



DOI 10.22363/2312-9220-2019-24-4-633-648

УДК 821.161.1

Роман А. Жаксылыкова «Поющие камни» в русле теории литературного домена

О.А. Валикова, У.М. Бахтикиреева

Российский университет дружбы народов
Российская Федерация, 117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 10, корп. 2

Авторы статьи полагают, что символические системы, к которым относится язык, формируют определенным образом структурированные базы данных – домены, развивающиеся по специфическим правилам и влияющие на культуру того или иного языкового сообщества. Согласно гипотезе представленной в статье исследования, русскоязычная художественная литература – особый домен культуры, порожденный этногенетическим (в данном случае казахским) и каноническим (русским) полями литературы. Обнаружено, что на перекрестках культур – и литератур – формируется новое эстетическое явление, которое современному литературоведению еще предстоит описать. В основные задачи исследования входил интерпретационный анализ текста методом герменевтического комментария, элиминирования лингвокультурных лакун, комплексного поэтического анализа. Материалом исследования послужил первый роман пенталогии А. Жаксылыкова «Сны окаянных» – «Поющие камни». Авторы приходят к выводу, что современная российская литература тяготеет не столько к русскому (в строгом смысле этого термина) языковому полю, сколько к полю русофонному, или транслингвальному, если воспользоваться термином профессора Стивена Келлмана.

Ключевые слова: домен литературы; русскоязычная проза; писатели Казахстана; постмодернизм

Введение

Согласно концепции М. Чиксентмихайи, культура есть совокупность доменов, вмещающих в себя символическое знание, которым владеют представители того или иного сообщества [10. С. 34]. Домен включает набор символических правил и процедур; он подвержен изменениям со стороны «поля» – людей, чье творчество и экспертная оценка способны трансформировать заложенные в домене коды.

© Валикова О.А., Бахтикиреева У.М., 2019



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Знание, транслируемое посредством символов, образует отдельные домены, такие как литература, музыка, религия и т.д. Каждый домен имеет собственную систему символов и развивается по определенным правилам, выходящим за рамки программы, заложенной в гены человечества биологической эволюцией. «Усваивая правила домена, индивид выходит за predeterminedные биологией пределы и вступает в пространство культурной эволюции» [10. С. 46]. Системы, выстроенные вокруг языка, относятся к древнейшим символическим системам мира.

Литературное произведение – составляющая литературного домена, его «юнит». Совокупность подобных юнитов образуют «метабазу» домена, которая поддерживается «полем» – писателями, создающими художественные тексты, адресатами и экспертами, мнение которых определяет, войдет ли конкретное произведение в домен и станет ли впоследствии его частью.

Литературный домен порождает персонифицированную систему персоналий, присутствующих в активной памяти носителей той или иной культуры (таких, как Печорин, Рудин, Анна Каренина и др.). Таким образом, домен непосредственно влияет на культурный фонд определенного языкового сообщества и, шире, на его ментальное пространство.

Важно подчеркнуть, что литературный домен – открытая система, которая пополняется новыми «данными» (художественными текстами, созданными креативной личностью писателя), в то время как «устаревшие» элементы отправляются на периферию (до того, как они будут вновь востребованы). Этот процесс напрямую зависит от поля, в котором существует данный домен, то есть от воспринимающего сознания адресатов.

Таким образом, креативная личность (писатель) посредством своего творчества формирует литературный домен, видоизменяет и обновляет его. Однако это двунаправленный процесс, так как уже существующий домен (например, русская литература) «создает» писателя. Чтобы воздействовать на домен литературы, писатель должен им «овладеть». Домены символов в культуре не изменяются автоматически. «Музыкант должен изучить музыкальную традицию, нотную запись, способы игры на музыкальных инструментах, и только после этого он может попробовать создать новую мелодию. Изобретатель должен изучить физику, аэродинамику, понять, почему не падают птицы, и только тогда он сможет изобрести новый тип самолета. Стремясь что-либо создать, мы должны обратить внимание на информацию, которую придется изучить» [10. С. 10].

Писатель является одновременно создателем домена и его продуктом. Описанный нами процесс можно представить в виде трехчастной модели, которую М. Чиксентмихайи применил к пониманию феномена креативности: *креативная личность* (писатель) – *домен культуры* (литература) – *поле* (адресаты и эксперты).

Открытость домена литературы (в том числе и русской) подразумевает постоянный «обмен данными» с другими доменами. Так, идет непрерывное взаимодействие между этноспецифическими литературными доменами («диалог» русской и немецкой, русской и казахской, русской и французской

и других литератур); между доменами разных типов (литература и живопись, литература и кинематограф, литература и музыка и т.д.).

Иногда в результате подобного взаимодействия формируются новые домены. Например, русский язык и русская литература, функционирующие в условиях грандиозной «этнической мозаики» на территории бывшего Советского Союза, дали импульс к образованию специфического явления – так называемой русскоязычной литературы. Уникальность этого феномена в том, что русский (по форме языкового воплощения) текст создается иноязычным (то есть нерусским) писателем и, соответственно, наполняется особым содержанием. Неудивительно, что центры креативности возникали на стыке различных культур, там, где разные менталитеты пересекались.

Но как «сказать что-то хорошо известное по-другому» [14], если традиции доминирующей литературы требуют от писателя соблюдения ряда правил? Как пишет У. Эко в своем труде «Vertigo: круговорот образов, понятий, предметов» [11], классическая европейская литература стремится к систематизации, отдавая предпочтение завершенным, стабильным формам (см., например, траекторию развития линейного русского романа). В поисках своего творческого пути А. Жаксылыков, бережно сохраняя ключевые коды русской литературы (образ лишнего человека, образ маленького человека, образ подпольного человека и Мечтателя и мн. др.), выбирает классический для казахской литературы жанр круговой песни (кюя), принцип организации которого – спиралевидное полицентрическое развитие основной темы без логического завершения.

