

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Бадиев

Бадией Хамсех Фард Хананех Садат

**ОБРАЗ ВОСТОКА В РОМАНЕ А. ВОЛОСА
«ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПАНДЖРУД»**

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Специальность 5.9.1. – Русская литература и литературы народов
Российской Федерации**

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Зав. кафедрой русской литературы
Светлана Викторовна Бурдина

Пермь – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. ТВОРЧЕСТВО А. ВОЛОСА В КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	15
1.1. Творчество А. Волоса в исследованиях российских критиков и литературоведов	16
1.2. Творчество А. Волоса в исследованиях зарубежных критиков и литературоведов	32
1.3. Выводы	35
ГЛАВА II. ХРОНОТОП ВОСТОКА В РОМАНЕ А. ВОЛОСА «ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПАНДЖРУД»	37
2.1. Художественное пространство	38
2.2. Художественное время	61
2.3. Выводы	65
ГЛАВА III. СЕНСОРНЫЙ КОД ВОСТОКА В РОМАНЕ А. ВОЛОСА «ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПАНДЖРУД»	68
3.1. Сенсорная образность в художественном тексте	68
3.2. Сенсорный код восточного пространства	73
3.3. Выводы	94

ГЛАВА IV. ИСЛАМСКИЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ	96
А. ВОЛОСА «ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПАНДЖРУД»	96
4.1. Коранические сказания	
4.2. Коранические аяты	116
4.3. Народные верования	120
4.4. Выводы	128
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	130
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	135

ВВЕДЕНИЕ

Образ Востока занимает особое место в русской литературной традиции, не только выполняя декоративную функцию, но и отражая философский, культурный и духовный поиск русских писателей. Восток в литературе часто становится символом иного мира – загадочного, сакрального и – одновременно – угрожающего и притягательного. Начиная с пушкинской эпохи писатели обращаются к восточной тематике как к пространству смыслов, в котором происходит переосмысление собственного «я», исторической судьбы, религиозных и этических ориентиров.

В начале XIX века, как ответ на усиливающиеся либеральные и прозападные настроения в российском обществе, зарождаются идеи о необходимости оградить Россию от разрушительного влияния Запада, ассоциировавшегося, в том числе, с тревожным наследием Французской революции. В качестве альтернативы этим идеям всё чаще выдвигается обращение к Востоку как к оплоту традиционных ценностей, духовной глубины и культурной устойчивости.

Уже с середины XIX века религиозно-философские учения Индии, Китая и Японии начинают оказывать заметное влияние на научную, философскую и культурную жизнь России. Однако восприятие Востока в русской культуре во многом происходило опосредованно – через европейскую призму, прежде всего через эстетику романтизма. Именно романтическое мышление, склонное к универсализму, включало Восток в свой круг интересов как символ иной, глубинной, реальности. Вслед за европейскими романтиками к восточной тематике обращаются и русские поэты: А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Ф.И. Тютчев и другие.

Постепенно в русской культуре утверждается парадигма Восток – Запад как не просто географическое, но философское и мировоззренческое противопоставление. Эта дихотомия становится способом самопонимания:

Восток ассоциируется с духовным началом, созерцательностью, стремлением к раскрытию внутреннего мира человека и гармонией; Запад – с рационализмом, активной внешней экспансией и технологическим прогрессом. Таким образом, образ Востока в русской литературе XIX века – это прежде всего метафора особого менталитета, направленного на самопознание, отказ от внешней суеты и поиск гармонии с миром.

Подобное понимание Востока отразилось и в творчестве русских реалистов, прежде всего Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, для которых восточные идеи становились точкой соприкосновения с универсальными морально-философскими вопросами. В эстетике романтизма, а позднее и в реализме, Восток – уже не просто экзотическое пространство, а значимая духовная категория, открывающая новые горизонты осмысления человеческого бытия.

Образ Востока в русской литературе XX–XXI веков стал объектом пристального внимания многих исследователей. Этой теме уделяли внимание Ю.М. Лотман [Лотман 1985], Л.П. Гроссман [Гроссман 1941], П.В. Алексеев [Алексеев 2014], В.А. Захаров [Захаров 2007], Н.Б. Искандарова [Искандарова 2020], Г.Л. Рустамзода [Рустамзода 2012], И. Кирсанов [Кирсанов 2003], выявляя различные аспекты культурного, религиозного, философского и эстетического восприятия восточной цивилизации. В диссертации Е.В. Шахматовой «Мифологема “Восток” в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века» восточные концепты представлены как часть эзотерического мышления, пронизывающего поэтику эпохи [Шахматова 2018]. Е.Ю. Раскина в работе «Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилёва» рассматривает сакральную географию Востока как пространство духовного поиска и поэтического самовыражения [Раскина 2009]. Исследование А.Ж. Алламураевой «Эволюция образа Востока в русской поэзии XX века» прослеживает трансформацию восприятия Востока – от экзотики к пережитому

и исторически значимому образу [Алламуратова 2016]. Эти работы, наряду с исследованиями Аль Рубаиави [Аль Рубаиави 2024], Т.О. Сотовой [Сотова 2020], Т.И. Акимовой и К.Х.И. Ибрагима [Акимова и К.Х.И. Ибрагим 2024], акцентируют внимание на восточной топонимике, символике, культурном коде и исламских мотивах как на ключевых элементах художественного мира поэтов Серебряного века. В диссертациях Е.Р. Абдуразаковой «Тема Востока в творчестве Бориса Пильняка» [Абдуразакова 2005], О.С. Чебоненко «Восток в художественном сознании И. А. Бунина» [Чебоненко 2004] и Е.Б. Смольяниновой «Буддийский Восток в творчестве И.А. Бунина» [Смольянинова 2007] показывается, как писатели, находясь под влиянием восточной философии и религии, формируют своё мировоззрение и эстетическую систему. В этих работах подчеркивается не только эстетическая привлекательность Востока, но и его глубокий метафизический смысл. Подобный подход можно наблюдать и в статьях Н.Н. Иванова о А.М. Горьком [Иванов 2021] и М.М. Пришвине [Иванов 2022], где Восток осмысливается как мифопоэтический код, соединяющий природу, национальное сознание и религиозную символику.

Особый интерес вызывают исследования постмодернистского восприятия Востока. В статьях Р.Э. Дворникова и П.В. Алексеева [Дворников и Алексеев 2022], Чжэн Сяотин [Чжэн Сяотин 2022] анализируется творчество В.О. Пелевина как пространство философского эксперимента, где восточные образы используются для деконструкции современной реальности и обращения к метафизике сознания.

Нередко в междисциплинарных исследованиях – таких как работы Е.А. Чач [Чач 2012], Д.А. Гаджиевой [Гаджиева 2015] и Е.Ю. Перовой [Перова 2020] – Восток предстаёт не только как художественный образ, но и как культурный код, значимый для понимания национального сознания, художественной традиции и историко-культурного контекста. Эти авторы

подчеркивают, что восприятие Востока в произведениях литературы не статично: оно меняется в зависимости от эпохи, мировоззрения художника и запросов общества.

Таким образом, отечественное литературоведение предлагает разностороннюю и методологически насыщенную картину изучения Востока в русской литературе. Через анализ восточных мотивов – от буддийских и исламских до ориенталистских и постмодернистских – учёные раскрывают глубину диалога культур и создают теоретическую основу для дальнейшего осмысления Востока как художественного и философского пространства.

Актуальность темы диссертации обусловлена тем, что в XXI веке Восток и его культура постоянно привлекает внимание исследователей – историков, культурологов, литературоведов. Со странами Востока оказываются связаны многие проблемы мировой экономики и политики, а разработанные восточными странами религиозно-философские идеи, научные концепции и технологии производства оказывают огромное воздействие на всю мировую цивилизацию. Анализ культуры Востока и национальных традиций в романе А. Волоса «Возвращение в Панджруд» дает уникальную возможность осмысления процесса межкультурной коммуникации и опыта выживания в ином культурном пространстве.

Научная новизна работы обусловлена тем, что в исследовании впервые даётся целостная интерпретация образа Востока в романе «Возвращение в Панджруд» Андрея Волоса с учётом философско-культурологического и интертекстуального контекста. Выявляются отношения между личностной трансформацией героя и символическим пространством Востока, раскрываются особенности поэтики Востока и влияние русской литературной традиции на образ Востока в романе.

Гипотеза исследования заключается в том, что художественный образ Востока в прозе Андрея Волоса является сложной многоуровневой системой,

выражающей целостную модель Востока как пространства духовного поиска, исторической памяти и культурной идентичности.

Объектом исследования является художественный мир романа А. Волоса «Возвращение в Панджруд», включающий в себя пространственно-временную организацию, систему образов и символов, религиозные и мифопоэтические образы и мотивы, а также сенсорную образность (звуки, запахи, цвета), через которые формируется целостное восприятие Востока как культурного, духовного и эстетического феномена.

Роман А. Волоса «Возвращение в Панджруд» был выбран в качестве основного объекта исследования не случайно. В корпусе прозаических произведений автора именно этот роман наиболее полно и многослойно воплощает восточную тематику, демонстрируя глубоко продуманную художественную модель Востока как духовного, культурного и ментального пространства. В отличие от других произведений А. Волоса «Возвращение в Панджруд» органично совмещает исторический, философский и поэтический аспекты, опираясь на подлинную биографию персидского поэта Абу Абдалла Рудаки и в то же время свободно интерпретируя её средствами художественного вымысла.

Жанрово роман определяется как исторический, но в его структуре сочетаются черты духовной исповеди, философской притчи и культурологического размышления. Восток в этом произведении предстаёт не только как географическая реальность, но как сложная система ценностей, образов, звуков, запахов и символов, интегрированных в повествование.

Отметим, что в таких романах А. Волоса, как «Хуррамабад», «Царь Дариан», «Победитель», также присутствуют восточные мотивы, однако эти произведения либо фрагментарны по структуре (как «Хуррамабад», названный самим автором «романом-пунктиром»), либо образ Восток не достигает в них той

степени философской и художественной концентрации, какая наблюдается в «Возвращении в Панджруд».

Таким образом, выбор романа «Возвращения в Панджруд» как основного объекта анализа продиктован как идейной глубиной произведения, так и его жанровой спецификой, позволяющей исследовать образ Востока во всей его художественно-философской многомерности.

Предметом исследования выступает образ Востока как культурно-философская и эстетическая категория, представленная в романе.

Материалом исследования послужил роман Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд».

Целью работы является комплексное осмысление образа Востока в романе Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд» как многослойного художественного конструкта, формируемого на пересечении культурного, философского и эстетического дискурсов.

Для достижения поставленной цели в работе решаются **следующие задачи:**

- осмыслить место А. Волоса в современном литературном контексте;
- выявить специфику пространственно-временной структуры романа А. Волоса «Возвращение в Панджруд»;
- исследовать своеобразие сенсорного кода в романе А. Волоса и определить его роль в создании образа Востока;
- рассмотреть исламские образы, религиозные мотивы, сакральные символы, выяснить их роль в художественной системе произведения.

Методологическая основа исследования определяется комплексным подходом, включающим литературоведческие и культурологические методы. Необходимость реконструкции процесса функционирования творчества А. Волоса в современном литературном процессе обусловила обращение в работе к *историко-типологическому* методу, позволяющему определить место

произведения в историко-литературном процессе в связи с тенденциями развития литературы и *культурно-контекстуальному* методу, согласно которому художественные произведения рассматриваются в их бытовании, эволюции и контекстных связях с другими явлениями культуры. Во второй, третьей и четвёртой главах диссертации, ориентированных на анализ романа А. Волоса, применяются элементы мифопоэтического, интертекстуального, структурно-семантического подходов, а также мотивный анализ.

Обобщения и выводы диссертации опираются на труды классиков отечественного литературоведения М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, в которых исследуются проблемы типологии историко-литературного процесса, взаимодействия национальных культур, методологии анализа художественного текста.

При изучении историко-культурных контекстов литературного процесса XX – XXI веков, места в нём творчества А. Волоса важными для настоящей работы оказались работы литературоведов С.Н. Абашина, З.Т. Азизовой, А.Д. Казимирчук, М. Марачевой, В.В. Мароши, В.А. Мескина, Т.В. Половинкиной, Г.М. Ребель, Э.С. Сергеевой Э.Ф. Шафранской, а также критиков О.В. Кудрина, И.В. Кукулина, А.Н. Латыниной, В.Д. Оскоцкого, М.С. Ремизовой, И.И. Ростовцевой, Ю.И. Суровцева, А.В. Саломатина.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что в ней уточняется представление о способах репрезентации Востока в современной русской прозе, углубляется понимание механизмов художественного синтеза культур в литературном тексте. Результаты исследования могут быть использованы в дальнейшем изучении ориентализма в русской литературе.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования её результатов при дальнейшем изучении репрезентации Востока в русской литературе XX–XXI веков, а также при разработке методики анализа художественного пространства, сенсорных образов и религиозно-культурных

кодов в художественном тексте. Материалы исследования могут быть включены в программы вузовских курсов по истории современной русской литературы, курсов «Литература и культура Востока в русском художественном сознании», «Анализ художественного текста», а также использоваться при подготовке элективного курса по новейшей русской литературе, в преподавании русского языка как иностранного.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Творчество А. Волоса в критике и литературоведении рассматривается как важное явление постсоветской русской прозы, соединяющее в себе философскую рефлексию, жанровое и стилевое многообразие, обращение к традициям классической русской литературы и стремление к художественному постижению национальной и культурной идентичности. Образ Востока в произведениях А. Волоса воспринимается современными исследователями как сложный культурно-философский конструкт, в котором синтезируются религиозные, эстетические, социокультурные и политические концепции.
2. Хронотоп в романе «Возвращение в Панджруд» выступает как особая пространственно-временная модель Востока, соединяющая мифопоэтическое, историческое и повседневное измерения. Временная структура романа построена по принципу кругового движения, отсылающего к идее вечного возвращения и повторяемости, а пространственные образы (дом, дорога, город) приобретают символическое звучание, раскрывая философские основы восточной культуры. Благодаря такой трёхслойной структуре художественного времени и пространства роман А. Волоса становится не только историко-культурным повествованием, но и философской притчей, в которой время делается способом постижения истины и внутренней трансформации героя.

