

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.0

МИФОЛОГИЗМ В ПРОЗЕ Ч.АЙТМАТОВА И СОВРЕМЕННЫХ ТАТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

© В.Р.Аmineва

В статье устанавливаются различия в функционировании мифологической фантастики в прозе Ч.Айтматова, Н.Гиматдиновой и Г.Гильманова. Сделан вывод о том, что миф в творчестве Ч.Айтматова является не приемом создания «второй реальности», как в произведениях татарских писателей, а формой раскрытия мировосприятия героев и автора.

Ключевые слова: татарская литература, киргизская литература, миф, образ, субъектная сфера.

Пафос мифологизма, состоящий в обнаружении постоянных и вечных принципов, скрытых под обыденной поверхностью и сохраняющихся неизменными при любых исторических изменениях, актуализируется в литературе XX века и приводит к созданию произведений, ориентированных или на конкретный миф, или в целом на структурные принципы древней мифологии. «Таким образом, – утверждает О.А.Кривцун, – можно видеть, что сегодня миф присутствует в искусстве в разных своих ипостасях: с одной стороны, как исторически обусловленный естественный источник художественного творчества, давший ему изначальный толчок, а с другой – как некий трансисторический генератор литературы, наделяющий искусство определенными мифоцентрическими рамками» [1: 192]. В особенностях мифа как особого способа концепирования действительности и человеческой сущности и его продуктивности на протяжении всей истории искусства – истоки общих черт различных национальных художественных систем. Вместе с тем мифологизирующая тенденция, способствующая универсализации изображаемого, является одной из предпосылок национально-неповторимого своеобразия произведений, принадлежащих разным национальным литературам.

Рассматривая современные национальные литературы республик Поволжья как межлитературную общность, в которой действуют художественно-смысловые связи интегрального и дифференциального типов, мы пришли к выводу, что «мифоцентричность произведений башкирских, татарских, чувашских, марийских, мордовских, удмуртских художников слова и связанный с мифологизирующей тенденцией универсальный масштаб осмысления и оценки происходящего <...> усиливает действие дифференциального фактора в поволжском межлитературном контек-

сте. Писатели обращаются к первоисточкам национальной культуры, ориентируются на мифопоэтическое сознание своего народа, стремятся постичь национальную философию бытия» [2: 239]. Например, художественный мир прозы удмуртского писателя О.Г.Чектарева, по словам Т.И.Зайцевой, «направлен на обобщение и универсализацию народного самосознания как опору для выхода из противоречий нынешнего века, возрождение национальных, общечеловеческих ценностей» [3: 146-147]. В чувашской литературе мифологизм неотделим от мистицизма. Мистика и миф воплощают разные грани глубинной метафизики национального бытия. Исследователь современной чувашской литературы Г.И.Федоров утверждает: «Проза ищет новый художественный хронотоп, но так или иначе приходит к уже тысячу раз апробированным топосам национальной культуры» [4: 192]. С этой точки зрения особый интерес представляет сравнительный анализ функций мифа в произведениях писателей, принадлежащих к тюркоязычным литературам – татарской и киргизской, образующих иной, чем рассмотренный нами ранее [см.: 2], тип межлитературного объединения.

В татарской литературе конца XX – начала XXI века в рамках мифопоэтического направления развивается творчество Н.Гиматдиновой, Г.Гильманова, Ф.Байрамовой и других писателей, системообразующими принципами поэтики и стиля которых стало широкое использование условных форм художественной образительности (фантастики, символики), с помощью которых конструируется двоемирие.