Литературная традиция – это особая «форма участия в диалоге», способствующая раскрытию произведения на субуровне, проникновению в глубинный замысел автора. Она выявляет общечеловеческое и этноспецифическое, позволяя воссоздать не только авторскую картину мира, но и представления о ментальности того или иного народа.

«Пускаясь из какой-нибудь южной страны по направлению к северу, вы замечаете, что, по мере того как вступаете в известный пояс, начинается особого рода культура и особого рода растительность, сперва алоэ и померанцевое дерево, несколько далее маслина и виноград, затем дуб и овес, далее ель и, наконец, мхи и лишайники. Каждый пояс имеет свою культуру и свою собственную растительность; и та и другая начинаются с началом пояса и оканчиваются его пределами <...>

Подобно тому как изучают физическую температуру, чтобы объяснить себе появление того или иного рода растений, точно так же необходимо изучить температуру нравственную, чтобы понять появление различных родов искусства <...> Произведения человеческого ума, как и произведения живой природы, объясняются лишь своими средами» [8. С. 12].

Обсуждение

Попытаемся продемонстрировать представленный тезис на материале романа А. Жаксылыкова «Поющие камни».

Прежде, чем перейти к анализу романа на всех уровнях его поэтики, рассмотрим (насколько это возможно в контексте постмодернистского произведения) его ключевые сюжетные сцепления (слоты). А следом – попытаемся разгадать этнокультурную загадку, имплицитно заложенную в тексте.

Главный герой романа – блестящий интеллигент Жан, уважаемый преподаватель университета и начинающий поэт; он женат на красавице Айнур и дружит с преуспевающим и деловитым Арманом. Его ценят в узких научных кругах, но жизнь города с ее суетой, состязательностью и лицемерием угнетает его. После измены жены с лучшим другом Жан оказывается в самом низу социальной иерархии – он становится бродягой, прислуживающим старику-китайцу за черствую лепешку и дешевое вино. В финале романа (который одновременно является и его началом) изможденный Жан «находит себя» в госпитале.

Для его жены Айнур это обстоятельство – знак необратимого социального падения; для самого Жана – этап счастливого освобождения и начала новой жизни. Почему одно и то же событие, формула которого может быть выражена как диктум «Агенс А находится в локусе В», так по-разному оценивается Айнур и Жаном, представителями, казалось бы, одной культуры и одной социальной страты?

В тексте произведения реализуется оппозиция двух начал, двух аксиологических систем и мировоззрений – урбанистического и этногенетического. Субъектными воплощениями первого являются Айнур и Арман; второй реализуется в комплексе персонажей, включающем Жана, Дусена-баксы, Пастушка, коке, матушку.

Роман рубежа веков (и в этом отношении произведение Жаксылыкова не исключение) «отрывается» от идеи историзма, выходит за пределы «вещественно-конкретных» планов Бытия, стремится доказать существование вечных начал в сфере человеческого бессознательного. По размышлениям А.Я. Эсалнек, константы Души зарождаются в праистории и повторяются в ее ходе в виде архетипических ситуаций, состояний, образов, мотивов.

«Что касается самих писателей, то они, сознательно или неосознанно, дают материал для подобной трактовки, представляя своих героев (Блум в «Улиссе» Дж. Джойса или Ганс Касторп в «Волшебной горе» Т. Манна) как ищущих ответы на вечные, метафизические вопросы и являющихся носителями как бы вечной и единой человеческой сущности, а также различных антиномических сил, таящихся в человеческой душе. Отсюда отказ от внешнего действия, то есть явной событийности, и сосредоточенность на действии внутреннем, размышлениях, медитации, порождающих так называемый поток сознания» [13. С. 571]. Потоками сознания сообщены между собой все субъекты цикла.

Разветвление сознаний героев, проживание ими разных биографий, память о «чужом» опыте – характерные для Жаксылыкова приемы, реализуемые в тексте на уровне «субъектного неосинкретизма» (С.Н. Бройтман). Грамматическое оформление субъектного «наложения» представлено в регулярной смене модуса происходящего («Я-повествование» переходит в «рассказ от

третьего лица» и «Ты-повествование»). В результате мы имеем дело с субъектной синтагмацией – своего рода континуумом Метаморфоз, когда сознание одного героя перетекает в ментальное пространство другого и они «проживают жизни друг друга». Это пространство, в свою очередь, оказывается пронизанным «духом повествования» (Т. Манн), голосом «вездесущего автора».

В романе «Поющие камни» синхронизированы сознания Жана (протагониста) и Пастушка, воплощающего стихийное, космологическое начало; таким образом, в тексте представлена и частичная ассимиляция биографий. Так, детство и взросление Пастушка можно принять за детство и взросление Жана. С учетом того, что *детство* репрезентировано в тексте на уровне анахронических группировок (то есть обрывочно, непоследовательно во времени), фабульная дифференциация двух биографий представляется крайне затруднительной. В некоторых аспектах анализа мы будем использовать двойную номинацию – «Жан/Пастушок», так как события жизни Пастушка могут быть восприняты *только* через трансперсональный опыт Жана.