3. Особое значение в романе получает мифопоэтическое восприятие времени, выраженное через цитаты из поэтического творчества Рудаки. Герой оказывается не просто в исторической ретроспективе, а в пространстве вечной культуры, где прошлое, настоящее и будущее находятся в постоянном диалоге. Мифологическая модель времени становится ключевым принципом организации художественного мира произведения.
4. Важнейшим художественным инструментом в создании модели Востока становится в романе сенсорная образность. Доминанты чувственного восприятия действительности (звук, цвет, запах) выполняют в романе функцию носителей памяти, культурных смыслов, раскрывают глубинную суть пространства и времени, позволяют читателю ощутить Восток не как далёкую экзотику, а как живую, чувственно насыщенную реальность.
5. Образ Востока в романе А. Волоса «Возвращение в Панджруд» предстаёт как многослойная культурно-философская модель, включающая исламские образы, коранические сюжеты, народные верования и сакральные ритуалы. Через образы Хызра, Имама Махди, Зу-л-Карнайна, коранические аллюзии и описание ритуальных практик А. Волос раскрывает ментальные основы восточного мироощущения, формирующие ценностную систему персонажей и определяющие их нравственные ориентиры, мотивы поступков и внутренние конфликты.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации были представлены в докладе на заседании кафедры русской литературы Пермского государственного национального исследовательского университета 23 июня 2025 г., а также в докладе на XVI Международной научно-практической конференции «Диалог культур: Россия и Китай на новом шелковом пути» (октябрь 2024, г. Пермь).

Результаты исследования изложены в 4 публикациях, 3 из них – в рецензируемых научных изданиях, включенных в реестр ВАК Министерства науки и высшего образования РФ.

Структура диссертации определяется целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка литературы.

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, формулируются объект, предмет, цель и задачи исследования, определяется научная новизна и методологическая основа, формулируются положения, выносимые на защиту, приводятся сведения об апробации и практической значимости работы.

Первая глава – «*Творчество А. Волоса в критике и литературоведении*» – посвящена рассмотрению места А. Волоса в контексте современной русской прозы, анализу его художественного метода, поэтики, восприятия критиками, а также общего интереса исследователей к «восточной» тематике в его творчестве. Глава содержит обзор диссертаций, статей и рецензий, в которых затрагивается специфика образа Востока в произведениях писателя.

Во **второй главе** «*Хронотоп Востока в романе А. Волоса “Возвращение в Панджруд”*» исследуются особенности пространственно-временной модели произведения. Внимание уделяется мифопоэтическому, историческому и повседневному уровням хронотопа, символике дороги, города, дома и сакральной географии, формирующей образ Востока как философской категории.

Третья глава «*Сенсорный код Востока в романе А. Волоса “Возвращение в Панджруд”*» посвящена анализу чувственного восприятия Востока в романе. Рассматривается роль слуховых, обонятельных и визуальных образов как способов художественного освоения пространства и выражения ментальности. Показывается, каким образом сенсорные коды способствуют формированию целостного эстетического и культурного образа Востока.

В четвертой главе «Исламский дискурс в романе А. Волося «Возвращение в Панджруд»» исследуются религиозные и мифологические компоненты художественного мира романа. Особое внимание уделяется кораническим сюжетам, исламским символам, а также традиционным народным верованиям, ритуалам и их интеграции в повествование.

Каждая глава завершается краткими **выводами**, в которых обобщаются основные результаты анализа.

В **Заключении** подводятся общие итоги исследования, обозначаются перспективы дальнейшего изучения темы.

Библиографический список включает 118 наименований.

Общий объем диссертации составляет 147 страниц.

ГЛАВА I

ТВОРЧЕСТВО А. ВОЛОСА В КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Андрей Волос – современный российский писатель. Он родился в 1955 г. в г. Душанбе (в то время – Сталинабад), и там же прошла его молодость. Он начал публиковаться в конце 1970-х гг. как автор стихов, а во второй половине 1980-х гг. опубликовал свои первые прозаические произведения – рассказы. Его первый роман «Хуррамабад» (2000) получил Государственную премию РФ, а в дальнейшем – премии «Антибукер», «Москва-Пенне» и журнала «Знамя». В своём творчестве писатель часто обращается к теме Востока. «Творчество Андрея Волоса очень разнообразно и невероятно уникально. Источник этой уникальности – это, прежде всего, его судьба и философские взгляды. Андрей Волос – часть тех русских людей, которые жили на границах двух миров в национальных республиках Советского Союза» [Марачева 2022: 84].

Произведения А. Волоса были переведены на несколько иностранных языков и привлекли внимание читателей из разных стран, а также многих современных литературоведов и критиков.

Проблематику, поэтику, жанровые особенности произведений А. Волоса изучали критики и литературоведы З. Азизова, К. Кучер, В. Мароши, М. Степнова, Э. Шафранская, а также некоторые другие исследователи.

Свои первые рассказы А. Волос опубликовал в 1986 г.; в 1989 г. был напечатан сборник его произведений. Особое место в творчестве писателя заняла тема мусульманского Востока, представленная в романах «Хуррамабад» (2000), «Возвращение в Панджруд» (2013), тетралогии «Судные дни» («Победитель», «Предатель», «Должник», «Кредитор», «Месмерист» – 2016–2017), сборнике «Таджикские игры» (2005).

1.1. Творчество А. Волоса в исследованиях российских критиков и литературоведов

Некоторое время произведения писателя оставались незамеченными со стороны критиков и литературоведов.

Первые отзывы критиков на произведения А. Волоса появились в 2000 г. после публикации романа «Хуррамабад»¹. Действие этого романа происходит на протяжении примерно 60 лет – с конца 1920-х гг., когда в Среднюю Азию пришла Советская власть, а вместе с ней русское население, до конца 1980 – начала 1990-х гг., когда люди стали массово уезжать обратно в Россию.

М. Ремизова в статье «Свои и чужие в городе счастья», посвящённой этому произведению, отметила своеобразие его тематики, особенности организации художественного времени и особо остановилась на проблеме жанра. С точки зрения критика, авторское жанровое определение – «роман-пунктир», – с одной стороны, «удивительно точно и ёмко передает особенности “хуррамабадской” структуры», поскольку верно указывает на «общую линию, связывающую сюжеты отдельных новелл», из которых состоит произведение, а с другой – подчеркивает относительную завершённость каждого из «сюжетов, лежащих самостоятельными мазками на полотне единого текста» [Ремизова 2000].

В июне 2000 г. в Московском отделении Международного сообщества писательских союзов (МСПС) состоялась презентация книги А. Волоса «Хуррамабад», организованная совместно МСПС, «Независимой газетой» и Посольством Республики Таджикистан, которая по сути превратилась в конференцию. На ней выступили известные российские критики и писатели – И. Ростовцева, А. Василевский, В. Оскоцкий, А. Битов, Ю. Суровцев и другие, высказавшие своё мнение о романе. Подробная информация об этом мероприятии содержится в статье И. Кукулина «Плов и проза в межкультурном

¹ Прототипом Хуррамабада является город Душанбе.

контексте», в которой собраны и обобщены отзывы на указанное произведение [Кукулин 2000].

Критики затронули множество проблем и раскрыли художественные особенности романа, его связи с русской и мировой литературой.

Главный редактор журнала «Новый мир» А. Василевский напомнил о том, что главным конкурентом А. Волоса в финальной части «Антибукера» был известный российский писатель В. Астафьев (с романом «Веселый солдат»), – однако, по мнению редактора, решение жюри дать премию именно А. Волосу было абсолютно правильным, поскольку произведение является «новаторским» и «уникальным». В заключение А. Василевский предложил выдвинуть роман на Государственную премию Российской Федерации [Кукулин 2000].

Характеризуя произведение, известный российский критик Ю. Суровцев напомнил присутствующим, что А. Волос – лауреат не только «Антибукера», но и не менее значимой российско-итальянской премии «Москва – Пенне». Данный факт критик связал с новой тенденцией в мировой литературе – пониманием исторических событий через психологию людей, а также через воспроизведение процессов «превращения» и «наложения» культур. В качестве других примеров проявления этой тенденции Ю. Суровцев назвал роман А. Эбаноидзе о гражданской войне в Грузии и повесть А. Мамедова «Люби и ошибайся», посвящённую Азербайджану [Там же].

Другой, не менее известный, критик – В. Оскоцкий – отметил, что рассматриваемый роман является «новым шагом» в развитии традиционного «социально-аналитического» или «психологического» реализма, поскольку в произведении воссозданы «типичные» для изображаемой эпохи характеры и обстоятельства, а также колоритные бытовые детали. В. Оскоцкий обратил внимание на важную особенность организации художественного пространства романа: воссозданный в произведении «Хуррамабад» город соединяет в себе некоторые типичные черты нескольких реальных среднеазиатских городов

бывшего СССР: Душанбе, Куляба, бывшего Ленинабада и нынешнего Худжанда и других населённых пунктов советской Средней Азии. В качестве важного достоинства писателя критик отметил его умение выстроить яркий увлекательный сюжет. В. Оскоцкий сравнил роман А. Волоса с «военной прозой» 1960–1970-х гг., выделив общую для всех этих произведений мысль: когда один человек стреляет в другого, выпущенная им пуля остаётся в его душе навсегда – даже если реального выстрела по тем или иным причинам не было.

Критик И. Ростовцева отметила другую типологическую особенность романа А. Волоса – наличие у него характерной для романов второй половины XX века «поэтической основы», что сближает его произведение (особенно главу «Чужой») с прозой Хулио Кортасара. Если рассматривать произведение в аспекте особенностей его сюжета и системы образов, то, с точки зрения критика, явное сходство обнаруживается и с произведениями Андрея Платонова.

И. Ростовцева указала ещё на одну, с нашей точки зрения, очень важную, особенность творчества писателя: в его произведениях ставится необычайно актуальная для наших дней проблема *понимания – непонимания*, адекватного диалога, ведущегося как между отдельными персонажами романа, так и между целыми народами и культурами: «...Герои романа всегда с некоторым трудом понимают друг друга, даже если говорят (в буквальном смысле слова) на одном языке: то внук кричит глуховатой бабушке, то мать не может объяснить сыну своих тяжёлых предчувствий, то женщина перестала хорошо относиться к поселившейся в доме и привязавшейся к ней змее, когда узнала, что это не “ужик”, а эфа, ядовитая змея; точное имя лишило её возможности понимания. Это несовпадение слов и понимания – один из скрытых сюжетов “Хуррамабада”» [цит. по: Кукулин 2000].

Писатель А. Битов указал на особое психологическое воздействие, которое оказывает роман А. Волоса на читателя, – способность воспринимать окружающий мир сквозь его призму, – которая возникает только после чтения

«сильных» художественных произведений. Писатель отметил и выразившийся в романе «Хуррамабад» «психологический конфликт», характерный для русской культуры в целом: его «пограничное положение», выражающееся в особом ощущении читателя находиться «на границе между временем и пространством» [Там же].

В целом мы можем отметить, что обсуждение книги А. Волоса «Хуррамабад», состоявшееся в Московском отделении Международного сообщества писательских союзов, продемонстрировало большое значение этого произведения для российской литературы конца 1990-х – начала 2000-х гг. и помогло понять некоторые его художественные особенности.

Российская критика активно отозвалась и на присвоение роману «Хуррамабад» Государственной премии РФ. По мнению А. Латыниной, «...через вымышленный Хуррамабад... проходит... линия разлома, которая отделяет имперское прошлое красочной окраины России от её феодального настоящего». Критик отметила и огромное социальное значение поставленных в книге А. Волоса проблем: «...Давно ли приезжали сюда деда и родители, осваивались, проникались любовью к чужой земле, и вот уже “люди, приехавшие некогда в Таджикистан, чтобы строить электростанции, выращивать тонковолокнистый хлопок, лечить людей, добывать уран и золото, заседать в парткомах и рыть каналы в качестве ссыльных”, как пишет Волос в предисловии, гонимые войной, нуждой, голодом, “откатываются назад, на родину”. Ужасно то, что и родина их не ждёт...» [Латынина 2001].

Критик М. Ремизова в статье, посвящённой присуждению роману «Хуррамабад» Государственной премии, отметила ещё одну важную особенность произведения, – его «жизнеподобие». Под «жизнеподобием» в данном случае понимается не обычная «правдоподобность», выражающаяся через отдельные детали художественного текста, а «неоднозначность», «многослойность», наличие характеризующих действительность противоречий,

и – что особенно характерно для настоящего глубокого искусства – «недосказанность» [Ремизова 2001].

Внимание российских исследователей, естественно, привлекла специфика воспроизведения в произведении «чужой» культуры. Об этом пишет в 2003 г. С. Абашин в статье «Свой среди чужих, чужой среди своих (этнографические размышления по поводу новеллы А. Волоса “Свой”²)». Эта новелла привлекала внимание и других исследователей книги, в том числе по причине неоднозначности представленных в ней художественных решений и непояснённости характера главного героя. Новелла «Свой» принципиально важна для «Хуррамабада», поскольку в ней описывается неудавшаяся попытка перехода героя из одной культуры (русской) в другую (таджикскую). Проблема перехода из одной культуры в другую должна была особо заинтересовать этнографов и культурологов: «...Самым интересным в романе Волоса оказался вполне этнографический сюжет – столкновение разных языков, историй и образов жизни, их взаимопроникновение и взаимоотталкивание» [Абашин 2003: 3]. И одновременно поставленная в новелле проблема оказывается очень важна для культурной антропологии и этнографии с теоретической точки зрения, поскольку процессы культурной трансформации личности до сих пор остаются в современной науке недостаточно прояснёнными.

Характеризуя культурологическую ситуацию в романе, исследователь отмечает: «Андрей Волос преследовал в своей новелле сугубо художественные задачи. Ему было важно показать разломы между культурами, в том числе перенести эти разломы внутрь психологии человека. Ясно, что на практике такого рода попытки смены этничности (из русского в таджика) вряд ли вообще встречаются. А если и встречаются, то... не образуют ни процесса, ни закономерности» [Там же: 16].

² Новелла «Свой» является частью романа «Хуррамабад».

Первые аналитические статьи о произведениях А. Волоса были опубликованы позднее – в 2014 г., – уже после того, как его роман «Возвращение в Панджруд» был удостоен премии «Русский Букер». Об этом произведении были напечатаны рецензии О. Кудрина, И. Логинова и Г. Ребель, опубликованные в журнале «Вопросы литературы».