В таких произведениях Н.Гиматдиновой, как «Олень», «Ворон», «Мотылек», «В логове ведьмы», «Савиля», «Порча», «Знак», находит отражение архаическая мифология: к универсальным мифопоэтическим схемам восходят такие струк-

туры, как логика бинарных оппозиций и присутствия им семантический эффект, мифологические способы концепирования пространства и времени (например, хронотопу леса противопоставляется мир цивилизации), мотивы (например, мотив превращения: в повести «Олень» Акчач превращается в оленя, в «Вороне» Хашия – в черную птицу; мотив возвращения, восходящий к мифу о «вечном возвращении»: таково возвращение к истокам Камиллы в повести «Не уходи»), архетипические образы (в ряде женских образов Н.Гиматдиновой Акъэни («Порча»), Фасыйля («Знак»), Камар-карчык («Мотылек»), Сузгын-карчык («Олень») выявляются атрибуты архетипа матери). Создаваемая с помощью мифологической фантастики картина мира имеет ярко выраженную аксиологическую направленность и противопоставляется реальному миру, который становится предметом критического изображения. Ч.Ф.Ситдикова, рассмотрев приемы мифологизма в прозе Н.Гиматдиновой, приходит к следующему выводу: «Итак, гиперболизируя проявления пошлости, бездуховности общества, Н.Гиматдинова, по существу, создает модель «антимира», основывающегося на «антиценностях». Эти антиценности проступают в процессе их столкновения с ценностями, исповедуемыми идеальными героями писательницы. В результате художественная идея в произведениях писательницы вырастает из системы антиномий: «добро-зло», «жизнь-смерть», «прекрасное-безобразное», «духовное-материальное» [5: 20]. Традиционная для татарской литературы нравственно-дидактическая направленность облекается в произведениях Н.Гиматдиновой в новую фантастико-мифологическую оболочку.

Сходные миромоделирующие функции мифологическая фантастика выполняет и в прозе Г.Гильманова. В «фантастическом сказании» «Албастылар» создается целостная мифологизированная картина мира, в которой корреспондируют друг с другом космологические и антропологические грани бытия. Игра мифологическими образами и мотивами, сказочно-мифологическая фантастика выявляют авторское восприятие действительности, включающее в себя эстетический, нравственно-дидактический и философский аспекты. Как полагают Д.Ф.Загидуллина и М.И.Ибрагимов, «в «Албастылар» («Лесных демонах») Г.Гильманова мифологизм выступает как основа поэтики. Авторская идея выражается в притчевой форме: автор создает фантастическую ситуацию, которая может быть *истолкована как символично-аллегорическое переосмысление действительности*. За всеми неправдоподобными событиями в «Лесных демонах» скрыто

понимание автором экзистенциально значимых категорий: добра и зла, любви, истины, надежды, души» [6: 116]. Формой выражения авторского сознания становятся многочисленные отступления лирического (лирико-дидактического) характера, в которых предметом авторской рефлексии являются и универсальные философские понятия (дорога, добро и зло, любовь, истина, надежда, душа), и некоторые значимые в татарском национальном сознании категории («моң», «рух»).

В произведениях Ч.Айтматова, как и в творчестве Н.Гиматдиновой и Г.Гильманова, сохраняется гармонизирующая и упорядочивающая направленность мифологической ментальности, ее ориентация на целостный подход, на поддержание гармонии личного, общественного, природного, преодоление хаоса и превращение его в космос. В то же время мифологическая фантастика в творчестве киргизского писателя выполняет несколько иные функции. У.Касыбеков так характеризует отношения киргизского устного народного творчества и литературы: «<...> литература раз и навсегда не отделяется от фольклора. Она возвращается к фольклору снова и снова, но уже на более высоком уровне. <...> Эти этапы особенно выпукло проявляются в литературах ранее бесписьменных или утративших ее народов, таких как кыргызская, которая прошла искоренный путь развития и в которой народно-художественная основа играла важнейшую роль в возникновении новой, письменной литературы. Первый народно-художественный слой <...> в литературе проявился прежде всего и в основном не в конкретных образах, не в функциональном присутствии народного мифа, сказания, легенды, народной поэмы и т.д., а как самые общие принципы художественного мышления и структуры фольклора» [7: 10].