Поскольку художественный текст – это «модель действительности с позиций культуры» [6], его закономерно рассматривать с точки зрения заложенных в нем национально-специфических особенностей вербального и невербального поведения. Только в этом аспекте негативный «социальный сценарий» Жана, ставшего «счастливым бичом» (дефиниция из текста), может быть интерпретирован как логичный. Перед нами, прежде всего, национально-психологическая лакуна (типология И.Ю. Марковиной и Ю.А. Сорокина), элиминирование которой возможно только с учетом апелляции к лингвокультуре, породившей данный текст. В нашем случае это лингвокультура Казахстана.

Лингвокультурное пространство Казахстана богато и неоднородно – это детерминировано и особенностями исторического развития, и уникальной языковой картиной мира, вобравшей в себя ценности и способы мировосприятия разных культур. Еще в эпоху Великого шелкового пути территория Казахстана представляла собой глобальную транспозицию, синергетическое пространство встречи множества языков, менталитетов, культур, что в дальнейшем определило облик страны как поликультурной.

Языковая картина мира Казахстана «осложнена» наличием двух языковых доминант, образующих условную координатную плоскость: казахского языка, генетической основы этноса, представляющего диахроническую (и, в более строгом отношении, панхроническую) ось; и русского, ставшего осью синхронической (и ретроспективно-синхронической). Таким образом, каждый индивидуум (условно – точка на координатной плоскости) принадлежит одновременно двум осям – Y и X, воплощая интегрированное языковое сознание. При этом лингвокультура Казахстана представлена также целой мозаикой других языков и их носителей – больших и малых этнических групп.

Данная ситуация явилась стимулом для развития характерного в культурном отношении явления – творчества писателей-билингвов, к которым относятся и Аслан Жаксылыков. Будучи носителями родного языка, они пишут на языке «усвоенном» (русском). Примечательно, что выбор русского языка

оказывается намеренным; с одной стороны, писателю предоставлена возможность использовать грандиозный художественный потенциал русской лингвокультуры, с другой – транспортировать в эту лингвокультуру «национальные образы мира» (Г. Гачев), то есть провести мост между двумя семиотическими пространствами.

Если родной язык является для своего носителя «нормой» и, как правило, не осознается в многообразии всех своих смыслов и культурных кодов, то во взаимодействии с другим языком возникает необходимая дистанция, чтобы «посмотреть на себя со стороны». Так, русский язык, на котором написан роман «Поющие камни», позволил Аслану Жаксылыкову внимательнее взглянуть на родную культуру, предоставил возможность как можно точнее маркировать «свое» и «чужое».

Характерный пример из текста: главный герой Жан, перевоплотившийся в процессе сновидения в Пастушка, называет свою мать «матушка», а отца – безэквивалентным для русского языка обращением «коке». Согласно «Грамматическому словарю русского языка» А.А. Зализняка, матушка – почтительная форма существительного «мать» [4]. Подобное обращение свидетельствует о некой дистанции между героем и его матерью, отсутствии близких, доверительных отношений. Это подтверждается на уровне сюжетики: мать холодна к сыну, часто бьет его, не отвечает на его робкие проявления любви.

«Мне было обидно и горько, потому что я не мог понять своей вины. Мне становилось страшно, когда я вспоминал глаза матушки, похожие на острые черные льдинки. То были колючие льдинки, от которых становилось больно сердцу. Эти глаза были глазами другого человека, не любящего меня и неожиданно жестокого. Я плакал еще от другого сложного и глубокого, невыразимого чувства, которое коготками царапало душу. То было чувство какой-то окончательной и необратимой потери чего-то главного, основного в моей жизни. Пустота, распахнувшаяся холодом внутри, была невыносима для детского сердца» [3. С. 27].

В конце концов, она оставляет его, парализованного, в больнице и уходит навсегда. Одна из максим казахского народа – неукоснительное почитание старших – требует выражать почтение к матери вне зависимости от ее поведенческих характеристик. В данном случае русское существительное «матушка» является одновременно и транслятивным механизмом почтения (как этнокультурного предписания), и лакмусовой бумажкой «чуждости».

С позиции мифопоэтического трактования текста уход матери не случаен. В нем усматривается реализация сценария, связанного с символикой женского как временного, хаотичного, конечного. (Так, девушку в традиционной казахской семье называли гостьей.) Подобным образом проявляет себя и жена Жана, уйдя от него к лучшему другу.

По верованиям древних тюрков, женщина является воплощением Хаоса, подземного мира (преисподней). Нередко образ замужней женщины трактуется как ипостась Эрлиг-хана, одного из двух демиургов мироздания наряду с Тенгри. Это коварный, непостоянный и изменчивый дух, предстающий в облике

безобразного старика или женщины. «Эр-лиг» означает «замужняя». Так, мотив измены как реализация поведенческого кода данного мифа звучит в романе трижды: 1) матушка Пастушка/Жана изменяет отцу (коке) с бригадиром; 2) мать предаёт сына; 3) жена героя изменяет ему с другом.

Эрлиг-хан, грозный дух Нижнего мира, существует как противоположность Верха, Неба. Во власть к Эрлиг человек попадает в земной жизни и расплачивается за это плохим здоровьем, постоянной раздражительностью, злобой и в итоге смертью.

Совсем иначе выражено отношение маленького Пастушка/Жана к отцу, которого он называет исключительно коке (и никогда – русским существительным «отец»). Согласно Г.М. Алимжановой, лингвокультурологический вокатив «көке» соединяет семы «почтительность» и «ласковое отношение» [1]. Более того, в семантической структуре вокатива не утрачена связь с внутренней формой (А. Потебня) – адъективом «кок», то есть синий, голубой. В аспекте цветосимволики голубой цвет связан с небом и в этнокультурной картине мира воплощает бога Тенгри – демиурга всего сущего. Здесь необходим комментарий. Несмотря на то, что исторические источники не приводят в отношении Тенгри дескрипции «Творец космогонии» (демиург), тюрки (а также алтайские татары и якуты) называют Тенгри именно Творцом.