Российских читателей и критиков роман привлёк ярким образом великого средневекового таджикского поэта Джафара Рудаки. Рудаки нередко называют «отцом персидской поэзии». До наших дней дошли только немногочисленные произведения писателя, однако в них содержится множество мудрых мыслей, которые учат людей высоконравственным поступкам и способам достижения счастливой жизни. В своих стихах поэт говорит о любви к ближнему, прославляет жизнь и раскрывает перед людьми благодать и милость Божию. Жизнь Дж. Рудаки полна загадок, которые пытаются разгадать исследователи. Так, например, некоторые из них считают, что поэт был слеп, возможно, с самого рождения, однако в его стихах воспевается красота природы, они наполнены яркими красками, использование которых трудно ожидать от незрячего слепорожденного человека.

Таджики с огромным уважением относятся к Дж. Рудаки. Главная улица города Душанбе, столицы Таджикистана, носит его имя. Магистраль ведёт к красивому парку, в котором установлена огромная статуя писателя. Его хорошо помнят и в Персии. В Тегеране имя великого гуманиста носит самый большой театр; в его честь также названа одна из старейших улиц Тегерана.

Одна из наиболее содержательных публикаций о творчестве А. Волоса была подготовлена Г. Ребель. В статье «Цена слова. Роман Андрея Волоса “Возвращение в Панджруд”» исследователь дала точное определение *жанра* этого произведения – «роман-притча», а также сформулировала его главные темы – личность и судьба художника, весомость и значимость поэтического слова. В

статье содержится анализ эстетических, нравственно-философских и социально-психологических проблем, которые поставлены писателем в его книге.

В символике образа главного героя – поэта Дж. Рудаки – автор рецензии видит глубокий смысл: «В начале романа есть горькая эпитафия слепого поэта навеки утраченному дару видеть: как он смотрел! – и не мог насмотреться. Жадно, пристально, вглядываясь во всякую мелочь. В пустяк, мимо которого другие проходили, не заметив. Какого цвета земля? На что похоже дерево? Искал сходство в вещах неродственных... различия в похожих. Зачем? Сначала не понимал, просто слушался инстинкта. Потом осознал. Если не увидел—как облечь в слова?..» [Там же: 190]. Утрата зрения даёт поэту глубину проникновения и понимания явлений окружающего мира.

В статье анализируются особенности сюжета, художественные способы передачи предметного мира и проблематики романа: «“Возвращение в Панджруд” – это книга-раздумье, а не книга-ответ. И, конечно, книга о поэте – это книга о слове» [Там же: 186]; «На страницах романа разворачиваются походы, битвы, казни, придворные интриги, мятежи – и опять и опять казни. Перед мысленным взором читателя возникают священнослужители, войны, поэты, мудрецы, крестьяне, дикхане, верховные властители» [Там же: 192]. Таким образом критик подчёркивает важность и актуальность гуманистических идей, заложенных в произведении.

В рецензии И. Логинова на роман «Возвращение в Панджруд» анализируется сюжет произведения в его связи с актуальными современными проблемами: «...На первый план выходят деланое благонравие и политтехнологии в стиле “Игры престолов”, где ненависть “горит вечным пламенем”. При этом для написания эпической поэмы об эмире нужно “обглодать немало кочерыжек”, а метафора “власть = саранча” очень подходит для современных управленцев: один эмир – один кузнечик, десять эмиров – десять кузнечиков...» [Логинов 2014: 122].

В рецензии подробно исследуется образ главного героя. Одно из главных достоинств произведения критик видит в органичной связи традиционных особенностей восточного мыслителя и «человека вообще», стремящегося к обретению высших духовных ценностей: «...Образ царя поэтов вместил значительно больше вольностей из-за тёмных пятен в биографии. Джафар не воплощает собой тип чистокровного восточного мудреца и не бунтует в режиме нон-стоп – он старается сохранить систему внутренних координат, даже когда внешних уже не видит» [Там же: 123].

Критик О. Кудрин в статье «Поэт и тинейджер» рассматривает роман «Возвращение в Панджруд» в контексте других романов – лауреатов премии «Русский Букер», раскрывая связь его художественной формы с миром идей и архетипическими образами мировой литературы. С точки зрения критика, самое ценное в романе – «это сверх-идея, воплощенная в центральных образах, – возвращение к истокам, к самому себе; слепой пожилой мудрец, открывающий глаза на мир зрячему юному глупцу. Точно, безупречно по ритмике выстроен сюжет. В финале настоящий катарсис, вполне античный (кажется, что и герои романа были бы довольны – не зря же они прилежно учатся у греков многому)» [Кудрин 2014: 197].

Вывод, который делает О. Кудрин, таков: «Мы узнали, как торжествовала подлость во власти. Мы увидели, что это не помешало человеку, униженному, ограбленному и покалеченному, остаться человеком. Да не просто остаться, но ещё и учить быть людьми других (прежде всего тинейджера Шеравкана). Сильные страсти, до боли в сердце переживания» [Там же: 204].

В 2015 г. роман «Возвращение в Панджруд» как особое художественное явление привлёк и филологов – лингвистов и литературоведов.

З. Азизова в статье «Культурно-национальная маркированность языковых единиц в романе Андрея Волоса “Возвращение в Панджруд”» охарактеризовала систему лексических средств, обладающих в тексте национально-культурной

маркированностью и предложила следующую типологию: *религиозные термины* (Коран, намаз, сура и др.); *человек* в аспекте его должностной и профессиональной принадлежности (мулла, эмир, муэдзин и т. д.); *социальные группы людей*, в том числе этнонимы и обозначение религиозных общностей (гулямы, тюрки и др.); *предметы быта* (танур, дастархан, казан и др.); *постройки* (мечеть, зиндан, мазар, хауз и др.); *одежда, обувь и ткани* (чалма, чапан, мата и т. п.); *наименования кушаний* (халва, шурпа и др.); *растительный мир* (арча, камыш и др.); *инструменты и оружие* (камча, кинжал и др.); *наименования денежных единиц* (дирхемы, фельс и др.); *понятия, касающиеся обычаев, традиций и законов* (туй, байрам и др.); *государственно-административные наименования* (халифат, фирман и др.) [Азизова 2015: 168].

В статье определяются и обосновываются функции в литературном произведении анализируемых лексем. Исследование языковых особенностей романа соотносится с принципами дискурсивного анализа, при этом автор привлекает обширный культурно-исторический контекст: «Для создания яркой и образной картины жизни восточных народов автор часто использует топонимы и антропонимы, которые образуют ономастическое пространство художественного текста» [Там же: 167].

А. Саломатин в статье «Лекарь поневоле и странствующий слепец. О романах Евгения Водолазкина и Андрея Волоса» сопоставляет два произведения, посвящённые жизни Средневековья, – «Возвращение в Панджруд» А. Волоса и «Лавр» Е. Водолазкина. По его мнению, «оба романа выделяются на фоне современной отечественной литературы, а “Возвращение в Панджруд”, возможно, и вовсе одно из лучших произведений, созданных в русской прозе с начала тысячелетия» [Саломатин 2015: 117]. Сходство произведений автор увидел, в частности, в том, что в них воспроизводятся *биографии* главных героев, организованные при помощи ключевого мотива *пути* (в том числе *пути духовного*): «“Лавр” – своего рода житие русского врача Арсения, всей своей

жизнью... стремящегося искупить произошедшую по его вине гибель возлюбленной Устины. В основе “Возвращения в Панджруд” – апокрифическая история ослепления поэта Джафара Рудаки, прошедшего через земные почести и козни к вневременной славе» [Там же: 101]. А. Саломатин на примере рассматриваемых романов выделил магистральные тенденции и проблемы современной русской прозы – уклон в публицистичность, снижение уровня технического мастерства писателей, «выключенность» из мирового культурного контекста.

В 2017–2018 гг. российских критиков привлекла тетралогия А. Волоса «Судные дни», напечатанная в 2016–2017 гг.

Исследователь В. Мескин опубликовал статью «Опыт эпопеи в современной прозе. Эпическое и историческое в тетралогии Андрея Волоса “Судные дни”». В работе исследуются особенности содержания и формы четырёх относительно автономных романов писателя, объединённых изображением драматических судеб одних и тех же героев. Важнейшим качеством рассматриваемого романа, с точки зрения исследователя, является убедительная реализация *принципа историзма*, заложенного в основание всего повествования. Рассуждения и выводы подтверждаются ссылками на мнения критиков, на суждения самого писателя о своём творчестве [Мескин 2017: 237].

Автор исследования пришёл к выводу, что писатель нередко рассматривает известные исторические события как современный миф, в котором есть и правда, и вымысел, что позволяет ему дать собственную «художественную интерпретацию событий тридцатипятилетней давности» [Мескин 2017: 240]. Одновременно он обращает внимание и на то, как А. Волосу удаётся раскрыть трагедию русского и казахского крестьянства, показать силу человеческого духа, выявить трудности нравственного выбора [Там же: 243].

Значительное внимание в статье уделяется анализу системы образов и композиции произведения: «Историю российского XX века... автор показывает

в перекрестии десятков, естественно, не простых судеб. Точками художественных перспектив, сцепления сюжетных линий предстают характеры типические, рождённые широкими социальными обобщениями» [Мескин 2017: 242]. Особо отмечается драматический психологизм тетралогии, выражающийся через систему воспроизведения «потока сознания», внутренние монологи героев, великолепные пейзажные зарисовки величественных горных вершин, яркие детали, которые делают образы персонажей достоверными и жизненными [Там же: 243].

Литературовед А. Казимирчук в статье «“Афган” в эволюции героев тетралогии Андрея Волоса “Судные дни”», обратившись к прозе писателя, проанализировала «ментальную карту негеографического пространства» – *genius loci* Афганистана. С точки зрения исследователя, «Афган» – «некий диагноз для героев и страны, зона внутреннего отчуждения, с включёнными в неё определенными психологическими состояниями – и персонажей, и читателя» [Казимирчук 2018: 174]. Выбор писателем темы «Афгана» не случаен, поскольку история отношений с этой страной на протяжении XX века (начиная с первого афганского похода Красной Армии 1929–1930 гг.) – одна из важнейших точек в летописи истории, раскрывающая мифологемы современного российского общественного сознания. *Genius loci*, «злой дух русского Афгана», подвергающийся под пером писателя как «конструкции» (в первой книге тетралогии), так и переосмыслению, «деконструкции» [Там же: 178–179], создаёт объёмное изображение хода истории. Исследователь отмечает, что в прозе писателя Афган – это место, постоянно катастрофически влиявшее на ход российской истории: «Гений места Афгана в тетралогии “Судные дни” превращается в злого гения, в проклятое место, которое не отпускает никого, если ему не принесёшь жертву» [Там же: 174].

В дальнейшем свои идеи об эпопее А. Волоса «Судные дни» А. Казимирчук развила в статье «Афганская война в прозе Андрея Волоса». Критик подробно

раскрыла особенности воспроизведения темы войны в романе и подчеркнула, что рассматриваемая тетралогия – «масштабная зарисовка», являющаяся попыткой автора осмыслить катастрофические события конца XX века и их воздействие на формирование современной России. С её точки зрения, затянувшаяся война в Афганистане стала событием, которое обусловило разочарование и усталость поколения 1980-х гг. и позже стало одной из причин распада СССР – «очередного шрама» на испещрённом травмами теле России [Казимирчук 2021: 117].

В 2018–2022 гг. появились новые публикации, посвящённые опубликованному ранее роману «Возвращение в Панджруд», которые, возможно, отличаются большей глубиной и продуманностью основных положений. Появление таких статей является косвенным подтверждением значимости этих произведений для русской литературы начала 2000-х гг.

Э. Шафранская в статье «Роман Андрея Волоса “Возвращение в Панджруд”: реконструкция повседневности Мавераннахра и судьбы поэта Рудаки» исследовала особенности жанра романа и судьбу главного персонажа в связи с историко-культурным фоном произведения – средневековой жизнью Мавераннахра, исторической области Центральной Азии. Исследователь отмечает, что писатель, используя древние рукописи, мифы и легенды, сумел убедительно воссоздать в своем романе биографию великого поэта, о которой до выхода этого произведения было мало что известно, и тем самым «проложил мост» не только во времени, но и между разными культурами [Шафранская 2018: 618].

Автор статьи выделила вневременные проблемы, волновавшие древнего поэта и его окружение, одновременно представляющие интерес и для современного читателя. «Герои романа рассуждают о вере, власти, поэзии, языке, человеке. Сюжет приобретает вид параболы: он не только о том времени – он о всех временах, он о тех проблемах, которые непреходящи, они интересны и насущны для современности» [Там же: 621].

Литературовед Т. Половинкина в статье «Приметы древнего мусульманского мира в романе А. Волоса “Возвращение в Панджруд”» рассмотрела художественные реалии, связанные с персидской суфийской культурой, при помощи которых писателю удалось воссоздать образ и биографию поэта, а также мир, окружающий героя. Суфизм стремится объединить всех людей, которые пытаются постигнуть и созерцать Бога, хотят служить Ему, познавая в этом Служении как самих себя, так и окружающий их Мир, в котором им выпало жить, и показать, как и где можно искать Истину. В этом плане роман «Возвращение в Панджруд» представляется весьма показательным произведением. Исследователь особо остановилась на анализе двух основных *локусов* романа – древних *городах* Бухара и Самарканд, занимающих особое место в структуре произведения.

По справедливому наблюдению Т. Половинкиной, локус первого города соотнесён с проблемой *власти*, очень важной для понимания проблематики романа: «Именно Бухара предстала центром столкновения претендентов на власть. Дворцовые интриги перечеркивали все общечеловеческие ценности... и за престижное место люди готовы на любые преступления... Столица древнего мусульманского ханства постоянно упоминается как великая и благородная Бухара, с ней связана вера людей в “доброту эмира” и защиту аллаха: “необъяснимая уверенность в грядущем торжестве справедливости у всех была одинаковой: она-то и помогала дожидаться светлого дня, не Половинкина 2020сойдя с ума, не разбив голову о плотную глиняную стену ямы”» [Там же: 19].