Специфика мифологизма Ч.Айтматова достаточно полно освещена в литературоведении. Приведем некоторые суждения: П.М.Мирза-Ахмедова полагает, что «язык эпоса для Айтматова – наиболее органический способ художественного мышления, целиком вытекающий из национального своеобразия киргизской литературы. И все разговоры о мифологической «моде» применительно к творчеству Айтматова совершенно неосновательны». Исследователь подчеркивает: «<...> мифологизм – это не только художественный прием, но и стоящее за ним мироощущение, что очень важно» [8: 87, 74]. А.И.Смирнова в статье «Мифопоэтические образы в национальной картине мира», говоря о романе «Пегий пес, бегущий краем моря», отмечает, что «рисую национальный образ мира нивхов, Ч.Айтматов обращается к их мифологии, пыта-

ясь через нее художественно осмыслить культуру народа» [9: 50]. Наконец, сравнивая свой мифологизм с мифологизмом Г.Маркеса, Ч.Айтматов писал: «Гарсиа Маркес совершенно свободно переносит мифические положения и мифических героев в условия современности. Я же оставляю их в среде естественного произрастания, пытаюсь добиться максимальной натуральности в изображении легенды» [10: 326]. «Когда мне, например, говорят: «Зачем вам нужно было, чтобы один из героев «Пегого пса» обращался к обыкновенной лодке: «Брат мой, какяк!» – как-то неловко объяснять, что не мне это было нужно, а в этом проявляется сокровенная природа и философия героя, человека, для которого какяк – действительно брат. Он создал его своими руками, вложил в него душу, а теперь и надежду – преодолеть стихию» [11: 51].

Мифологизм Ч.Айтматова особый, находящийся на стыке мифологических систем разных народов, не имеющих общей праистории. Более того, миф не является приемом создания «второй реальности», как в произведениях татарских писателей, он выступает в качестве формы мировосприятия героев и автора. Рассмотрим в качестве примера образы волков в романе «Плаха» – это образы индивидуально-авторские, но имеющие при этом архетипическую основу. Для создания образа Акбары используются, во-первых, интегральные европейско-азиатские мотивы — божественность, подчеркнутая цветовой символикой: синева глаз волчицы, перекликающаяся с прозрачно синими глазами Иисуса; цвет шерсти (белая или сивая шкура волка в евразийских легендах – всегда указание на то, что перед нами не просто волк, а некое божество-покровитель или тотемический предок), посредническая функция¹ и др.; во-вторых, мотивы из конкрет-

¹ Г.Б.Бедненко, исследуя архетип волка у индоевропейцев, приходит к выводам о связи этого образа с определенным символическим рядом ассоциаций, неизменно повторяющимся у разных народов. Так, например, она устанавливает повторяющуюся связь волка с солнцем или солнечным божеством: «волк может быть спутником божества — Солнца, помогающим ему бороться с однозначно хтоническим врагом – змеем (например, в египетской мифологии это волк Упуаут, помогающий Ра в битве с его давним врагом змеем Апопом). Или же просто спутником такого бога. В то же время волк становится постоянным врагом (тоже своего рода спутником) солнца, когда солнечным божеством является не сильный бог — мужчина, а дева-Солнце. <...> А принадлежность солнечного божества к тому или иному полу иногда попросту связывается с географическими широтами и климатическим поясом народа, создающего мифы. Яркое и жаркое солнце – бог-мужчина, слабое сол-

нышко – нежная солнечная дева» [12]. Г.Б.Бедненко рассматривает волка как стража подземного мира, проводника и посредника «между "этим" миром живых людей и "тем" миром умерших и иных сил. Также он оказывается посредником между хтоническими существами подземного мира и обитателями неба, будучи способным общаться и с теми и с другими» [12]. Г.Б.Бедненко прослеживает тесную связь образа волка с мужскими военными братствами многих культур и народов: «Полагают, что в древние времена инициация молодых воинов могла состоять в их магическом превращении в волков (особенно, если обряд происходил с применением наркотических или опьяняющих веществ), которые должны были некоторое время жить вдали от поселений «волчьей жизнью». Боевая дружина, военный мужской союз традиционно сравнивается с волчьей стаей. Волк – вор, убийца, насильник, душитель в глазах потенциальной жертвы и символ воинской доблести в глазах воина» [12].