По М. Элиаде, вокабула «тенгри», семантический комплекс которой содержит структы «бог» и «небо», является тюрко-монгольской словарной единицей, распространённой по всему азиатскому континенту и служащей для обозначения верховного бога и второстепенных божеств. В древних текстах этого бога называли «высший», «небесный», «вечный»; он одарен «силой» [12]. Одна из тюркоязычных орхонских надписей свидетельствует: «Когда сотворены были наверху синее небо, а внизу мягкая земля, между ними двумя были сотворены и сыны человеческие».

В качестве инварианта божественности Тенгри не имеет конкретного облика, он «вездесущий» и «неявленный». Однако в преломлении казахского мировоззрения данный гиперконцепт распадается на систему репрезентантов: Тенгри-батыр, Тенгри-аншы (охотник)/чабан (пастух), Тенгри-баксы (шаман, лекарь, акын).

Этническим воображением он наделен исполинскими размерами, устрашающей силой (коннотации с образом батыра), но в то же время несёт в себе гармонизирующее начало. (Так, чабан не позволяет стаду разбредаться и устанавливает «географию» его перемещений в соответствии с циклами природы, защищая его от хищников.)

В казахской культурной картине мира ипостасью Тенгри становятся баксы, или шаманы, являющиеся не только проводниками между тремя уровнями космогонической вертикали (божественное небо, срединный мир, преисподняя), но и демиургами, «гармонией творящие мир». Это подтверждает комплекс мифов о Коркуте, создавшем кобыз, музыкальный инструмент, символизирующий акт первотворения.

Образ коке в тексте романа является аллюзией на бога Тенгри: колоссальный рост, громовой голос (Тенгри-гром – один из 99 «представителей» Тен-

гри), резкие, размашистые движения. Он всегда носит при себе камчу (корень «кам» означает творение) – атрибут Тенгри – и большую часть времени проводит в горах. В сознании маленького Пастушка/Жана отец и голубые горы сливаются в единое целое:

«Иногда мне сильно-сильно хотелось к коке. Тогда я взбирался на крышу сарая, откуда хорошо были видны голубые горы, и долго смотрел на них» [З. С. 28].

Кроме того, отец Пастушка/Жана – чабан, большую часть времени проводящий на отгонах, и охотник, ставящий капканы. Он умеет играть на кобызе. Как видим, система атрибутивов позволяет произвести реконструкцию «метафизической ипостаси» отца героя и выявить заложенные в нем импликатуры.

Отец мальчика, немногословный чабан, безмерно любит сына и умирает от горя, когда малыш оказывается в больнице с пробитой головой.

Важным этапом в понимании данного образа становится интерпретация смерти коке. «Значение слова “отец” тесно связано с тотемом-смертью: в родовом обществе тотем есть умерший отец всех, родоначальник, а в родовом обществе отец представляет собой жреца, тотема-вожака, убивающего и расчленяющего тотема-зверя, божество смерти. Умерший тотем – это бог» [7]. Таким образом, Жаксылыков «переводит» конкретно-реалистический образ отца (коке) в пространство метафизического, восстанавливая канву этногенетического мифа о первотворении, смерти (инициации) и новой жизни.

В отличие от матери как начала хаотического, отец воплощает для Пастушка/Жана гармонию, связь с Космосом.

Потеряв и отца, и мать, маленький Пастушок/Жан становится сиротой, то есть человеком, в мифопоэтическом плане утратившим свои корни. Он сталкивается с «пустотой» еще несотворенного мира.

И здесь особо важно подчеркнуть, что Жан в переводе с казахского означает «душа»; это позволяет нам говорить о двух уровнях сюжета – жизни человека общественного и человека «внутреннего» (Е. Эткинд).

Душа в миропонимании казахов многомерна, ею пронизаны все стратумы человеческого бытия. И, как и само мироздание, Душа имеет три уровня своего воплощения: ет-жан – материальный, представленный как телесное в человеке; рухи-жан – духовный, связанный с космическим миром, памятью народа, предками; шыбыл-жан – связующий между материальным и духовным.

У текста романа уникальная для казахстанской прозы полицентрическая архитектоника. Он словно «расходится» кругами, причем каждый последующий круг – индуктивное порождение предыдущего. Подобная круговая организация характерна для национального музыкального жанра – кюя.

Кюй отличает смешанная метрика, проявляющаяся в разных формах – от наигрывания до многочастотных построений, организованных по принципу рондо. В сложнейших своих формах кюй представляет собой неоднократное (не менее трех) «круговое» проведение главной темы, чередующееся с отличными друг от друга эпизодами. По этому принципу построен и роман «Поющие камни». Уже в самой форме своего воплощения произведение акку-

мулирует тип национального мышления – целостно-круговой, обобщающий, созерцательный.

Время в национальном мировосприятии циклично, подчинено сменяющим друг друга ритмам жизни – смерти – жизни, трансформативно: Хаос становится Гармонией, Гармония, разрушаясь, возвращается к Хаосу, чтобы воплотиться в новом качестве. По объяснению Ж.К. Каракозовой и М.Ш. Хасанова, это детерминировано историческим ареалом обитания кочевых народов – степью.

