен очаг, заглянет в кувшины с маслом и водой, посмотрит на потолок над окном – висит ли мордой вниз высушенная овечья туша? – а потом, довольная, что не побеспокоила людей, увидела их спящими и сытыми, побежит обратно в открытую пустыню к зверью и будоражит их запахом человеческого очага» [9, 256].

Но коршун выступает в повести в роли существа двойственной антропо-зооморфной природы, второе мифологическое значение образа находится вне орнитологического контекста. Коршун является метафорой властелина, самодержца. И эта его ипостась связана с темой одиночества, отрешенности от суеты бренного мира. Мотив одиночества птицы акцентирован пространственным локусом, бескрайними просторами пустыни. На двойственность персонажа впервые обратил внимание в послесловии к избранным произведениям писателя А. Бочаров. Критик провел аналогию между героем романа Г. Маркеса «Осень патриарха» и коршуном Т. Пулатова. «Одиночество коршуна – одиночество не самца, но владыки, как петушиная похоть патриарха – не просто его физиологическое свойство, а прерогатива владыки, отчужденного от всех <...>. Оттого и движется сюжет «Владений» материализацией идей, “умственных установок автора” показать страхи владыки, усталость владыки, силу владыки. А уже отсюда пластичное описание “на заданную тему”: отверженность одинокого, если даже этот одинокий – владыка» [3, 482]. Трудно не согласиться с концепцией критика. В повести птица воссоздана Пулатовым так, что в ней узнаваемы черты состарившегося могущественного властителя. Коршун воспроизводит своеобразную модель человеческого поведения: он беспокоится, находится постоянно в напряжении, боится своей тени. Облетая принадлежащую ему территорию не столько ради пищи или воды, а из беспокойства, не захватил ли кто-нибудь его владения, старый коршун охватывает равнодушным взглядом все пространство, взгляд его не утомляется от долгого созерцания пустыни.

«Он не мог уснуть не от того, что завтра с утра ему надо облететь свои владения до самого высохшего озера с одиноким деревцем на сыпучем берегу; просто свет луны беспокоил его, коршун злился, боялся даже своей тени – в таком он был напряжении. – поворачивался, чтобы устроиться поудобнее, но бурый хвост мешал ему, мешали красные, уже туповатые когти на лапах, а сам он, весь черный, отбрасывал в эту черную ночь такую тень, которая казалась в два раза чернее обычной» [9, 255].

«Сейчас же, когда он совсем не ожидал нападения и был сильно избит и поранен, коршун вдруг ощутил всю немощь старости и прожитых лет. И родилось это горькое чувство, когда коршун не смог увернуться от удара, и была тут еще вина за ошибку, когда залетел он на чужую территорию, и еще стыд после ухода и сожаление, что кого-то потревожил, словом все оттенки настроения, из которых собирается птичья мудрость. Мудрость – как запоздалое откровение, как предел, после которого коршун уже не может брать у жизни отвагой и силой, ибо мудрость ослабляет и глушит желания» [9, 293].

«Зная, что ему принадлежит территория, коршун считал себя полноценной птицей, а отними у него этот путь над пустыней, он, униженный и забытый, сунул бы в тоске клюв в песок и умер...» [9, 255].

Однако стиль Пулатова настолько изощрен, а его обращение с мифологическим материалом такое тонкое, что эта аллегория едва уловима. Повесть также нельзя свести к «классическому» сюжету анималистской литературы. Несмотря на метафорическую перекодировку реальный план не разрушается полностью, а образ никогда не становится только символической аллегорией.

Подводя итоги сказанному, можно заметить, что для литературы Центральной Азии характерно наличие глубинных связей с мифологической традицией. Архетипы и мифологемы являются значимыми составляющими художественного мышления литераторов, определяют философско-символический подтекст произведений, способствуют расширению интеллектуального диалога писателя с читателем.

Список литературы

1. Аджиджи М. Тюрки и мир: сокровенная история. [Электронный ресурс]. Код доступа: http://www.adji.ru/book9_1.html Дата обращения 05.01. 2014.
2. Бисенбаев А.К. Мифы древних тюрков // Евразийский исторический сервер. [Электронный ресурс]. Код доступа: http://www.eurasica.ru/articles/library/ak_bisenbaev_mify_drevnih_tyurkov/5/ Дата обращения 13. 02. 2014.
3. Бочаров А. Превращения жизни. Послесловие А. Бочарова // Пулатов Т. Завсегдатай. Повести. Рассказы. – М.: Известия, 1982. – 498 с.
4. Зверев А.М. Герман Мелвилл // История литературы США. Тома 1-4. – М., 2000-2006. Том 3. История литературы США Литература середины XIX века: Поздний романтизм. Т.3. – М.: Наследие, 2000. – С. 114-171.
5. Иванов В.В. Волк // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах: Т. 1. – М.: Советская энциклопедия. 1991. – С.242.
6. Искусство Нидерландов XVI века. Комментарии [Электронный ресурс]. Код доступа: [http:// bazunova.com/stati/gollandskaja-i-flamandskaja-zhivopis-16](http://bazunova.com/stati/gollandskaja-i-flamandskaja-zhivopis-16). Дата обращения 12. 08. 2014.
7. Кляшторный С.Г., Савинов Д.Г. Степные империи древней Евразии. – СПб., 2005. – 346 с. [Электронный ресурс]. Код доступа: <http://kronk.spb.ru/library/klashtorny-savinov-2005-1-3-1.htm>
8. Кондыбай С. Казахская мифология: Краткий словарь. Эстетика ландшафта Мангистау. Перспективы для развития туризма. Монография. – Алматы: Арыс, 2008. – 472 с.
9. Пулатов Т. Завсегдатай. Повести. Рассказы. – М.: Известия, 1982. – 498 с.
10. Трессидер Д. Словарь символов. – М.: Фаир-пресс, 2001.