Ф.И.Урманчеев отмечает, что «волк сатирических сказок отделен от волка волшебных сказок не одним веком. В рассматриваемой сказке волк выступает как могущественный хозяин леса, образ которого резко отличается от аналогичных персонажей других произведений татарского фольклора: он последовательно положителен. И данное явление связано с древними традициями татарского народного творчества. В татарском фольклоре известна такая легенда: «Когда-то в древности, когда татарский народ кочевал по горам и лесам, заблудился, попал в окружение врагов и был обречен на гибель, Белый волк взял татар под свою защиту, вывел их из гор и лесов лишь ему известными тропами и спас от гибели». Сюжет этот встречается и в некоторых других татарских легендах» [13: 9]. Ф.И.Урманчеев приводит два мифа, в которых волк представлен как родоначальник племени. В одном из них говорится, что предки некоторых тюркоязычных племен «происходят от девушки, дочери шаньюя, отдавшей волку. Притом волк этот считался божеством — воплощением Неба». Другой — свидетельствует о происхождении народа от волчицы и мальчика. Более подробно он рассмотрен в работе И.Г.Закировой: «Происхождение тюрков также связывается с волком. Как в ней [легенде] говорится, племя Ашины – одна из ветвей гуннского рода, жило на западе Западного моря. Соседнее племя напало и разгромило их. Остался в живых лишь мальчик десяти лет. Враги отрубили ему руки и ноги и бросили в болото. Волчица носила ему мясо и кормила. Враги вернулись и убили мальчика. Волчица убежала от них на Восток. Спрятавшись в горах, она родила десять младенцев мужского пола. <...> Еще один вариант легенды повествует о десяти племенах тюрков и их происхождении от волчицы» [14: 10].

Наконец, известен миф о Капитолийской волчице, которая вскормила двух близнецов Ромула и Рема, брошенных в реку Тибр по приказу жестокого царя города Альба-Лонга, Амулия. Н.А.Николаева и В.А.Сафронов отмечают, что «сходство двух легенд нельзя объяснить контактами тюрков и римлян, потому что их

ных мифов (например, из мифа о Капитолийской волчице, эсхатологических мифов и т.д.).

Не все персонажи «мифологии» Ч.Айтматова обладают одинаковой важностью и определенностью. Волк – один из важнейших и наиболее значимых по своим семантическим функциям. Обращение именно к этому образу обусловлено уникальностью способов и приемов его символизации, раскрывающих стратегию развертывания

не было. Римская империя пала в 476 г., а тюрки начали свое продвижение на запад в VII в. Правда, до этого с римлянами встретились тюркоязычные гунны (50-е гг. V в.), но трудно представить, что миф о Капитолийской волчице так поразил гуннов, что откатившись назад в Центральную Азию, они принесли с собой этот миф и передали его тюркам, а тюрки, в свою очередь, под его влиянием сложили свой миф о происхождении народа от волчицы и ее выкорыща. Во-первых, легенды о происхождении народа не заимствуются. Во-вторых, эпоха тюрков – это I тыс., когда уже складываются эпосы. Мифы могут войти в эпос, но к этому времени они должны существовать» [15: 107 – 108]. Авторы объясняют такое сходство римского и тюркского мифов о происхождении родоначальника народа / племени от волчицы единством происхождения «индоевропейцев (в том числе римского народа) и тюрков от евразийцев IX тыс. до н. э., в представлении которых жизнеобеспечение людей зависело в значительной степени от волка» [15: 108].

Большое количество мифов о волках можно встретить в народном творчестве эскимосов. В мифе «Волк и гагара» волк выступает как помощник главного героя (помогает ему вернуть оленье стадо, отца и сестру Яри, которых похитили), а сестра волка позже становится женой главного героя. Здесь есть и еще один мотив, характерный для мифов разных народов о волках: волк представлен как покровитель травоядных, домашнего скота – именно он погнал стадо домой. И более того, мальчик свое стадо никогда не пас, волк пас и охранял его оленей. «Многие индоевропейские народы сохранили в своих мифах воспоминания о волке как пособнике прибавления в семействе и увеличения приплода в домашнем стаде» [15: 111]. «Узбеки также считали, что волк помогает сохранить скот во время эпидемий среди домашних животных» [15: 111].