«В степи была очевидной природа Божества, имеющего окружность везде, и беспредельность пространства становилась качеством этого божества. Вся земля была для кочевника вращающимся шаром, потому что он кочевал по кругу в семьсот километров от джайляу (кетовки) к куздеу (осенней точке откочевки), от куздеу к кыстау (зимнему месту жилья), от кыстау к коктеу (весеннему) и от коктеу снова к джайляу. Законы кругового движения дали кочевникам-казахам первые представления о мире» [5. С. 106].

Композиционное решение романа – смысловое воплощение кюя. Этот аутентичный жанр отличается особым трехчастным делением. Начиная свою песнь снизу, с жоктау (поминального плача), акын (певец-импровизатор) развивает тему, «уводя» звук ввысь и замыкая круг в финале.

«Для казахов каждая музыкальная тема должна была заканчиваться формулой круга: именно такая композиция приносит, по представлениям казахов, ощущение гармонии и покоя, душевного равновесия» [5. С. 112].

Роман «Поющие камни» начинается как «жоктау о конце света»: постепенно расширяющаяся картина утраты реализуется в цепи трагических в жизни героя событий: детство в ауле, отравленном испытаниями на Семипалатинском полигоне, смерть младшей сестры, постоянные болезни, страх, необходимость приспособливаться к чуждой для себя жизни города, измена жены и предательство друга, рабство, госпиталь.

Повзрослев, юноша перебирается в город, поступает в университет, становится ученым и даже пытается писать стихи.

Все его действия – женитьба на недоступной Айнур, «неловкая» дружба с обеспеченным и циничным Арманом – продиктованы страхом перед своей Тенью (М.-Л. фон Франц), то есть нереализованным или непроявленным потенциалом эго-комплекса [9. С. 9], презентантом которой выступает мифическая сила – Эрлиг-хан.

В романе неслучайно присутствуют «говорящие имена». Так, Айнур («лунный свет») коррелирует с планом тьмы, мотивом возвращения к Хаосу; Арман («мечта», «иллюзия») также становится герменевтическим стимулом, указывая на иллюзорность нынешнего существования Жана, необходимость в поиске чего-то истинного.

В интерпретации романа знаменательна следующая сцена. Жан, влекомый недобрым предчувствием, карабкается на второй этаж дома, в котором живет Арман. Он уверен, что уличит жену и друга в неверности, и оказывается прав. Увиденное настолько потрясает его, что Жан «камнем падает вниз». В лингвокультуре казахского этноса «падение вниз» означает утрату жиз-

ненных ориентиров, погружение в бессознательное, так как мироздание представляет собой вертикаль, пронизывающую три мира. Обитая в срединном мире, человек должен стремиться к миру высшему, иначе его «призовет преисподняя». После долгих скитаний Жан оказывается в пустыне (устье пересохшей реки) и попадает в рабство к старику-китайцу. Рабство в жизни кочевника приравнивается к смерти. Но в случае с Жаном это смерть-инициация, необходимое условие для продолжения осознанной жизни.

Вся предшествующая жизнь Жана представляет собой развитие сценария, связанного с мотивом *избранничества*. Раннее столкновение со смертью, ощущение мировой пустоты, сопричастность всему сущему свидетельствуют, согласно верованиям тюрков, о том, что духи избрали его для особого служения людям – пути шамана, или баксы.

Согласно исследованиям Г.К. Наурызбаевой, «ребенок – потенциальный шаман с самого начала не принадлежит к человеческому коллективу, он – избранник духов. Они похитили его душу-птицу еще до рождения (или в детстве) и воспитали по-своему в гнезде на мировом дереве; в течение всей жизни они понуждают человека стать шаманом, то есть приблизиться к ним» [7]. Рано или поздно избранник отправляется в путешествие-инициацию в иной мир, знаемый его душой. В бессознательном состоянии визионер какой-то период бродит в дикой местности, чуждаясь людей, или лежит, прикованный к постели, не узнавая окружающих, в бреду.

Жаксылыков поэтапно реализует данный мифологический сценарий: Жан действительно оказывается в диком, незнакомом месте (пустыне), избегает встречи с людьми, «проваливается» в бессознательное состояние, бредит, видит сны – получает опыт трансперсонального переживания. При этом мы не имеем в виду, что герой должен стать реальным баксы, лекарем, отшельником и посредником между мирами, поскольку сам он является не столько формой изображения реального человека, сколько символом человеческой души. Так как повествование затрагивает, прежде всего, метафизику бытия, душевную и духовную экзистенцию, баксы выступает структом психики, воплощением Анимуса, стимулом личностной трансформации. Следовательно, через перипетии культурного мифа должна восстановиться личностная целостность героя и изначальная целостность символа.

По М. Элиаде, о мистических способностях человека свидетельствует изменение его социальных и личностных проявлений: будущий шаман отличается от окружающих необычным поведением, становится мечтательным, ищет уединения, бродит по лесам и безлюдным местам, имеет видения, поет во сне и т. д.

До того, как очутиться в пустыне, Жан переживает опыт, описанный выше.

«Мистическое призвание часто сопровождается глубоким кризисом личности неопита, который становится фактом его своеобразной инициации. Иначе говоря, любой из способов посвящения в шаманы обязательно предполагает некий период изоляции кандидата от окружающих и переживание им обязательных физических и душевных страданий» [12].