В отличие от меркантильной и прагматичной Бухары Самарканд соотнесён с проблематикой творчества художника. Уже само возникновение города связано с древней легендой о его строителе – маге Афрасиабе, изначально строившим его как «столицу мира» – и одновременно как «лучший» и «любимый» город. Эта легенда становится важной для интерпретации писателем данного локуса, поскольку город является местом «творческого рождения» молодого поэта

Рудаки. Яркой символической деталью, характеризующей город, становится знаменитая Стена Регистана, известная в качестве «Стены Поэтов», – место, где творцы имели возможность открыто публиковать начертанные на особым образом высушенных капустных листьях (используемых в качестве бумаги или пергамента) собственные сочинения: «Это место в романе насыщено своеобразной романтикой и тягой к искусству, а в описании лохматившихся по краям листков капусты, которых срывал и разносил повсюду ветер, проскальзывает мифологическая основа поэтической сущности Самарканда», – отмечает исследователь [Там же: 20].

М. Марачева в статье «Художественное своеобразие прозы Андрея Волоса», обратившись к романам «Хуррамабад» и «Возвращение в Панджруд», сопоставила два произведения. Первое из них посвящено недавней истории XX века, второе погружено в древность.

Анализируя роман «Возвращение в Панджруд», автор статьи выделяет основную тему романа, актуальную и для нашего времени, – «долг и ответственность поэта перед людьми, перед своими читателями». Литературовед обращается и к анализу жанра произведения, определяя его как «роман-воспитание»: «Бывший придворный поэт Бухары, потерявший влияние из-за религиозно-политических интриг, ослеплённый и изгнанный из города, учит мальчика-поводыря Шеравкана читать, верить в силу человеческого разума, быть добродетельным и активным», – то есть всему тому, что важно для настоящего человека в любые времена [Марачева 2022: 85].

Исследователь рассмотрела особенности художественного воплощения темы Востока в прозаическом творчестве А. Волоса и указала на особенности языка и обращение к фольклорной традиции: «Язык романа знакомит читателя не только с политической стороной того времени, но и с легендами, притчами, поучительными историями, наполненными мудростью поколений. Такова, например, сентенция “Победителям львов следует бояться скорпионов” в

истории о храбром охотнике, который стрелой сразил льва, а через несколько минут умер от укуса скорпиона» [Там же].

Э. Сергеева в статье «Образ культурного пространства романов Л. Соловьева «Повесть о Ходже Насреддине» и А. Волоса “Возвращение в Панджруд”» сопоставила произведение А. Волоса с известным в России романом, созданным в 1940–1956 гг., в котором изображалась приблизительно та же эпоха и примерно то же культурное пространство. Литературовед исследовала структуру текста произведений, принципы воспроизведения локально-культурного пространства Востока в отношении к конкретному географическому пространству, а также сопоставила специфику локусов личного пространства главных героев [Сергеева 2020: 1275]. Общим в рассматриваемых произведениях является принцип использования «многосоставного текста», отражающего «локально-культурное пространство Востока, который обеспечивается глубинным подтекстовым смыслом». Древний Восток интерпретируется как «мифопоэтическое пространство», таящее «загадку мусульманской восточной жизни, восточной истории, восточной культуры, восточной духовности, быта, а также тайну поэтического слова» [Там же: 1276].

Э. Сергеева обратила особое внимание на способы художественной организации в обоих произведениях локального культурного пространства Востока, которое воссоздаётся при помощи бытовых деталей местного колорита, – например, «пышного разноцветья» восточного базара, – а также передачи характерной для восточных людей ментальности, связанной «с основами мусульманской религии, которая определяет специфику этноса, принципы взаимоотношения между людьми» [Там же].

Литературовед В. Мароши в статье «Мотивы “своего” и “чужого” в структуре “романа-пунктира” “Хуррамабад” А. Волоса» рассмотрел роль указанной оппозиции в художественной структуре произведения. С его точки зрения, писателю удалось раскрыть, как Хуррамабад из обычного *locus amoenus*

превращается в «опасное место», охваченное насилием и горем. Эпическое повествование предполагает, что все рассказы-главы выстроены в хронологическом порядке: с начала 1930-х до 1990-х гг. – периода, который стал временем массового отъезда русских и начала гражданской войны. Последовательность глав романа обусловлена историческим процессом, раскрытым в романе, – сначала освоением русскими «чужого» мира, затем катастрофической потерей ими родного города, собственности и, наконец, эмиграцией в недружественную русскую деревню. С точки зрения исследователя, «расширение отчуждения» персонажей дополняется «отчуждением биографического автора», которое делается очевидным в последнем очерке произведения «Худжандский пунктир» [Мароши 2021: 138].

Таким образом, мы можем сделать общий вывод, что произведения А. Волоса привлекли внимание современных исследователей – как писателей и критиков (А. Битов, А. Василевский, О. Кудрин, И. Кукулин, А. Латынина, И. Логинов, В. Оскоцкий, М. Ремизова, И. Ростовцева, Ю. Суровцев, А. Саломатин), так и литературоведов (С. Абашин, З. Азизова, А. Казимирчук, М. Марачева, В. Мароши, В. Мескин, Т. Половинкина, Г. Ребель, Э. Сергеева Э. Шафранская).

Российские литературоведы и критики в основном высоко оценили произведения А. Волоса. Особый интерес исследователей вызвала тема Востока и способы её художественной реализации в произведениях писателя, а также особенности сюжета и композиции, стилевые и жанровые традиции, использовавшиеся в творчестве писателя. Среди проблем, поставленных в его романах, литературоведы и критики заинтересовали проблемы творческой личности, ответственности художника перед читателями, отношения художника с властью. Особое внимание вызвала проблема, актуальная для российского гражданина, живущего в начале XXI века, – как отношения с мусульманским Востоком в XX веке повлияли на дальнейшую историю страны. Среди

литературоведческих аспектов, привлёкших внимание исследователей, можно указать на особенности системы образов, язык и стиль произведений, принципы создания культурного локуса Востока и связь романов с определёнными жанровыми традициями русской литературы.

Российские критики указали и на некоторые несовершенства произведений А. Волоса, – в частности, на недостаточную психологическую проработку образов персонажей и их поступков. Особенно много вопросов вызвала личность инженера Макушина из новеллы «Свой», бросившего престижную работу в исследовательском институте, оставившего свою семью и детей, живущих в Москве, ради того, чтобы жить в Таджикистане и трудиться в качестве подсобного рабочего. У некоторых критиков возникли сомнения и по поводу того, насколько хорошо знает писатель особенности современного быта и детали современной таджикской культуры, а также насколько точно он понимает и интерпретирует историко-политическую ситуацию в стране, образовавшейся на месте бывшей «советской республики», и в её обществе [Абашин 2003: 12].

1.2. Творчество А. Волоса в исследованиях зарубежных критиков и литературоведов

В 2001 г. роман А. Волоса «Хуррамабад» был переведён А. Тейтом с русского на английский язык и опубликован издательством ГЛАС [Volos 2001].

Естественно, произведение было замечено англоязычными читателями и получило несколько положительных откликов. В небольшой рецензии на роман на англоязычном форуме, посвящённом новинкам мировой литературы ‘World Literature Forum’ (раздел ‘Asian & Oceanic’), квалифицированного читателя из Швеции под именем Бьёрн [Bjorn] отмечается, что роман «Хуррамабад» убедительно описывает бурную историю Таджикистана в XX веке – процессы миграции и их влияние на современное состояние страны. Автор статьи отмечает

«яркость» повествования и богатство языка произведения, убедительное отражение в нём повседневного опыта, культурных нюансов и исторических событий, формирующих таджикское общество на рубеже эпох. Особо подчёркивается, что в книге показываются сложные национальные проблемы и важность «человеческих связей», сохраняющихся несмотря на все существующие проблемы. Исследователь делает вывод, что роман предлагает «острое и захватывающее» исследование меняющейся нации, тем самым через жизнь народа отражая «суть» Таджикистана [Bjorn 2008].

Отклик на роман “Hurrabad” представлен на англоязычном сайте ‘Travel Readings’ в отзыве читателя-путешественника под именем Дамиен [Damien], в котором даётся общее представление о некоторых исторических и культурных традициях Таджикистана и переплетении в них русского начала с таджикским, а также рассматриваются особенности советского и постсоветского периодов истории страны. Автор делится собственными наблюдениями, сделанными в столице страны – городе Душанбе, – и цитирует выдержки из книги А. Волоса, в которых рассказывается о ностальгии русской общины в Таджикистане, раздираемой противоречиями после обретения независимости и последовавшей за ней гражданской войны 1990-х гг., – и отмечает «элегантность» произведений и следование в них традициям А. Чехова³ [Damien 2016].

³ Andrei Volos’s «Hurrabad» a collection of seven novellas translated from Russian is also set at the confluence of the Russian and Tajik heritages. But the cohabitation is not, or rather is not anymore, harmonious. Volos is a Russian writer born in Dushanbe, a city that was called Stalinabad at that time. After studying in Moscow, he came back to Tajikistan and translated Tajik poetry. His short stories, very elegantly written in Chekhov’s tradition, tell the nostalgia in a Russian community in Tajikistan torn apart after the independence and by the civil war which followed in the 90s.

The first story, «The Ascent», describes one grand-son and his grand-mother climbing towards the grand-father’s tomb. The ascent is steep and at each pause, the grand-mother remembers her arrival from Russia in the 30s to be reunited with her husband posted with the Soviet army on the Afghan border along the Amur-Daria River. In «A Local Man», a young Russian scientist is sent on mission to a research institute in Tajikistan. Contrary to his colleagues who are only dreaming of coming back to Moscow, he starts loving the country, learns the language, marries a Tajik girl and asks to remain in this position. But mocked by his Tajik colleagues,

Появились рецензии на роман профессиональных критиков и литературоведов.

Известная писательница, критик и редактор А. Морган [Ann Morgan], проживающая в Великобритании (Folkestone), создатель книги и сайта 'Reading the World: How I Read a Book From Every Country' ('The World Between Two Covers' in the US), привела для западных читателей факты из биографии писателя, рассказала о последствиях Гражданской войны в Таджикистане после распада СССР и выселении оттуда этнических русских, указала на произошедшие бедствия и случившийся там «коллапс коллективной реальности». Критик обратила внимание на «уникальность» взгляда писателя на произошедшие события и особо отметила «мощную образность» произведения, огромное эмоциональное воздействие, оказываемое им на читателя и «делающее опыт принудительного выселения с родины осязаемым и реальным⁴» [Morgan 2012].

В докладе К. Ре [Caterina Re] из Генуэзского университета [Università di Genova], сделанном на VII Летней конференции в июне 2022 г., организованной Central Eurasian Studies Society совместно с European Society for Central Asian Studies (ESCAS), который был опубликован на сайте Университета Мировой экономики и дипломатии (Ташкент, Республика Узбекистан) [University of World Economy and Diplomacy in Tashkent, Uzbekistan], сравнивается творчество двух писателей, связанных со Средней Азией и пишущих на русском языке, – А. Волоса (роман «Паланг» – 2008) и Ч. Айтматова (роман «Когда падают горы» – 2007). Этих писателей связывает то, что они жили и творили как в советскую,

his transfer is rejected. He doesn't care, and remains in Hurrabad where, perfectly happy, he will end up slicing vegetables and preparing pies on the market.

⁴ «Over and above this, though, Volos's use of imagery (aided no doubt by Arch Tait's excellent translation) is among the very best I've read. The text glitters with spine-tingling similes and metaphors. From the 'low overcast sky... like a hat pulled down over someone's eyes' to the abandoned assumptions that 'immediately leapt back the way mountains do when you take the binoculars from your eyes' and the heat 'like a poultice slapped over the eyes', Volos demonstrates time and again his ability to reach out from this forgotten corner of the world and take you to his characters» [Morgan 2012].

так и в постсоветскую эпохи и описывали в своих произведениях уникальный мультикультурный мир среднеазиатских стран (жизнь русских, киргизов и таджиков). Исследователь указывает, что оба писателя сделали акцент на изображении глубокой взаимосвязи между человеком и окружающей средой, на переплетении ландшафта и истории, связях между животными и растениями, органическим и неорганическим. Автор утверждает, что каждое из этих произведений изменяет преобладавшую ранее «антропоцентрическую перспективу» (более характерную для «западной» традиции) за счёт использования приёма «остранения», то есть обращения к «отличным от человека» персонажам, появление которых вызвано спецификой центральноазиатского пространства и истории. Обращение к этим художественным приёмам позволяет писателям ставить актуальные для ряда постсоветских государств этические и философские вопросы [Re 2022].

1.3. Выводы

В научном сообществе сформировался устойчивый интерес к творчеству А. Волоса. Обращаясь к исследованию произведений этого самобытного автора, российские исследователи в основном фокусируют внимание на поэтике, жанровом своеобразии и культурно-историческом контексте его произведений, зарубежные же – на отношении Волоса к постсоветским трансформациям в Центральной Азии. Особенный интерес критиков и литературоведов, как российских, так и зарубежных, вызывают романы Волоса «Хуррамабад» и «Возвращение в Панджруд», а также тетралогия «Судные дни», где поднимаются проблемы культурного диалога, судьбы творческой личности и травматического опыта XX века. В целом проза А. Волоса оценивается русскими и зарубежными исследователями как значимое явление современной литературы, сочетающее философскую глубину с художественным своеобразием.

Следует отметить, что некоторые важные проблемы, касающиеся творчества А. Волоса, с нашей точки зрения, до сих пор остаются неисследованными или исследованными в недостаточной степени. Это, в частности, вопрос о связи творчества писателя с традициями русской, персидской и таджикской литературы, принципы воспроизведения восточной духовности (в частности, мусульманской культуры), специфика образов «восточных» персонажей, образ автора и система его философских представлений, а также некоторые другие вопросы. Остаётся дискуссионным вопрос о специфике жанра произведений (роман-притча, «роман воспитания», «роман-пунктир» и т. п.) и об особенностях их циклизации. Требуется уточнения и вопрос о связи творчества А. Волоса с основными литературными направлениями XX–XXI веков – реализмом, постмодернизмом и постреализмом. Интересной и многообещающей представляется реализация подхода к его произведениям как к своеобразному «восточному интертексту», смысловые и контекстные связи которого углубляют его содержание. Незученным является и вопрос о способах (вариантах) художественной репрезентации образа Востока в творчестве А. Волоса, хотя он и является одним из важнейших для понимания особенностей его творчества.