Особое значение в мифах и сказках придается цвету волка. Белый цвет, сивая шкура почти всегда говорят о божественном происхождении волка. Например, Ф.И.Урманчев приходит к следующему выводу: «Обобщая все приведенные материалы о Белом Волке, можно сказать, что этот божественный, вернее – обожествленный герой сопровождает человека при его рождении, жизни и смерти. <...> Белый волк <...> выступает как могущественный хозяин всех возможных миров, где только может оказаться человек, будь он живым или мертвым. <...> И во всех этих процессах большую роль играет белый цвет, изначальные качества которого связаны, без сомнения, с началами светлыми» [13: 113].

мифопоэтических пластов текста, которые подчиняют себе логику реального повествования. Связь образа волка с творчеством писателя имеет глубокий феноменологический смысл. Ч.Айтматов не только включает его в контекст реалистического повествования о наиболее острых проблемах современной ему действительности, но и извлекает имманентные силы, скрытые в природе данного образа, развертывает его, освобождает его глубинную энергию и этот внутренний потенциал преобразует в силу особого порядка. Поэтому образы волков в романе начинают выполнять особые функции.

В романе Ч.Айтматова используются такие способы семантизации, которые приводят к тому, что образы волков становятся, во-первых, одним из способов корреляции единичного и экзистенциально значимого бытия в вечное и бесконечное; во-вторых, универсализацией материнского чувства, выражением идеи космизма; в-третьих, воплощением идеального начала. Волки в романе не просто животные, а некие мифологические существа – они умеют чувствовать, думать, мечтать, в то же время отличаются от человека иным типом мышления и мировосприятия. У них, в отличие от большинства человеческих персонажей, есть свой Бог – Бюри-Ана – мать-прародительница всех волков. В то же время их можно назвать символом природного начала, природной гармонии – не случайно во многих евразийских мифах (и восходящих к ним волшебных сказках) волк показан покровителем природы, животного мира (особенно, если это белый волк).

Образы волков в «Плахе» – особенно образ Акбары – результат синтеза мифологических систем разных народов. Вместе с тем, это образ, рожденный мифологическим мировосприятием самого автора, знакомого с легендами как Запада, так и Востока. Характерной чертой мифологического мышления является природоцентризм: отсюда и очень оригинальная попытка рассмотреть явления природного мира изнутри, глазами его представителя.

Поэтому, кроме описания внешности и поступков волков, одним из важнейших приемов их изображения являются внутренние монологи Акбары – постепенное познание ею окружающей действительности: явлений природных или чуждых природе, проникновение в суть отношений между живыми существами. Она вспоминает беременную зайчиху, задушенную ею, и сравнивает ощущение жизни, бившейся в ней, со своими собственными ощущениями. Она понимает, что Кенджеш – такой же детеныш, только человеческий. Она вдруг узнает, что этот мир может быть

враждебным, а люди жестокими – и это тяжкое знание преследует ее до конца жизни. Но в то же время, она может разглядеть и доброту – показательно ее отношение к Авдию при первой и последней их встрече.

Внутренние монологи Акбары – довольно интересное явление и с точки зрения организации субъектной сферы произведения. Взаимопроникновение и нерасчлененность субъектных сфер автора (повествователя) и героя, т.н. «субъектный синкретизм» (С.Н.Бройтман), находит отражение в немотивированных переходах от первого лица к третьему. Волки говорят «через автора» – несобственно-прямой речью, организующей субъективные, гносеологические ряды и онтологический, телеологический уровень романа, раскрывая принципы художественного мышления автора.