Так, Жан презирает избранную им роль лицедея и мима; ему чудится наивный глазастый малыш, которым он был прежде:

«По прихоти судьбы, а также по стечению обстоятельств со временем у него выработается безошибочное чутье ко всяким проявлениям лжи, хотя к тридцати годам, обзаведясь женой, квартирой, заслужив авторитет среди ученой братии, заведя дружбу с нужными людьми, он сам научится льстить и подхалимничать, лгать и изворачиваться, оправдывать сделки с совестью мудреным словом “компромисс”. И каждый раз, сознавая ложь своего поступка, он будет мучительно переживать свое постыдное раздвоение, чувствуя в себе волнение все того же изначального глазастого малыша» [3. С. 51].

Данное состояние – несомненный личностный кризис, требующий разрешения через *возвращение к изначальной невинности*.

Очутившись в пустыне, в *пограничной зоне*, Жан обретает своего наставника – старика-китайца, который способствует его инициации. «Старый лис» заставляет Жана трудиться в поте лица, собирать в устье пересохшей реки окатыши-нефриты, нещадно хлещет его камчой в случае неповиновения или оплошности. В качестве награды за тяжелый труд Жан получает *хлеб и вино*.

В один из дней Жан находит удивительный, идеально круглый камень с изображением знака Инь-Ян на одной стороне и прекрасного женского профиля на другой. Инь-Ян в буддистском мировоззрении – знак космической дихотомии света и тьмы, мужского и женского, вечного и преходящего; это космогонический символ. Как отмечает П. Волкова, это воплощение абсолютного потенциала [2. С. 89]. Ян: Небо, свет, абсолютная мужская оплодотворяющая сила; Инь: Земля, женская поглощающая сущность. В их единстве заключено Мировое космическое натяжение и бесконечность Метаморфоз – цепи преобразений витальной энергии мира.

Символ Ин-Янь сакрален, в нем аккумулирована идея Совершенства – в том числе и совершенства жизни (то есть ее *совершенности*, оконченности на данном этапе). Такая «находка» может «сигнализировать» о том, что наступило время Ухода. Смерти в буддистской концепции нет; Уход воспринимается как погружение в безвременность и бесформенность Абсолютного бытия для возвращения в новой форме [2. С. 90]. Неслучайно старик, найдя у Жана священный камень, начинает готовить его к Уходу (омывает его тело, надевает добротную *чистую* одежду, обильно кормит); после ритуала Очищения старик дает Жану новую бритву для акта Порывания с жизнью. Жан, однако, не принимает физической смерти. Камень Ин-Янь по-прежнему является Сигнификатором Метаморфоз, но эти преобразования затрагивают уровень Души и Духа.

Процессу инициации Жана способствует старик-китаец. Это личность интегрированного сознания, в котором сосуществуют разные религии и мировоззрения. Этнически старик – китаец; приверженность традициям своего народа побуждает его предложить Жану добровольный Уход. Но он же и мусульманин, и (имплицитно, неявленно) языческий шаман. Следовательно, мотив Выбора может трактоваться и как мотив Искушения (что справедливо

для мусульманской и христианской картин мира). Однако в первую очередь функционально старик является баксы. (Очень важно прокомментировать, что реального Дусена-баксы главный герой пытается найти на протяжении всего романа; старик, как мы увидим далее, выполняет здесь компенсаторную, то есть замещающую, функцию. Он – трикстер, «дублер» протагониста, действующий ему наперекор, зачастую жестоко. Тем не менее в его поведении нет злого умысла, так как трикстер – сила мироздания, гармонизирующая его.)

Уже в древнетюркской культуре баксы выступает как творческая, созидательная ипостась Единого. Главной функцией баксы в архаическом обществе было исцеление, духовное и физическое. Баксы почитали как заступника человеческого рода, ведущего борьбу с силами зла (именно поэтому в атрибутику баксы входили разные виды оружия: копья, мечи, лук и стрелы, камча и пр.)

В общетюркской мифологии шаман (баксы) был создан Всевышним как посредник между мирами. В казахском фольклоре покровителем всех баксы стал Коркыт. Долгие годы Коркыт странствовал по свету в поисках земли, где нет смерти, но не нашел ее ни в одном из четырех концов мира. Тогда он зарезал свою спутницу – волшебную верблюдицу – и из кожи ее шеи смастерил музыкальный инструмент – кобыз. По легенде, кобыз может подражать всем звукам живой и неживой природы. Таким образом, Коркыт смог одолеть смерть музыкой. Музыка является для казахского народа гармонизирующим началом, с ней связывали процесс первотворения.

Как и баксы, старик живет в пограничной зоне – у реки Хоргос, естественной границы между Казахстаном и Китаем. Он обитает вдали от людей, как того требуют правила; каждый его выход изобилует элементами театральности: рассказчик называет его «искусным лицедеем», «паяцем», «вдохновенно и яростно жестикулирующим» перед зачарованной толпой. Театрализация – это своеобразная коммуникативная стратегия, транслятивный мост между адресантом (баксы) и его аудиторией.

Согласно преданиям, баксы спускается в загробный мир, чтобы выпросить у Эрлиг-хана благоденствие для своего народа. Он не вправе рассказывать обо всем увиденном, но может изобразить это через пантомиму, танец, кружение, игру на музыкальном инструменте. Отсюда – карнавализация всего магического дискурса, в котором задействован баксы.

Старик испытывает Жана не только каторжным трудом и побоями; он стимулирует его к путешествию в собственное бессознательное, к встрече со своим Страхом. Он указывает герою, что его душа заточена в Преисподней:

«В груди у тебя спит Айдахар, а сам ты живешь, как слепой крот, в грязи возишься» [3. С. 46].