Критик А. Саломатин, отмечая явные достоинства романов А. Волоса и их значение для русской культуры, в то же время написал: «...Будучи культурными событиями в России, в поле мировой словесности они уже не столь очевидно конкурентоспособны» [Саломатин 2015: 117]. Можно предположить, что рассмотрение многообразных связей произведений А. Волоса с различными национальными традициями поможет раскрыть его место в мировой культуре.

ГЛАВА II

ХРОНОТОП ВОСТОКА В РОМАНЕ

А. ВОЛОСА «ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПАНДЖРУД»

Время и пространство – неотъемлемые атрибуты бытия, фундаментальные координаты существования, через которые человек осмысляет окружающий мир. С древнейших времён они становились предметом пристального внимания мыслителей, философов, учёных, художников слова, стремящихся постичь глубинную природу мироздания. Их сложная, многогранная природа до сих пор остаётся объектом философского и научного осмысления, порождая множество концепций и интерпретаций.

Одной из значимых теоретических разработок в области литературоведения стало введение М.М. Бахтиным понятия «хронотоп», выражающего «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин 1975: 234]. По мысли ученого, время в литературно-художественном хронотопе «сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории»; особенности времени «раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Там же: 235]. Ученый подчеркивал особое значение категории «хронотоп» в системе художественного мира произведения: интерпретация времени и пространства раскрывает не только воспроизведённые в произведении события и их историко-культурный «фон», но и образы персонажей, жанровые и смысловые ориентиры произведения [Там же: 234–236].

В романе Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд» хронотоп Востока предстаёт как сложная многослойная структура, сочетающая в себе различные уровни времени и пространства. В нём реальное пространство Средней Азии

переплетается с мифопоэтическим и легендарным, бытовое – с сакральным, историческое – с философским. Такое многослойное устройство художественного хронотопа позволяет автору не только воссоздать образ Востока как культурно-цивилизационного феномена, но и погрузить читателя в особое мироощущение, где путь поэта становится метафорой пути души, а пространство обретает значение внутреннего ландшафта сознания.

Обратимся к осмыслению пространства в романе «Возвращение в Панджруд», стремясь раскрыть его художественную специфику и роль в формировании образной структуры произведения.

2.1. Художественное пространство

Пространство в романе отличается многослойностью и символической насыщенностью. Оно распадается на четыре взаимосвязанных уровня, органично вплетённых в ткань повествования, – реальное, мифопоэтическое, легендарное и историческое. Пространственная организация произведения строится через систему значимых локусов, среди которых особенно выделяются дорога, дом и город. Каждая из этих пространственных точек обладает глубоким символическим содержанием и играет важную роль в раскрытии внутреннего мира героев, а также в формировании философской идеи романа.

Связующим элементом между всеми уровнями времени и пространства становится образ дороги – не просто топографического маршрута, а символа движения, духовного преображения, пересечения судеб и смыслов. Посредством дороги соединяются города и эпохи, реальное и воображаемое, личное и универсальное. В этом сложном сплетении культурных, исторических и философских пластов рождается особый художественный хронотоп, в котором Восток представлен как пространство глубинной памяти, поэзии и бытия.

Дорога в романе выступает не просто физическим маршрутом, по которому движутся герои, но прежде всего – символом духовного пути, внутреннего

поиска и перехода. Последнее путешествие ослеплённого Рудаки в родной кишлак Панджруд становится дорогой памяти, возвращением к истокам, переосмыслением прожитой жизни. Эта дорога наполнена не только внешними ландшафтами, но и внутренними пейзажами души, размышлениями, воспоминаниями, видениями. Она соединяет прошлое и настоящее, превращаясь в метафору судьбы.

Дорога организует художественное пространство романа, сводит воедино, подчиняет логике своего движения все пространственные локусы, все остановки на пути героев, все места, которые становятся для Рудаки и Шеравкана временным *домом*.

Согласно «Словарю символов и знаков», дом – это «освоенное место и обитель человека; он выступает в качестве символа космоса как упорядоченного пространства» [Словарь символов и знаков 2004: 96]. По словам С. В. Бурдиной, «...дом, исторически являясь местом появления человека на свет, его становления, средой его бытия, совершенно естественно воспринимается в большинстве культур как организующий центр мира. Противостоя дороге, стихии и тоске – пространству разомкнутому, открытому, дом воплощает строй жизни, стабильность, порядок. Структурируя, согласно своему устройству, жизнь человека в этом мире, дом и сам является своеобразной моделью мира» [Бурдина 2007: 76–77]. В романе присутствуют образы постоянного и временного дома. Постоянный дом – это родовое жилище деда Хакима (деда Рудаки) в Панджруде. Именно туда стремится герой, и именно с этим местом связано чувство корней, уюта и глубинной принадлежности. Временные дома – это приюты на пути из Бухары в Панджруд: караван-сарай в Вабкенте и Конаре. Эти места лишь краткие остановки, вехи на пути к настоящему дому – они не дают покоя, но позволяют перевести дух, набраться сил перед следующим этапом дороги.

После ямы, в которой поэт оказался как в могиле – униженный, ослеплённый, лишённый прошлого, – первая остановка Рудаки и Шеравкана происходит в караван-сараяе Вабкента. Это место оказывается не прибежищем, а переходом между жизнью и смертью; такая его символика усиливается через эпизод с умирающим человеком. Вот как описывает это место Шеравкан:

«Да и впрямь: в Бухаре ли, в Мазаре, Вабкенте, или Кермине, или в других концах света, на других дорогах, – а сколько ни таскайся по ним, но как доплетёшься до караван-сарая, так и увидишь всё то же самое.

Просторный двор охвачен квадратом глинобитного здания. Скрипучая деревянная галерея обегает хлипкие двери второго этажа. Об эту пору там было бы совсем пусто, если б не больной хивинец, одиноко хворавший в своей жаркой клетушке, – время от времени слышны его слабые стоны» [Волос 2014: 91–92].

С архитектурной точки зрения *караван-сарай* – это замкнутое пространство, квадрат, обнесённый глинобитными стенами, с галереями и клетушками. Он словно продолжает образ *ямы*, только более «цивилизованный». Если яма – место полной утраты свободы, то караван-сарай – место временного, но всё равно бесприютного существования. Здесь никто не может ощутить себя дома, никто не принадлежит этому пространству, и сам Рудаки – чужой среди таких же чужих.

Центральным событием в этом эпизоде становится смерть больного хивинца – человека, чьи «слабые стоны» были единственным звуком в пустых коридорах караван-сарая. Его смерть – тихая, без свидетелей – становится аллегорией смерти прошлой жизни Рудаки, той, где он был любим, велик, признан. Погребение этого безымянного человека совершается Рудаки и Шеравканом как ритуал прощания не только с телом, но и с прошлым.

Похороны в Вабкенте – это таинство смерти без трагедии, потому что жизнь здесь – это уже почти небытие. И в этом ритуале участвует поэт, который

сам недавно был «погребён» в яме, – теперь он сопровождает другого, как будто прощаясь со своей прежней тенью.

Второй караван-сарай, куда приходят Рудаки и Шеравкан, расположен в деревне Конар – месте, наполненном жизнью, светом и весенним восторгом природы. Это пространство становится символом возрождения и пробуждения, противоположным унынию и скорби Вабкента. А. Волос описывает Конар очень поэтично:

«Склоны окрестных холмов покрывала пышная бело-розовая пена: щедро проливая на всю округу одуряющий аромат, жарко, безоглядно цвели фруктовые сады, золотой воздух гудел, взбудораженный крыльями как мириад бесполезно порхающих, так и неисчислимого количества опьяневших от своей сладкой работы пчел.

Кишлак лежал при слиянии двух ручьев – вдоль одного тянулась Бухарская дорога, другой выбегал из разложистого ущелья, наглухо заросшего кустами алычи и барбариса» [Там же: 406].

Это описание наполнено восточной чувственностью, оно символично: аромат – маркер духовного мира, звук – жизни, золото – света, просветления. Конар предстаёт как мир жизни, плодovitости и радости. Он противопоставлен смерти Вабкента.

Слияние двух потоков – символ соединения, свадьбы, творения. Это не просто географическая деталь – это образ союза, жизни, начала чего-то нового. Здесь уместно вспомнить, что в Конаре происходит свадьба – и этот природный союз отражает человеческий.

Описание природы деревни Конара – кульминация «весеннего», жизненного пути Рудаки. После ямы (смерти) и Вабкента (траура), Конар – это мир в расцвете, где природа поёт гимн жизни.

В конце концов путь Рудаки и Шеравкана приводит их в Панджруд – родное селение, где всё завершается тихим чудом: рождением ребёнка. Этот

финал символизирует не только возвращение героя *домой*, но и его полное возрождение – как человека, поэта, живого духа.

Постоянный дом поэта в романе описан так: *«Почти четверть подвластного Хакиму Панджруда занимал его собственный замок: разросшийся, расползшийся многочисленными пристройками дом – не дом, а улей, в самой сердцевине которого коротала дни опоясанная золотым поясом матка»* [Там же: 52].

Описание постоянного дома поэта в романе наполнено метафорами, создающими живую, почти мифическую картину. Дом дедушки Хакима представлен как «замок» – символ уюта, силы и устойчивости. Он занимает почти четверть всего Панджруда, что подчеркивает его значимость не только для семьи, но и для самого пространства деревни.

Дом сравнивается с ульем – образом уюта, тепла и трудовой жизни. Он «разросшийся, расползшийся многочисленными пристройками», что говорит о его живом, органичном характере, о том, как дом растёт вместе с поколениями, наполняется памятью, шумом жизни. Это не просто здание – это целый мир, наполненный родовыми историями.

Дедушка Хаким – сердцевина дома, родоначальник, кормчий рода. Всё вращается вокруг него: дом растёт, расширяется, живёт благодаря его присутствию и энергии. Он – центр притяжения, хранилище мудрости, духа и традиций. Как пчелиная матка обеспечивает существование улья, так и он даёт дому смысл, порядок и жизнь.

Использование образа матки подчеркивает не только его значимость, но и нежную, заботливую сторону – ту, что редко акцентируется в мужских фигурах, особенно в людях старшего поколения. Это делает образ дедушки Хакима особенно тёплым, цельным и символически насыщенным.

Таким образом, постоянный дом – это не просто здание, а целая вселенная, сердцем которой является человек, впитавший в себя силу земли, традиций и любви.

Постоянный дом символизирует корни, родовое начало, укоренённость. Образ родного дома в Панджруде обретает сакральное значение – он становится точкой притяжения, символом покоя, завершения жизненного круга. Для Рудаки это возвращение домой – не только телесное, но и духовное возвращение к самому себе, к своему народу, к изначальному смыслу жизни. Дом здесь наполнен особой эмоциональной и культурной аурой – это место, где человек ощущает полноту своего бытия.

В рассказе «Джафар» герой собирается покинуть родной Панджруд и отправиться на учебу в Самарканд. Перед отъездом он с затаённой грустью произносит о родном городе: *«...но уже смутно предчувствуя, что здесь, за стеной, остается самый тихий, самый тёплый и надежный мир из тех, по коим предстоит ему странствовать»* [Там же: 68]. Эти слова наполнены тихой печалью и нежной привязанностью к дому. За простой фразой скрывается предчувствие утраты: он чувствует, что, уходя за порог, покидает не просто город, а уютный, защищённый мир, наполненный теплом и покоем, который, возможно, больше никогда не встретится ему на пути.

Когда Джафар прощается с Шахбазом Бухари, он вновь упоминает Панджруд – но теперь в его словах звучит не только ностальгия, но и призыв к возвращению. Он говорит: *«Засядем как в крепости, оттуда не выкурят. Там все своё ...»* [Там же: 268]. В этих словах Панджруд предстаёт как последний оплот, как крепость, где человек может укрыться от всех бурь и тревог внешнего мира. Для Джафара это не просто родное место, а нечто большее – символ силы, защиты и внутреннего покоя. Здесь «всё своё» – значит, здесь всё близко, понятно и дорого сердцу. Это пространство, в котором человек не чувствует себя чужим, где он укоренён и где ничто извне не может поколебать его дух.

В романе Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд» художественный мир Востока раскрывается прежде всего через отдельные локусы, по которым движется главный герой. Каждое из этих мест – яма, Вабкент, Конар, Панджруд – несёт в себе восточное мироощущение, основанное на цикличности, символике и единстве телесного и духовного.

Яма – это образ абсолютного дна, связанного с понятием «фатальности», утраты и молчания. Однако даже здесь Восток проявляется как мир, где смерть – не конец, а переход: герой остаётся жив, он ждёт – как земля ждёт дождя.

Вабкент, с его похоронным ритуалом, раскрывает важность общинной памяти и ритуала, столь характерного для восточной культуры. Здесь всё дышит уважением к прошлому, к предкам, к таинству ухода – и в этом чувствуется глубокая философия Востока, где смерть – не трагедия, а часть большого круга жизни.

Конар – квинтэссенция восточной чувственности: запахи, звуки, свет, движение, свадьба. Пространство наполнено изобилием и радостью бытия, здесь природа и человек сливаются в одном ритме. Восток в Конаре – это праздник жизни, плотский и духовный одновременно, как в суфийской поэзии.

Панджруд – родное, сакральное пространство, где рождение ребёнка становится метафорой вечного возвращения. Восточная идея дома как центра мира, точки покоя и силы проявляется здесь особенно ярко. Герой возвращается к корням – и именно там происходит чудо рождения как знак продолжения пути и смысла.

Таким образом, локусы романа А. Волоса – не просто декорации, а живые символы восточного мироустройства, в котором нет разделения между природой и культурой, жизнью и смертью, телом и духом. Через них открывается сложный, глубокий и эмоциональный образ Востока.