В характеристике эмоционально-интонационного своеобразия художественной речи большое значение имеют особенности синтаксиса и наполненность текста теми или иными частями речи. Синтаксис «волчьего» пласта повествования сильно отличается от «человеческого», в нем практически полностью отсутствуют диалоги. Кроме того, при описании волков и природы автор использует сложные синтаксические конструкции, насыщенные придаточными предложениями, сравнительными, причастными и деепричастными оборотами, иногда это даже ритмизированная проза. Например: *«С туманцем понизовым, с морозным инеем на грустных белых чиях, на подогнувшихся от снега тамарисках с дымчатым солнцем над саванной – волчица представила себе тот день так явственно, что вздохнула невольно, как будто бы вдохнула нечаянно морозный воздух, как будто бы ступила упругими подушечками лап, сомкнутыми в цветочные созвездия, на снежный наст и совершенно четко прочла сама и свои матерые следы, и следы волчат, уже подросших, окрепших и определивших свои наклонности, что можно было видеть уже по следам, и рядом самые крупные отпечатки – могучие соцветия с когтями, как с клювами, чуть выступающими из гнезд, – от лап Ташчайнара, они всех глубже и сильнее промнуты в снег, ибо Ташчайнар здоров, тяжеловат в подгрудке, он – сила, он молниеносный нож: по глоткам антилоп, и всякая настигнутая сайга окрасит белый снег саванны током алой крови, как птица взмахом горячих красных крыльев, ради того, чтобы жила другая кровь, сокрытая в их серых шкурах, ибо их кровь течет за счет другой крови – так повелено началом всех начал, много способа не будет, и тут никто не судия, поскольку нет ни правых, ни виноватых, виновен*

только тот, кто сотворил одну кровь для другой» [16: 33]. Основу же синтаксиса реалистического пласта повествования, которому свойственны обрывочность и хаотичность, составляют в большинстве своем короткие простые, неполные, односоставные предложения (реплики героев). В то время как сложные синтаксические конструкции, описательная речь представляют собой нечто законченное, целостное и, следовательно, гармоничное. Противопоставлена и лексика этих двух планов повествования. В «волчьем» пласте она приближена к возвышенной.

Хронотоп замкнутого пространства, на которое смотрят откуда-то сверху, свойственные ему целостность и сформированность создаются с помощью характерных для «волчьего» пласта романа описательности, обилия прилагательных, нагруженных с точки зрения поэтики, и существительных, использования глаголов, в основном в прошедшем времени. Большую роль в изображении волков играют эпитеты, представленные здесь в огромном количестве, что приближает речь «волчьей» линии романа к устному народному творчеству. Довольно часто писатель использует сразу несколько эпитетов для одного определяемого слова: *«охваченная бессильной, слепой боязнью», «грохочущее над ущельем железное чудовище», «пережили в возникающем, смутном, утробном подсознании», «язык его [Ташчайнара] <...> становился упругим, быстрым и энергичным, как змея»* [16: 12, 13]. Таким образом, на ритмико-интонационном уровне текста противопоставлены мир природы и мир людей. Человек как носитель деструктивной энергии разрушает гармоничный и целостный мир природы.

Экзистенциальная и эсхатологическая проблематика произведения реализуется и на уровне хронотопа. Хронотоп волчьей линии романа – это хронотоп пути, бесконечного скитания. Их пространство – степи и горы, их время – никак не согласуется с человеческим (отсюда и основной конфликт), они живут в дорациональную эпоху, в языческие времена, поклоняясь своей богине Бюри-ана. Движение – это та категория, которая организует жизнь волков на протяжении всего романа. Но движение это двух типов: «гармоничное» и «деструктивное». «Гармоничное» движение составляет основу жизни в Моюнкусской саванне – это бег, охота волков на сайгаков, «бег-борьба», в которой выживает сильнейший. «Деструктивное» движение – основа развития сюжетной линии, повествующей о жизни волков в горах, – это скитание.

Скитание и бег как типы движения различаются не только темпом, но и целью. Бег ставит

перед собой конкретную цель и предполагает скорую ее реализацию. Бег – движение добровольное, спланированное, нацеленное на результат, который известен заранее. Цели скитания довольно расплывчаты. Сроки реализации этих целей тоже совершенно непонятны. Скитание крайне редко бывает добровольным, и здесь скитание явно вынужденное, шаг, на который волков толкает безысходность. Ни о какой спланированности и заранее известном результате не может быть и речи.