Айдахар – Дракон, в китайской культуре эзотерический символ бессмертия и бесконечности (однако эта символика этнически конкретна, она связана с китайской Космогонией через старика-китайца, в то время как Айдахар-змея, описываемый Жаном, коррелирует с энтропическими, разрушительными аспектами). Крот, живущий под землей, является одним из представителей

Эрлиг-хана, это животное создано божеством подземного мира. Космогонический тюркский миф связывает с Эрлиг и грязь: в начале времен, когда существовал только Мировой океан, Эрлиг-хан в обличье утки нырнул в глубины и принес в клюве грязь (глину), из которой было сотворено мироздание. Поэтому Эрлиг-хана считают одним из демиургов наряду с Тенгри.

Когда душа человека находится в нижнем мире, баксы отправляется в загробное путешествие. Считается, что он приносит Властелину Преисподней богатые дары, среди которых особое место занимают *винные напитки*, чтобы захмелевший и подобревший Бог отпустил пленную душу и не причинял вреда всему роду. С позиции этого шаманского мифа *вино*, которое Жан получает как плату за труд, является даром-откупом Эрлиг-хану. Оно должно раскрепостить сознание героя и даровать его душе свободу.

Есть и второй вариант «прочтения» дихотомичного символа *«вино и хлеб»*, связанный с Причащением в христианской традиции; через вкушение «крови и плоти» Господа обретается душевное очищение и сопричастность Богу. Это дополнительный смысл, не противоречащий, однако, первой интерпретации: исход обоих культурных «сценариев» ведет к освобождению и единению с Высшим.

Так и получается: с каждым новым днем тяжелых испытаний Жан становится все ближе к собственному просветлению. Он начинает сновидеть, входит в многоуровневый экстатический транс, возвращается в свое детство и понимает, что Страх, который преследовал его много лет, есть не что иное, как зов единой Жизни.

Заключительная стадия инициации, по М. Элиаде, – это смерть в потустороннем мире. Визионер может быть убит и расчленен духами, которые потом пожрут его тело и соберут заново из костей, нарастив на них новую плоть, или Божеством.

В одном из последних своих погружений Жан принимает облик злобно-го демона-асура и вступает в схватку с грозной богиней Сарасвати, которая сражает его пламенеющей ваджрой. В данном фрагменте на тюркский мифо-концепт наслаивается фрагмент индийской религиозной картины мира, однако «сценарное» развитие событий остается неизменным. Будучи убитым в мире духов, Жан возвращается на землю уже в новом качестве.

«Вселенная преобразилась для меня. Невидимые стены рухнули. Мир был наполнен иным светом, и мне предстояло узнать эту новизну. Коке, Гора плачет, ты слышишь?» [3].

Сердце Жана наполняется благодарностью; он больше не нуждается в вине и способен сознанием проникнуть в Вечность. В его экстатических потоках сознания сливаются воедино Пастушок, коке – любимый умерший отец и Коке-творец, Всевышний и милосердный, возвращающийся к Мировой горе – тюркскому символу Космоса, центру мира, означающему гармонию и порядок.

Заключение

Тексты, продуцированные на стыке культур и гетерогенных семиотических систем (в случае, если имеет место интермедальность этих систем), нуждаются в особой сетке координат для интерпретации. Как мы попытались продемонстрировать на материале романа «Поющие камни», подтекстовая информация зачастую предоставляет исследователю большую свободу в декодировании элементов художественного целого. Тексты, созданные писателем на этнически неродном языке, в современном литературоведении принято называть транслингвальными. Посредством усвоенного языка автор транслирует в более широкое коммуникативное пространство коды родной для него лингвокультуры, в результате чего происходит взаимообогащение систем. Подобная интерпретация романа возможна лишь с соблюдением презумпции транслингвальности и теории литературного домена.

Список литературы

- [1] *Алимжанова Г.М.* Сопоставительная лингвокультурология // Current contents. URL: <http://gendocs.ru> (дата обращения: 05.11.2019).
- [2] *Волкова П.Д.* Мост через бездну. Кн. 1. М.: Зебра, 2014. 304 с.
- [3] *Жаксылыков А.Ж.* Сны окаянных: трилогия. Алма-Ата: Алматинский издательский дом, 2006. 526 с.
- [4] *Зализняк А.А.* Грамматический словарь русского языка. Словоизменение. Русский язык. М., 1980. С. 745.
- [5] *Каракозова Ж.К., Хасанов М.Ш.* Космос казахской культуры // Евразия. 2001. Вып. 2. С. 106–112.
- [6] *Лотман Ю.М.* О метаязыке типологических описаний культуры: избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 386.
- [7] *Наурызбаева З.* Казахская культура, мифология и музыка // Current contents. URL: <http://otuken.kz/index.php/mythzira/49-2010-06-20-07-04-43> (дата обращения: 10.11.2019).
- [8] *Тэн И.* Философия искусства. М.: Республика, 1996. С. 10–19.
- [9] *Франц М.-Л. фон.* Феномены Тени и Зла в волшебных сказка / пер. с англ. В. Мершавки. М.: Класс, 2010. 360 с.
- [10] *Чиксентмихайи М.* Креативность. Поток и психология открытий и изобретений / пер.с англ. И. Ющенко. М.: Карьера Пресс, 2013. 528 с.
- [11] *Эко У.* Vertigo: круговорот образов, понятий, предметов. М.: СЛОВО, 2017. 408 с.
- [12] *Элиаде М.* История веры и религиозных идей: в 3 т. Т. 3. От Магомета до Реформации // Current contents. URL: <http://www.e-reading.co.uk> (дата обращения: 10.11.2019).
- [13] *Эсалнек А.Я.* Архетип // Введение в литературоведение / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; под ред. Л.В. Чернец. 5-е изд., стер. М.: Академия, 2012. 720 с.
- [14] *Snyder B.* Save the cat: the last book on screenwriting you'll ever need. Michigan: Michael Wiese Productions, 2005.