Таблица 1. Метафорическое восхождение Рудаки в романе

	Этап	Пространство	Символика	Внутреннее состояние героя
1.	Яма	Земля, тьма, заточение	Полное падение, унижение «смерть» при жизни	Отчаяние, потеря «я», молчание, обезличенность
2.	Вабкент	Карван-сарай смерти	Прощание с прошлым, похороны, пустота	Одиночество, бездомность, разрыв с прошлым
3.	Конар	Карван-сарай жизни	Свадьба, общность, чувственность	Возвращение чувств, открытость, оживление
4.	Панджруд	Родина	Возвращение к истоку, начало нового	Смирение, покой, воскресение

Помимо *реального* пространства, в произведении присутствует пространство *мифопоэтическое*. Мифопоэтическая модель мира, по В.Н. Топорову, «всегда ориентирована на предельную космологизированность сущего: все причастно космосу, связано с ним, выводимо из него и проверяется и подтверждается через соотнесение с космосом» [Мифы народов мира 1988: 162]. Мифопоэтическая модель мира, как подчёркивает ученый, акцентирует внимание на глубокой связи между человеческим существованием и космосом. Это означает, что все элементы жизни, включая человека, природу, общественные отношения и культурные традиции, рассматриваются как взаимосвязанные и неотъемлемые части великой космической системы.

В романе представлен особый образ мира, построенный по вертикали и горизонтали. Вертикальное измерение охватывает звёздное небо и гору, тогда как горизонтальное – реку. Кроме того, в повествовании присутствует и подземный мир, символом которого становится яма, в которой оказывается Рудаки в начале романа.

По дороге из Бухары в Панджруд Рудаки делится мудростью с Шеравканом, он рассказывает мальчику про звёзды на небе: *«Вон южная клешня Скорпиона. Видишь? Кривая такая... А вот северная клешня. Вот Ковш. Эти две, что образуют стенку Ковша, называются “Указатели”... вон куда они указывают – на Северную звезду. <...> Между прочим, совсем рядом с Мицаром, совсем близко – звёздочка “Алькор”, то есть “незначительная”. Видишь её?»* [Волос 2014: 287–288].

О’Коннелл и М. Эйри подчеркивают, что, «звёзды, пронизывающие тьму своим сиянием, всегда воспринимались как божественные символы, обозначающие присутствие божества. Это символ-архетип, который встречается в религиозных и светских традициях по всему миру» [О’Коннелл, Эйри 2008: 122].

В романе «Возвращение в Панджруд» раскрывается особая восточная – в частности исламская и иранская – культурная модель звёздного неба, наполненная мифопоэтическим и философским смыслом. С глубокой древности, а особенно в исламскую эпоху, наблюдение за небесными телами – звёздами и созвездиями – приобрело в восточной традиции не только астрономическое, но и сакрально-астрологическое значение. Звёзды становились символами судеб, проводниками воли небес, знаком того, что земная жизнь человека неотделима от движения космоса.

Обращение Рудаки к звёздам – это не просто урок астрономии, а поэтический рассказ о порядке мира, о его структуре, где даже небесные тела имеют имена и судьбы. Здесь небо предстаёт как письменность мироздания, как

космическая рукопись. Интересно, что в поэзии Рудаки можно встретить немало размышлений о космосе и о влиянии небесных тел на человеческую судьбу. В оде «О старости»⁵ поэт обращается к теме неизбежности телесного увядания и ищет причины своего состояния. Он задается вопросом, не является ли виной происходящего зловещее влияние *Сатурна* – планеты, традиционно ассоциируемой в астрологии с печалью, бедами и разрушением:

«Вдруг сразу выкрошились все. Откуда зло взялось?

Иль, может, яростный Сатурн расправился со мной?» [Рудаки и поэты его времени 1985: 45]

Но тут же поэт отказывается от этой версии, переходя к более глубинному объяснению:

«Нет, здесь Сатурн не виноват и годы ни при чём,

Сказать, что было? Эта казнь ниспослана судьбой» [Там же: 46].

Этот переход от астрологического к метафизическому отражает зрелость мышления поэта. Рудаки признаёт, что старение – не случайность и не каприз звёзд, а проявление вечных божественных законов, предопределяющих течение жизни. Таким образом, он приходит к суждению, в котором смирение перед Божественным Провидением сочетается с философским принятием неизбежного.

Стихи подчеркивают восточное восприятие судьбы как части космического порядка, в котором даже страдание находит объяснение не в случайных событиях жизни, а в вечной гармонии бытия. Это позволяет А. Волосу

⁵ Считается, что Рудаки являлся автором ста поэтических сборников, каждый из которых содержал приблизительно тринадцать тысяч стихов, что в сумме составляет один миллион триста тысяч стихотворений (бейтов). Однако большинство произведений Рудаки было утрачено в результате бедствий монгольского нашествия, обрушившегося на Иран (и особенно на Мавераннахр) между 1219 и 1258 гг. [Нафиси 1962: 434].

Из этого количества стихотворений (бейтов) предположительно сочинённых Рудаки, сохранилась лишь малая часть – около тысячи; остальные были безвозвратно уничтожены. До нашего времени дошли лишь две крупные касиды – «О старости» и «Мать вина», и оба этих текста были использованы А. Волосом в романе. Стихи, представленные в данном разделе, входят в состав оды «О старости».

в романе «Возвращение в Панджруд» опереться на мировоззренческую базу Рудаки, где человек мыслится неотделимым от мироздания – подчинённым звёздам, но не слепо, а осознанно, в смирении и мудром согласии с вечным законом.

В романе особое внимание уделено «ковшу» – семи ярким звёздам Большой Медведицы. В интерпретации Рудаки эти звёзды превращаются в погребальное шествие: впереди – плакальщицы, за ними – предводитель, а замыкают шествие погребальные носилки. Эта метафора соединяет небо и смерть, вечность и бренность, превращая звёзды в вечный ритуал ухода.

Одним из значимых символов в романе становится и образ горы – вечного и величественного знака духовного восхождения. А. Волос наделяет эту мифологему философской глубиной, превращая путь к вершине в метафору внутреннего роста, очищения и постижения истины.

Путь Рудаки и Шеравкана из Бухары в Панджруд – это путь восходящий, не только в физическом, но прежде всего в духовном смысле. Через описания рельефа, природы, постепенного набора высоты автор акцентирует внимание на том, как герои поднимаются. Однако за этим подъёмом скрыт более глубокий смысл: каждый шаг по этой дороге становится шагом к пониманию, к внутреннему преображению. Подъём по маршруту – это символ движения от хаоса к гармонии, от слепоты к прозрению.

В начале маршрута дорога описывается следующим образом: *«Дорога ползла по косогору, понемногу забирая выше»* [Волос 2014: 69]. Уже в самом начале пути автор создаёт пейзаж, наполненный символическим содержанием: дорога, словно живая, «ползёт по косогору, понемногу забирая выше». Это движение вверх, кажущееся неторопливым и даже почти незаметным, закладывает основу всей дальнейшей философии пути – постепенного, медленного, но неотвратимого восхождения.

После выезда из Вабкента дорога вновь предстаёт как линия духовного движения – она «огибает пологий холм», и этот образ плавного, текучего восхождения будто вторит ритму внутреннего перерождения: *«Дорога огибала пологий холм. Казалось, что холм подрагивает, зыблется – но это просто высокая трава на его верхушке волновалась и текла под порывами ветра. <...> Ветер выворачивал наизнанку узкие листья джиды, и деревца то серебрились, то снова закрывались густой зеленью. По левую руку сколько хватало глаз тянулась цепь холмов, а где-то совсем далеко, в дымчатой дали горизонта, к которому небо сходилось, как сходится к берегам, мельчая, голубая вода хауза, призрачно прозревались коричнево-бурые неровности гор»* [Там же: 290].

Кульминация восходящего маршрута – прибытие в Панджруд – окрашена в свет печального озарения. Рудаки, возвращаясь в родные края, просит Шеравкана взглянуть на гору – ту самую, которую он помнил с юности, ту, что была когда-то связана с детским восхищением, с безмятежностью, с первым ощущением чувства красоты: *«– Шеравкан, ты видишь гору справа? Горбатая...на вершине ещё, наверное, ещё лежит снег.*

– Ну да, – Шеравкан сощурился, разглядывая белые шапки, плывущие в пронзительно синем небе.

– Мы звали её собачьей горой... не знаю, почему... может быть, и сейчас её так зовут. Я любил на неё смотреть. Правда, красивая?

Шеравкан пожал плечами.

– Красивая...

Джафар покивал. Его охватила странная горечь. Вот он вернулся... а здесь всё как прежде. Молодые горы сияют белизной снегов.

Он – старик, а они по-прежнему молоды... Когда уходил, он тоже был молод. Он вздохнул.

– Ладно, что ж... Ничего не поделаешь» [Там же: 630].

Примечательно, что сходный принцип пространственной организации прослеживается и в другом произведении А. Волоса – романе «Хуррамабад». В первой главе этого романа важную роль играет топография: герои поднимаются на гору, где расположено кладбище. Таким образом, возвышенность становится не просто географической точкой, а знаковым элементом пространства, связанным с памятью, переходом и сакральным смыслом. «Погружённые в воспоминания герои прозы А. Волоса смотрят за горизонт, на величественные горы. На исходе жизни они испытывают просветление, принимая мир. Эмоционально прочувствованные пейзажные картины соотносят горы и небо как воплощение вечности» [Четина и Бадией Хамсех Фард 2024: 223].

Таким образом, интерпретация образа гор у А. Волоса получает более широкое культурно-символическое измерение. Если в прозе писателя горы выступают как пространство прозрения, сопряжённого с воспоминаниями и внутренним миром героев, то, в более широком контексте, как подчёркивают О’Коннелл и М. Эйри, «горы – это естественный символ части земли, наиболее близкой к небу, где люди могут общаться с богами. Высокий пик часто считается священным в местной культуре, так как является осью, соединяющей Небо и Землю. Моисей взошел на гору Синай, чтобы получить десять заповедей. Иисус вознесся на небо с горы Елеонской» [О’Коннелл, Эйри 2008: 194].

О.В. Вовк считает, что «гора – величественный природный символ вечности, превосходства, постоянства, чистоты, гармонии, устремленности и духовного подъема. Во все века люди с восхищением и благоговением взирали на заснеженные пики гор, взметнувшиеся выше облаков и пронзающие сами небеса. Неудивительно, что у древних народов горы считались местом соединения неба и земли, центром или осью мира, обителью бессмертных богов. Вершины гор рассматривались как пуп Земли, а иногда – как вход в тоннель, откуда начинается дорога в Царство Мёртвых» [Вовк 2008: 94–95].

В поэзии Рудаки величественная гора персонифицируется и «дает благословение человеку»: «*“Сияние твоё ярче солнца; твоёблагословение вечно”*. В стихах Рудаки упоминаются легендарные горы Каф, которые расположены на краю земли и служат границей между мирами. Священная гора персонифицируется и уподобляется человеку, ставшему на молитву. *“Белый снег покрыл чёрную гору и кипарис в саду нагнулся, словно натянутый лук...”*» [Рашед Мохассел 2012: 132]. Мотив возвращения к горе, символизирующий возрождение человека, прослеживается во всей персидской поэзии. А. Волос, таким образом, приближается к осмыслению ландшафтного кода восточной культуры.

Таким образом, в романе А. Волоса гора предстаёт как многослойный символ, наделенный глубокой философской значимостью. Она олицетворяет духовное восхождение и стремление к самосовершенствованию, дает возможность осмыслить путь героев как метафору личных трансформаций. Автор мастерски использует природные описания для создания контекста, в котором горы становятся не только географическими объектами, но и символом вечности, связи неба и земли, а также местом, где возможна встреча с божественным.

Ещё один важный символ, отражающий вертикальное пространство в романе, – это посох. В «Словаре символов и знаков» посох трактуется «как символ магической силы и страннического пути. Эти значения воплощаются в образе средневекового отшельника – носителя духовной чистоты, мудрости и наставничества, проводника между мирами, для которого путь и есть форма бытия» [Словарь символов и знаков 2004: 330–331]. Слепой поэт Рудаки на протяжении всего пути опирается на палку, которая вначале кажется простым бытовым предметом, необходимым для передвижения: «*А скажи, не пожертвуешь ли страннику какую-нибудь палку?*» [Волос 2014: 48]

Однако по мере развития повествования посох обретает глубоко символическое значение. Он становится неотъемлемой частью образа поэта-паломника, человека, находящегося в пути не только телесно, но и духовно. В русской и христианской традициях посох – это древнейший символ странничества, путника, ищущего истину. Он акцентирует не только горизонталь движения – пространство дороги, перехода, но и вертикаль – как внутреннюю духовную опору, направленную вверх, к небу, к Богу, к высшему смыслу.

Слепой, идущий с посохом, сам становится живой метафорой: он не видит глазами, но «видит» внутренним взором; он опирается на простую палку, но движется по пути, ведущему к высшей истине. Посох превращается в знак связи между мирами – земным и небесным, физическим и метафизическим. Он одновременно инструмент движения и символ внутренней стойкости, веры и надежды.

Таким образом, движение поэта – это движение по двум направлениям: горизонтальному, по земной дороге, из Бухары в Панджруд, и вертикальному – духовному, из тьмы к свету, от боли к просветлению. Посох становится невидимой осью, проходящей сквозь всю ткань романа, – осью, соединяющей землю и небо, тело и дух, путь и истину.

По мнению Е.А. Окладниковой, в отличие от вертикальной оси мира (горы), «река как мистическая дорога предков в традиционном религиозно-мифологическом сознании ассоциировалась не только с реальной водной артерией, но и с мистической осью модели мира. В отличие от вертикальной оси мира, ассоциативно связываемой с горой, деревом, тотемным столбом и так называемой любой вертикалью, река представляла собой связующее начало миров по горизонтали» [Окладникова 1997: 42–44]. Эта горизонтальная ось в романе ассоциируется у читателей с именем слепого поэта. Внутренний монолог поэта, который подбирает себе символическое литературное имя, позволяет нам провести аналогию «Рудаки – река»:

«Руд – поток... Рудак – речушка, ручей. Скорее даже – ручеек. Может быть, Рудаки? Сидящий у ручья... у тихого ручья... Мелодично журчащий ручей – это же не мощная река, гремящая камнями в потоке... это тихий ласковый говор, пленительный лепет. Рудаки?..» [Волос 2014: 264].