Скитание, в данном случае, – движение деструктивное еще и потому, что, чем дальше оно продолжается, тем хуже и хуже становится положение волков, все безжалостней рушатся их надежды. Сначала один за другим погибают несколько выводков, потом убивают Ташчайнара, а за ним и саму Акбару. Скитание деструктивно, потому что оно природой не положено волчьей семье. «Конструктивно» развиваться (т.е. жить, охотиться, растить детей) они могут только в условиях «дома», своего постоянного логова. Волки Айтматова – это герои открытого пространства, герои «пути», причем таковыми они становятся только после того, как покидают привычную среду обитания. Путь волков не направлен. Их цель – не «конкретный дом», а «хоть какой-то дом». Из-за этой размытости целей сама суть дороги деформируется, она превращается в лабиринт.

Бег волков связывает воедино два пространства романа: равнины (горизонталы) и горы (вертикали). В одном обитает Авдий, который скитается по бескрайним просторам, уносясь мыслями и чувствами ввысь. В другом живет Бостон, путь которого складывается из спусков и подъемов. В романе прослеживается тесная связь между образами Акбары и Авдия, устанавливается параллелизм их судеб. Трагедию жизни Акбары нельзя не сравнить с несчастьями, которые обрушиваются на Авдия. Счастьем для Акбары был лишь миг материнства, для Авдия – миг любви. Каждый из героев переживает свою «Голгофу».

Воплощением идеалов, которые проповедует Авдий, предстает, прежде всего, Иисус Христос. Но вместе с тем Авдий Каллистратов постоянно возносит свои мольбы к другому богу, которого почитает и любит не меньше, – волчице Акбаре. Авдий ощущает свою особую избранность в жизни по тому, как пощадила его Акбара, увидев его доброту к ее детенышам. И эта доброта по отношению к маленьким волчатам для героя важна не меньше, чем его принципиальность христианина. Молясь Акбаре, Авдий закликает ее и своим, человеческим богом, и ее, волчьими богами, не находя в этом ничего кощунственно-

го. К Великой Акбаре – и его предсмертная молитва. И последнее утешение в жизни – явившаяся на его зов синеглазая волчица. Логика мифа начинает подчинять себе логику реального повествования. Мифологический подтекст оказывается тем фоном, на который проецируется содержание произведения в целом и который придает этому содержанию не только метафорический, но и эсхатологический смысл.

Все три сюжетные линии романа представляют собой последовательность событий, типичную для эсхатологического мифа и для мифологического мышления вообще: герои романа (Авдий, Бостон, волчья пара) в своем прошлом (далеком, кажущемся нереальным на фоне настоящего) имеют нечто вроде «золотого века», и все в итоге приходят к полному крушению надежд и к смерти. Наиболее ярко структурное присутствие эсхатологического мифа мы наблюдаем в «волчьих» главах. Во-первых, яркую картину, сопоставимую с концом света, Айтматов рисует, когда рассказывает об охоте с вертолетов в Мюнюкумской саванне. Вертолет – в представлении волков – это «грохочущее железное чудовище», разрушающее весь прежний уклад жизни волчьей пары, их гармоничный мир. Именно это событие становится толчком, который выбрасывает их из «своего» пространства и обрекает на скитания. Во-вторых, эсхатологические мотивы проявляются в троекратной гибели выводков: великая цель Акбары, мечтающей о потомстве, так и не может реализоваться. В-третьих, сама гибель Акбары рассматривается как гибель природы, а также добра, нравственности, материнства.