История статьи:

Поступила в редакцию: 24 сентября 2019

Принята к публикации: 10 октября 2019

Для цитирования:

Валикова О.А., Бахтикиреева У.М. Роман А. Жаксылыкова «Поющие камни» в русле теории литературного домена // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*. 2019. Т. 24. № 4. С. 633–648. <http://dx.doi.org/10.22363/2312-9220-2019-24-4-633-648>

Сведения об авторах:

Валикова Ольга Александровна, доктор философии в области филологии (PhD), доцент кафедры русского языка и межкультурной коммуникации, Российский университет дружбы народов. E-mail: vestnik_valikova@mail.ru

Бахтикиреева Улданай Максутовна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка и межкультурной коммуникации, Российский университет дружбы народов. E-mail: uldanai@mail.ru

Research article

A. Zhaksylykov's novel "Singing Stones" in aspect of the literary domain theory

Olga A. Valikova, Uldanai M. Bakhtikireeva

Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University)
10 Miklukho-Maklaya St., bldg. 2, Moscow, 117198, Russian Federation

The authors of the article believe that the symbolic systems to which the language belongs form structured databases in a certain way – domains that develop according to specific rules and affect the culture of a language community. According to the hypothesis of the research presented in the paper, Russian-language literature is a special cultural domain generated by the ethnogenetic (in this case, Kazakh) and canonical (Russian) fields of culture. It was found that at the crossroads of cultures – and literatures – a new aesthetic phenomenon is being formed, which modern literary criticism has yet to describe. The main objectives of the study included interpretation of the text by the method of hermeneutic commentary, elimination of linguocultural lacunae, and complex poetic analysis. The research material was the first pentology novel by A. Zhaksylykov "Dreams of the Damned" – "Singing Stones". The authors conclude that modern Russian literature gravitates not so much to the Russian (in the strict sense of the term) language field as to the Russophonetic or translingual field, using the term by professor Steven Kellman.

Keywords: literature domain; Russian-language prose; writers of Kazakhstan; post-modernism

References

- [1] Alimzhanova G.M. Sopotavitel'naja lingvokul'turologija // *Current contents*. <http://gendocs.ru> (accessed: 05.11.2019).

- [2] Volkova P.D. *Most cherez bezdnu. Kn. 1*. Moscow: Zebra Publ., 2014. 304 p.
- [3] Zhaksylykov A.Zh. *Sny okajannyh: trilogija*. Almaty: Almatinskij izdatel'skij dom Publ., 2006. 526 p.
- [4] Zaliznjak A.A. *Grammaticheskij slovar' russkogo jazyka. Slovoizmenenie. Russkij jazyk*. Moscow, 1980. P. 745.
- [5] Karakozova Zh.K., Hasanov M.Sh. Kosmos kazahskoj kul'tury // *Evracija*. 2001. Issue. 2. Pp. 106–112.
- [6] Lotman Ju.M. *O metajazyke tipologicheskikh opisanij kul'tury: izbrannye stat'i: in 3 vols. Vol. 1*. Tallin, 1992. P. 386.
- [7] Nauryzbaeva Z. Kazahskaja kul'tura, mifologija i muzyka // *Current contents*. <http://otuken.kz/index.php/mythzira/49-2010-06-20-07-04-43> (accessed: 10.11.2019).
- [8] Tjen I. *Filosofija iskusstva*. Moscow: Respublika Publ., 1996. Pp. 10–19.
- [9] Franc M.-L. von. *Fenomeny Teni i Zla v volshebnyh skazka* / per. s angl. V. Mershavki. Moscow: Klass Publ., 2010. 360 p.
- [10] Csikszentmihalyi M. *Kreativnost'. Potok i psihologija otkrytij i izobretenij* / per. s angl. I. Jushhenko. Moscow: Kar'era Press, 2013. 528 p.
- [11] Eco U. *Vertigo: krugovorot obrazov, ponjatij, predmetov*. Moscow: SLOVO Publ., 2017. 408 p.
- [12] Jeliade M. Istorija very i religioznyh idej: in 3 vols. Vol. 3. Ot Magometa do Reforma-cii // *Current contents*. <http://www.e-reading.co.uk> (accessed: 10.11.2019).
- [13] Jesalnek A.Ja. Arhetip // *Vvedenie v literaturovedenie* / L.V. Chernec, V.E. Halizev, A.Ja. Jesalnek i dr.; pod red. L.V. Chernec. 5th ed. Moscow: Akademija Publ., 2012. 720 p.
- [14] Snyder B. *Save the cat: the last book on screenwriting you'll ever need*. Michigan: Michael Wiese Productions, 2005.

Article history:

Received: 24 September 2019

Revised: 30 September 2019

Accepted: 10 October 2019

For citation:

Valikova O.A., Bakhtikireeva U.M. (2019). A. Zhaksylykov's novel "Singing Stones" in aspect of the literary domain theory. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 24(4), 633–648. <http://dx.doi.org/10.22363/2312-9220-2019-24-4-633-648>

Bio notes:

Olga A. Valikova, PhD in Philology, Professor Assistant at the Department of Russian Language and Intercultural Communication, Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University). E-mail: vestnik_valikova@mail.ru

Uldanai M. Bakhtikireeva, Doctor in Philology, Professor at the Department of Russian Language and Intercultural Communication, Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University). E-mail: uldanai@mail.ru