Путь Рудаки действительно можно прочесть как символическое прохождение по структуре Мирового дерева – архетипического образа, известного во многих мифологиях и религиях как ось мира, соединяющая нижний мир, средний (земной) и верхний (небесный). Яма и караван-сарай в Вабкенте символизируют подземный, нижний уровень Мирового дерева – мир смерти, забвения, молчания. Это мир, где всё умирает или уже умерло. Сюда поэт падает как мёртвое семя, лишённый зрения, власти, надежды. Караван-сарай в Конаре, где проходит свадьба, – это символ земного уровня, мира людей, тела, общины. Здесь кипит жизнь: разговоры, еда, танцы, любовь. Это ствол дерева, где движется сок, где рождается слово, где поэт возвращается в ритм бытия. Это пространство становления и пространство равновесия, противоположное смерти, – но ещё не пространство вознесения. Панджруд и сцена рождения ребёнка – это уже верхний уровень, мир духа, будущего, света. Рождение – как начало новой души, возможно, новой поэзии. Это небо, крона дерева, куда поднимается дух после страданий и очищения.

Таблица 2. Символическое прохождение по структуре Мирового дерева:

	Уровень Мирового дерева	Пространство в романе	Символика и содержание

1.	Нижний мир (корни, подземелье)	Яма и карван-сарай в Вабкенте	– Символ подземного мира: смерти, забвения, молчания. – Рудаки падает в яму как «мёртвое семя»: он слеп, лишён надежды и власти. – Это точка отсчёта – темнота и корни, из которых возможен рост
2.	Средний мир (ствол дерева, земной план)	Карван-сарай в Конаре	– Пространство жизни, тела, человеческих отношений. – Здесь кипит жизнь: свадьба, еда, танцы. – Поэт возвращается к ритму бытия, к человеческому измерению. – Это фаза становления и равновесия.
3.	Верхний мир (ветви, небо)	Постоянный дом в Панджруде	– Мир духа, света, будущего. – Рождение – как метафора новой души, новой поэзии. – Это крона дерева, итог пути, духовное восхождение.

В романе, помимо *реального* и *мифопоэтического* пространства, присутствует также *легендарное* пространство. Оно придает повествованию особую глубину, переплетая исторические и мифологические элементы. Далее мы более подробно рассмотрим легендарное пространство в романе «Возвращение в Панджруд».

Из глубины веков земля Мавераннахр обрела свое уникальное очарование и всемирную славу благодаря государству Согд и его великим городам. Самарканд и Бухара, расположенные на живописных берегах реки Зарафшан, были благословлены плодородными землями и благоприятным климатом, что сделало их центрами процветания. Эти два города, как и сама земля, стали символами величия и культуры, обрета признание среди географов, которые называли их «одним из четырёх райских мест на земле».

История Самарканда и Бухары, уходящая корнями в глубокую древность, полна трагических и героических событий. За века своего существования они пережили вторжения множества народов и племен – от греков и кушанов до гуннов, тюрков и монголов, оставивших свой след в их судьбе. Эти города, несмотря на разрушительные походы и нашествия, сыграли ключевую роль в политической и социальной истории региона. Самарканд был центром политической власти, а Бухара – духовным и религиозным оплотом этих земель.

Самарканд и Бухара стали колыбелью науки, литературы и искусства, сохраняя в себе культуру и дух эпохи. На протяжении веков они оставались символами расцвета цивилизации, продолжая олицетворять высокий престиж в политической, экономической и художественной жизни региона. И по сей день эти города сохраняют свою значимость, оставаясь одними из величайших и важнейших в Центральной Азии, их история и культура тесно переплетены с историей Ирана.

Выясним своеобразие легендарного пространства этих двух великих городов в романе Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд».

Большинство глав романа связаны с Бухарой. Бухара – это место, где поэта Рудаки ослепляют и бросают в яму, это место, где повар Абу Бакр замышляет заговор против царя, это место, где происходит большинство конфликтов и войн.

«Именно Бухара предстала центром столкновения претендентов на власть. Дворцовые интриги перечеркивали все общечеловеческие ценности, не

учитывали родственных связей, и за престижное место люди готовы на любые преступления. Очень характерная деталь, упомянутая в первой главе: канцелярии чиновников, принимающих прошения, находятся близко от зинданов. Но столица древнего мусульманского ханства постоянно упоминается как великая и благородная Бухара, с ней связана вера людей в «доброту эмира» и защиту аллаха» [Половинкина 2020: 19–20].

Тем не менее, несмотря на жестокость и несправедливость происходящего, в образе Бухары сохраняется ореол былого величия и веры: *«необъяснимая уверенность в грядущем торжестве справедливости у всех была одинаковой: она-то и помогала дожидаться светлого дня, не сойдя с ума, не разбив голову о плотную глиняную стену ямы»* [Волос 2014: 37].

Существует легенда о Кухандизе в Бухаре, которая упоминается в романе А. Волоса в рассказе «Абу Бакр. Мятеж»:

«– Старинное место, – подтвердил молодой стражник, деливший с ним трапезу. Миска у него была поменьше, а от края общей лепёшки он отщипывал осторожно, с деликатностью.

– Старинное! Не просто старинное. Сам Сияуш построил. – Начальник задумчиво пожевал и пояснил: – Его потом Афрасиаб убил.

– Афрасиаб много силы имел, – подтвердил стражник.

– Две тысячи лет жил, – наставительно сказал начальник, зачерпывая ложкой.

– Мощен был туранский царь, – снова согласился молодой.

– Убил – и закопал, – твердо сказал начальник, не обращая внимания на слова стражника. – Прямо где убил, там и закопал» [Там же: 159].

Обсуждение могилы Сияуша и легенды о его силе позволяют увидеть параллель с судьбами узников, которые ожидают своей участи. Как и легендарные персонажи, они также стоят перед неизвестностью.

Ещё одним важным легендарным пространством в романе является Самарканд. У истоков рождения Самарканда находится легенда о его загадочном строителе-маге, которая уходит в глубокую древность и связана с городом Афрасиабом: *«Говорили, маг построил много дворцов и городов, но этот – Самарканд –оставался лучшим и любимым. Он сделал его столицей мира, и все цари пришли поклониться ему и подтвердить покорность»* [Там же: 237].

Однако в описаниях развалин Афрасиаба, неразрывно связанных с образом разрушенного Самарканда, звучит печальная нота утраты и исчезнувшего величия:

«Афрасиаб представлял собой волнистую местность, заросшую солончаковой полыньей, редкими кустами саксаула, покрытую тысячами надмогильных насыпей и небольших курганов, какими гляделись оплывшие останки крепостных сооружений. Люди на Афрасиабе не селились, да и случайно оказаться тут после наступления темноты было опасно. По ночам над этими землями, будто огромные нетопыри, носились духи прошлого: молили мёртвых встать из сухой земли, тщетно зывали и, злясь на их глухое молчание, с досады нападали на сбившихся с пути путников, безжалостно рвали смертоносными когтями забредших по неведению...» [Там же: 237–238].

Социальная характеристика города насыщена подробностями бытового характера, а это приводит к более зримой картине места действия, в которой важны не клановые столкновения в борьбе за власть, а личностные характеристики. Самарканд предстаёт в этом произведении в своей культурной ипостаси. Не случайно коренным жителям Самарканда даются следующие характеристики: *«умильно приветливый, радушный, готовый на любую услугу»* [Там же: 230].

По мысли современного ученого, «...в романе А. Волоса Самарканд – это, прежде всего, место учебы и творческого рождения молодого поэта Рудаки. Очень яркой деталью города являлась длинная восточная стена Регистана,

завешенная капустными листьями и известная как Стена поэтов. Она представляла талантливым людям возможность «публиковать» свои сочинения и открыто вступать в творческое соревнование. Использование сухих капустных листьев вместо бумаги или пергамента свидетельствует о простоте и бедности юных поэтов, но и о внутренней потребности не просто сочинять, но и обнародовать свои вирши. Это место в романе насыщено своеобразной романтикой и тягой к искусству, а в описании лохматившихся по краям листков капусты, которых срывал и разносил повсюду ветер, проскальзывает мифологическая основа поэтической сущности Самарканда» [Половинкина 2020: 20]

Однако на протяжении всего романа Самарканд постоянно сопоставляется с Бухарой. Подчеркивается, что всё ценное и лучшее сосредотачивается в Бухаре по воле правителя, что лишь усиливает её величие и символическую мощь. Самарканд же, несмотря на свою легендарную славу, оказывается в тени. Тем не менее, в глазах молодого Джафара он предстаёт как город мечты:

«Так долго мечтаемый, Самарканд восставал из небытия, вращался в настоящем, как вращаются в сознании города снов и сказок; он возвышался, неудержимо наплывал, слепя своим блеском, шумно торжествуя, владея и решая судьбу» [Волос 2014: 223].

Если рассматривать Бухару как политический город в романе, то Самарканд – это, по сути, поэтический город. Вот что говорит Балами о Самарканде:

«Что остаётся? – Самарканд! О, это правда: Самарканд тоже похож на звёздное небо. Но увы, увы Самарканду! – мы уже переманили его самое яркое светило – поэта Рудаки.

– Как? – изумился Назр этому известию. – Балами, ты шутишь? Ты переупрямил этого упряма?

– Именно так, – отвечал Балами с весёлой и удовлетворённой улыбкой. – Поэтому он уже выехал оттуда. Он покинул Самарканд и направляется к нам. Самарканд в сумерках! Самарканд в печали и грусти!.. О нет, дорогой Назр, только при твоём дворе можно увидеть весь этот блеск, только при твоём» [Там же: 208].

Таким образом, легендарное пространство в романе выполняет важную художественную и смысловую функцию. Оно соединяет индивидуальную судьбу поэта с коллективной исторической памятью, вплетая личный путь Рудаки в ткань великих преданий и культурных мифов региона. Через образы Самарканда и Бухары автор формирует не просто фон, а живое пространство, насыщенное мифологическим смыслом и эпической масштабностью. Эти легенды не только усиливают атмосферу древности, но и расширяют художественное пространство романа до уровня культурно-исторического символа, в котором каждый шаг героя отзывается эхом далёких эпох, а сама земля Средней Азии становится носителем мудрости, памяти и духовной глубины.

Помимо реального, мифопоэтического и легендарного пространства, в романе «Возвращение в Панджруд» существует и *историческое* пространство, играющее важную роль в формировании художественного мира произведения. Это пространство соотносится с конкретным временем – эпохой Саманидов, X веком, временем, когда Рудаки жил и творил. Через описание быта, обычаев, политических интриг, упоминание реальных исторических личностей, таких как эмир Наср, автор воссоздаёт многослойную картину эпохи, в которой историческое и художественное тесно переплетены.

Историческое пространство проявляется не только в деталях, но и в атмосфере – в сознании персонажей, их мировоззрении, ощущении перемен и утрат. Это пространство наполнено духом времени, где каждый шаг героев звучит эхом былых событий. В романе оно становится фоном и одновременно

действующим лицом, влияющим на развитие сюжета, создающим драматическое напряжение и придающим повествованию документальную достоверность.

Историческое пространство укореняет художественный текст в конкретной культурной и геополитической реальности, позволяя воспринимать роман как мост между прошлым и настоящим, между художественным вымыслом и подлинной историей. Через него А. Волос не только погружает читателя в атмосферу Востока X века, но и помогает осознать преемственность времён и значимость культурного наследия.

Таким образом, историческое пространство в романе выполняет важную функцию – оно дополняет и углубляет восприятие реальности, становясь неотъемлемой частью сложной пространственно-временной структуры произведения.

Эти пространственные пласты – реальные ландшафты Средней Азии, мифологические мотивы, легендарные образы и историческая реальность – взаимодействуют между собой, создавая сложную, насыщенную ткань повествования, в которой прошлое и настоящее, видимое и сокровенное сливаются в единое целое.

Реальное пространство позволяет читателю ощутить материальную плотность мира – дороги, по которой движется герой, городов, природы. Мифопоэтическое придаёт повествованию символическую глубину, раскрывая путь Рудаки как духовное восхождение, внутреннее очищение и обновление. Легендарное пространство соединяет судьбы героев с великими преданиями и культурной памятью региона, вписывая личную историю поэта в грандиозный космический и культурный контекст Востока. Историческое пространство придаёт тексту достоверность и закрепляет связь с реальными событиями, отражая политические, социальные и культурные реалии эпохи. Оно фиксирует важнейшие моменты становления восточной цивилизации, позволяя читателю увидеть, как частное и личное соотносится с масштабом исторического времени.

Таким образом, художественный мир романа становится не просто отражением действительности, но метафизическим пространством, где время и пространство, история и миф, личное и вселенское переплетаются. Это пространство Востока, в котором поэзия становится ключом к познанию истины, а путь поэта – путем к внутреннему пробуждению, памяти и бессмертию слова.

2.2. Художественное время

Временная структура романа также отличается многослойностью, органично сочетая в себе повседневное, историческое и мифопоэтическое измерения времени. Повседневное время проявляется в будничных заботах, дороге, быте и простых человеческих действиях; историческое – в отсылках к конкретным событиям, реальным личностям и культурному контексту эпохи; а мифологическое время придаёт повествованию глубину и универсальность, превращая частную судьбу героя в архетипическое путешествие, вне конкретной хронологии, в пространстве вечного возвращения и символических повторений. Эти временные пласты не существуют отдельно, а пронизывают друг друга, создавая богатую и философски насыщенную хронологию, в которой прошлое и будущее сосуществуют в одном поэтическом настоящем.

Мифопоэтическое время в романе опирается на ключевую цитату из оды Рудаки: «*Прошлое когда-то было будущим, / И будущее когда-то станет прошлым*» [Там же: 637]⁶, которую А. Волос приводит и в начале романа, и в его финале. Эти строки становятся философским стержнем всей временной конструкции произведения. В отличие от привычного линейного восприятия

⁶ Справедливости ради отметим, что в различных переводах Рудаки эта мысль передается несколько по-разному. Например, В книге «Рудаки и поэты его времени» этот фрагмент переведен следующим образом: «То, что казалось новым нам, устаревает вмиг, // Теперь нас старое опять пленяет новизной» [Рудаки и поэты его времени 1985: 45].

времени, где прошлое, настоящее и будущее следуют друг за другом в строгой последовательности, в «Возвращении в Панджруд» время представлено как круговорот, как вечное возвращение. Здесь каждый момент одновременно несёт в себе и отблеск ушедшего, и отблеск грядущего. Будущее рождается из памяти, а прошлое продолжает жить, влияя на поступки и мысли героев.