Итак, мифологизм Ч.Айтматова является формой репрезентации особенностей авторского мировосприятия, способом воплощения социокультурной проблематики, философского осмысления универсальных закономерностей бытия общества и природы, идейно-нравственного поиска, обусловленного разрушением сложившихся основ бытия. Именно эта особенность художественного мышления киргизского писателя актуализируется при сопоставлении с произведениями Н.Гиматдиновой и Г.Гильманова, выступающими в данном случае как своеобразный диалогизирующий фон восприятия романа Ч.Айтматова. Выявленные сходства и различия в мифопоэтических моделях мира, создаваемых Ч.Айтматовым, Н.Гиматдиновой и Г.Гильмановым, существенны для характеристики как интегральных тенденций, действующих в концептуально-семиотическом пространстве «межлитературной общности», которую образуют татарская и киргизская литературы, так и дифференциаль-

ных, связанных с эстетически имманентными факторами самоидентификации национальных художественно-эстетических систем,

Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект №12-14-16015 а/В/2013 (РГНФ).

1. *Кривицун О.А.* Эстетика. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 430 с.
2. *Аmineva В.Р.* Современные национальные литературы республик Поволжья как межтекстовое образование // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2013. – Т. 155, кн. 2. – С. 235 – 244.
3. *Зайцева Т.И.* Современная удмуртская проза: человек и мир, эволюция, художественные особенности // Национальные литературы республик Поволжья (1980-2010 гг.): коллективная монография. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – С. 133 – 152.
4. *Федоров Г.И.* Чувашская проза 1980 гг. XX и нулевых годов XIX в. // Национальные литературы республик Поволжья (1980-2010 гг.): коллективная монография. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – С. 177 – 199.
5. *Ситдикова Ч.Ф.* Принципы и приемы создания художественной картины мира в прозе Ф.Сафина и И.Н.Гиматдиновой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2013. – 23 с.
6. *Загидуллина Д.Ф., Ибрагимов М.И.* Направления и тенденции современной татарской прозы // Национальные литературы республик Поволжья

- (1980-2010 гг.): коллективная монография. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – С. 109 – 117.
7. *Касыбеков У.* Народные эпические традиции и генезис кыргызской письменной прозы. – Бишкек: Илим, 1992. – 124 с.
 8. *Мирза-Ахмедова П.М.* Национальная эпическая традиция в творчестве Ч.Айтматова. – Ташкент: Фан, 1980, – 92 с.
 9. *Смирнова А.И.* Мифопоэтические образы в национальной картине мира // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты. Материалы Международной научной конференции «Сравнительное литературоведение». – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. – С. 50.
 10. *Айтматов Ч.* Статьи, выступления, диалоги, интервью. – М.: Изд-во Агентства печати Новости, 1988. – 384 с.
 11. *Айтматов Ч.* Ода величию духа: Диалоги. – М.: Прогресс: Литера, 1994. – 272 с.
 12. *Бедненко Г.Б.* Архетип волка у индоевропейцев // URL: <http://pryahi.indeep.ru/mythology/animals/wolf.html> (дата обращения 19.08.2013).
 13. *Урманчиев Ф.И.* По следам Белого волка. Ранние этнокультурные связи тюрко-татарских племен. – Казань, 1994. – 125 с.
 14. *Закирова И.Г.* Народное творчество болгарского периода: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Казань, 2000. – 24 с.
 15. *Николаева Н.А., Сафронов В.А.* Истоки славянской и евразийской мифологии. – М: Белый волк: КРАФТ: ГУП «Облиздат», 1999. – 310 с.
 16. *Айтматов Ч.* Плаха: Роман. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 416 с.

MYTHOLOGIZM IN THE PROSE OF C.AITMATOV AND MODERN TATAR WRITERS

V.R.Amineva

In the article the differences are established in the functioning of the mythological fiction in Ch.Aitmatov, N.Gimatdinova and G.Gilmanova's prose. It is concluded that the myth in the works of Ch.Aitmatov does not serve to create a "second reality", as it does in the works of the Tatar writers. For Aitmatov it is a form of revealing the worldview of his characters and the author himself.

Key words: Tatar literature, Kyrgyz literature, myth, image, subjective sphere.

Аmineva Венера Рудалевна – доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы и методики преподавания Института филологии и искусств Казанского федерального университета.

E-mail: amineva1000@lisl.ru

Поступила в редакцию 20.08.2013