На такую особенность романного времени обращает внимание и Г.М. Ребель: «Рудаки, вскочивший на коня и устремившийся во дворец, чтобы своим авторитетом Царя поэтов остановить начавшийся в Бухаре погром «неверных», вовсе не старик; между его порывом владетельного шейха, наделившего даром поэтической речи свой народ, и его выходом из ямы безвестным нищим слепцом – совсем немного реального времени, но уже на подступах к дворцу он почувствовал: *“изменились свойства самого времени: поток уплотнился, стал жестче, как будто подготавливая естество к схватке, которую предстояло выиграть”* или проиграть...» [Ребель 2014: 185].

Такое представление о времени типично для восточной философии, где временной круг символизирует не только цикличность жизни, но и возможность духовного возрождения, обновления, возвращения к истоку. В этом контексте путь Рудаки – это не только путь по земле, но и движение во времени, в котором прошлое и будущее растворяются в едином поэтическом настоящем.

Иранский исследователь Исмаил Хасанзаде справедливо утверждает, что понятие времени в восточной культуре значительно отличается от линейной, «прогрессивной» модели, присущей западной традиции. На Востоке время воспринимается как текучее, круговое, повторяющееся и сопряжённое с сакральным. Оно не делится строго на прошлое, настоящее и будущее, а существует как единый пласт, в котором память и судьба, сны и реальность могут сосуществовать одновременно [Хасанзаде 2015: 4]. Именно таким оказывается и время в художественном мире романа «Возвращение в Панджруд».

Концепция времени А. Волоса близка ощущению времени Н. Бердяевым. Воспринимая время как «величайшую метафизическую тайну и сплошной парадокс», философ писал: «Красота прошлого не есть красота эмпирического бывшего, преображенного прошлого, вошедшего в настоящее. Прошрое, вероятно, этой красоты не знало. Красота развалин не есть красота прошлого, это красота настоящего». И здесь же: «Мысль о времени мне представляется глубоко противоречивой. Будущее легко может стать прошлым, прошлое будущим» [Бердяев 1991: 292–307].

Таким образом, мифопоэтическое время в романе становится важнейшим инструментом построения художественного мира Востока. Оно отражает и философские установки, и эстетические принципы восточного мышления, в котором время – не бег к будущему, а вечное возвращение к истоку, к дому, к Богу.

Одним из ключевых пластов повествования в романе, органично вплетённым в художественную ткань произведения, становится *историческое время*. Оно соотносится с конкретной эпохой – X веком, временем расцвета государства Саманидов и активной творческой деятельности великого поэта Рудаки. Через упоминание исторических личностей, таких как эмир Наср, визирь Джайхани и других, через реконструкцию политических событий, культурной среды и общественных нравов автор воссоздаёт достоверную картину исторической реальности. Вот один из фрагментов воспроизведения этой исторической реальности в романе:

«Прозвища саманидским правителям давали уже после их смерти. Эмир Ахмад вошёл в историю под именем Убиенного. Его сон охранял лев, выращенный с детства после одной из охот. Но в ту ночь – мрачную декабрьскую ночь 913 года от Рождества Христова, то есть спустя чуть более трёхсот лет после переселения пророка Мухаммада из Мекки в Медину – у дверей покоев неожиданно не оказалось ни льва, ни других стражей. Этим воспользовались

тюркские гулямы: они беспрепятственно проникли в покои эмира и перерезали ему горло» [Волос 2014: 135].

Особое внимание, что в романе уделяется повседневной жизни городов Средней Азии, их архитектуре, быту, традициям, системе ценностей, что позволяет читателю погрузиться в атмосферу эпохи. Историческое время в романе не ограничивается лишь хроникой событий: оно становится живым фоном, на котором разворачивается внутренняя драма главного героя, поднимается тема власти, изгнания и поиска истины. Таким образом, историческое измерение романа играет важную роль в формировании художественного мира, углубляя его смысловое пространство и подчёркивая неразрывную связь между судьбой личности и ходом истории.

В структуре времени романа «Возвращение в Панджруд» особое место занимает *повседневное, будничное время*, которое служит важной опорой для раскрытия реалистической основы повествования. Оно проявляется через детальное описание маршрута героев, остановок в караван-сараях, сцен приёма пищи, сна, наблюдений за природой, простых разговоров с путниками. Повседневное время течёт размеренно, подчёркивая цикличность и телесность жизни, её конкретные, земные проявления. Именно в таких эпизодах возникает эффект присутствия, позволяющий читателю прочувствовать атмосферу эпохи, взглянуть в детали, оживить историческую реальность через бытовую конкретику. Это время медленное, текучее, без острых переломов, оно противопоставляется времени историческому (маркированному событиями и судьбоносными решениями) и мифопоэтическому (символическому и внехронологическому). Повседневное время придаёт повествованию достоверность и весомость, встраивая внутренние переживания героев в контекст их обыденного существования, делая образ Востока в романе живым, плотным, телесным.

Таким образом, временная структура романа «Возвращение в Панджруд» представлена как сложная и многослойная система, в которой переплетаются повседневное, историческое и мифологическое время. Каждое из этих временных измерений выполняет в тексте особую функцию: повседневное время придаёт повествованию реалистическую плотность, позволяет прочувствовать материальность мира и ритм жизни героев; историческое время связывает частные судьбы с судьбами народов и эпох, вписывая личную трагедию Рудаки в широкую панораму культурных и политических процессов; мифологическое же время поднимает происходящее на уровень вечного и символического, разрушая линейность восприятия и открывая пространство для философского осмысления жизни, смерти и возрождения. Благодаря этой трёхслойной временной структуре роман А. Волоса становится не только историко-культурным повествованием, но и глубокой метафизической притчей, в которой время – не просто ход часов, а способ постижения истины и внутренней трансформации героя.

2.3. Выводы

Хронотоп в романе А. Волоса «Возвращение в Панджруд» представляет собой сложную художественную систему, где пространство и время органично переплетаются, создавая многомерный образ Востока. Это не просто фон для развития сюжета, а активный механизм, формирующий философскую глубину произведения. Через взаимодействие различных пространственных и временных пластов автор воссоздаёт целостную картину восточного мировосприятия, где материальное и духовное, историческое и мифологическое находятся в неразрывном единстве.

Пространственная организация романа строится на нескольких взаимосвязанных уровнях. Реальное пространство дороги, дома и города наполнено глубокой символикой – путь Рудаки становится метафорой духовного странствия, родной Панджруд воплощает идею сакрального центра мира, а

города Средней Азии предстают как места пересечения культур и судеб. Мифопоэтические образы звёзд, горы и реки придают повествованию вневременное измерение, связывая судьбу героя с космическим порядком. Легендарное пространство, представленное сказаниями о Сияуше и Афрасиабе, вплетает индивидуальную историю поэта в ткань коллективной памяти Востока. Историческое пространство эпохи Саманидов с её политическими интригами и культурным расцветом служит достоверным фоном, подчеркивающим хрупкость человеческой жизни перед лицом времени.

Временная структура романа отражает характерное для восточной философии циклическое восприятие действительности. Мифопоэтическое время, выраженное в идее вечного возвращения, разрушает линейную прогрессию, предлагая вместо неё спиралевидную модель, где прошлое и будущее постоянно перетекают друг в друга. Историческое время X века, с его конкретными событиями и персонажами, связывает судьбу Рудаки с глобальными культурными процессами. Повседневное время дорожных будней и простых человеческих взаимодействий придает повествованию особую достоверность и «телесность».

Символика хронотопа в романе раскрывает Восток не как географическое понятие, а как особое духовное состояние. Дорога становится путем инициации, дом – местом окончательного обретения себя, гора и звёзды олицетворяют связь земного и небесного. Через эти образы Волос создаёт модель мира, где нет жестких границ между материальным и духовным, между индивидуальной судьбой и вселенскими законами бытия.

Таким образом, хронотоп в «Возвращении в Панджруд» становится мощным художественным инструментом, позволяющим автору не только воссоздать атмосферу средневекового Востока, но и выразить универсальные философские идеи о природе человеческого существования. Роман А. Волоса предстаёт как многогранное произведение, где историческая достоверность

сочетается с мифологической глубиной, а конкретные географические реалии превращаются в символы вечных истин. Через сложную пространственно-временную организацию текста Восток раскрывается как особый способ восприятия мира, основанный на единстве противоположностей и вере в неразрывную связь всех явлений бытия.

ГЛАВА III

СЕНСОРНЫЙ КОД ВОСТОКА В РОМАНЕ А. ВОЛОСА «ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПАНДЖРУД»

Восток в восприятии художников, писателей и поэтов – это особый мир, насыщенный красками, звуками и ароматами, в которых раскрывается его душа. Восток – яркий, колоритный, живой, чувственный. Он словно дышит – то затаив дыхание в жарком мареве полудня, то вспыхивая красками цветущих садов, то наполняясь шепотом вечерних улиц и ароматом дыма, свежей травы или согретого солнцем навоза. В романе А. Волося «Возвращение в Панджруд» этот чувственный опыт постижения мира становится неотъемлемой частью повествования, художественным приемом, погружающим читателя в атмосферу Востока не столько рационально, сколько телесно – через запахи, звуки и цветовую палитру.

3.1. Сенсорная образность в художественном тексте

Цвет, звук и запах в художественном тексте выполняют функцию не только фона; они создают подлинно эмоциональное пространство культуры, в котором живут герои, движется история и звучит голос ушедшей эпохи. Особенное значение сенсорных координат в интерпретации художественного текста подчеркивают многие учёные-филологи.

По словам Ш.К. Жаркынбековой, «цвет является частью реальности образно-знаковых систем как пласта культуры, выступающего как условие развития и существования личности. Он является одной из констант или одним из принципов культуры, который может служить своеобразной моделью развития, отображающей пути формирования, освоения, закрепления в культурной памяти не только общих, но и национально окрашенных культурно-значимых концептов» [Жаркынбекова 1999: 109]. «Многие явления культуры не

могут быть поняты без учета значения цвета, и как компонент культуры цвет приобретает сложную и разнообразную систему смыслов, толкований, становится воплощением культурных ценностей» [Кудрина 2013: 364].

О важности цвета в процессе интерпретации художественного произведения говорят такие учёные, как Ф.Н. Новиков [Новиков 2011], В.А. Шаяхметов [Шаяхметов 2019], Е.В. Губенко [Губенко 1999], М.Р. Валиева [Валиева 2018], А.А. Дерюгина [Дерюгина 2015] и др.

Особенно велика роль цвета в формировании образного и смыслового поля текста. По мысли Т.В. Сивовой, цвет в произведении предстаёт полноценным выразительным средством. Он становится носителем культурной и психологической информации, отражает эмоциональное состояние героев и специфику их восприятия окружающего мира. Анализируя использование цветовых категорий, Т.В. Сивова подчёркивает их полифункциональную природу: цвета в художественном произведении активно участвуют в создании настроения, формируют атмосферу повествования, усиливают образность и динамику художественной ткани [Сивова 2013: 197].

Цвет в художественном тексте становится средством смысловой организации, средством выражения авторского взгляда и художественного настроения. Через цветовую палитру автор раскрывает эмоциональный фон сцен и создаёт символические образы, что делает цвет важнейшим инструментом анализа художественной структуры произведения. Как подчёркивает Н.В. Кузнецова, «изучение цветосемантики позволяет открывать новые аспекты языковой личности, её национальные и культурные особенности» [Кузнецова 2016: 672].

Важным элементом анализа художественного текста является и звук. Как отмечают А.С. Виноградов [Виноградов 2016], В.И. Хаменок [Хаменок 2017], Н.А. Аносова [Аносова 2010], А.О. Шелемова [Шелемова 2012], Т.Н. Волкова [Волкова 2012], А.В. Трифонова [Трифорова 2013], звук в традиционной

культуре – не просто физическое явление, а важнейший элемент культурной идентичности и ритуального поведения. Современные учёные полагают, что «нередко звук выступает как основание для идентификации локальной группы: *тирольский йодль, горловое пение северных народов, африканские барабаны, курские соловьи, охотничьи манки, русские вытницы и кликуши* и пр. Так, колокольный звон всегда сопровождал русского человека по всей его жизни: рождение, венчание, смерть, праздники и беды. Каждый знаковый момент жизни отмечался особым видом звона: благовест, перебор проводной (погребальный), звоны будничные, свадебные (разгонные), встречные, праздничные (великие, средние, красные и трезвон)» [Шляхова 2016: 25–26].

На особой роли звука как выразительного средства, формирующего художественное пространство произведений, акцентирует внимание Н.М. Солнцева. Как отмечает исследователь, звук является мощным выразительным инструментом, который не только формирует ритм, но и обостряет восприятие, усиливает эмоциональные состояния, символизирует гармонию или тревогу, присутствие или отсутствие. Акустические образы и тишина оказываются равнозначными компонентами повествовательной ткани, через которые автор доносит философское содержание и внутреннюю напряжённость мира [Солнцева 2020: 15].

Звуки речи, природы, городской среды или бытового шума наполняют текст ритмом, усиливают эмоциональное воздействие и позволяют глубже понять внутренний мир героев. Звуковая образность становится частью поэтики, отражая настроение, напряжение или гармонию, и часто приобретает символическое значение, раскрывая ключевые идеи и конфликты произведения. Исследователи подчеркивают, что «зона действия звука превышает область действия визуальных, тактильных или вкусовых стимулов, охватывая большое пространство и невольно вовлекая в себя каждого, кто находится в его пределах. Более того, звук несёт в себе императивное начало: человек может отвести

взгляд, отвернуться или отказаться от прикосновения, но он не в силах не услышать» [Пашина 1995: 76].

Вслед за А.А. Аксеновой можно говорить о «звуковом пейзаже», в котором каждый шум и голос становятся важными знаками, формируя акустическое пространство повествования. «Изображение звука в литературном произведении обладает рядом особенностей, отличающихся как от примеров непосредственного восприятия звуков человеческим слухом, так и от опосредованного слуховым воображением восприятия нотной записи, в которой подробно и четко указано, какой именно здесь звук должен быть. В литературе же читатель имеет дело с тем, что слово отсылает наше воображение к различным зрительным и слуховым образам» [Аксенова 2020: 169].

Важную роль в восприятии и интерпретации художественного текста играет и запах. По словам современного исследователя, «запах – феномен культурный, а значит, социально-исторический. Запахи наделены культурно релевантными значениями и участвуют в общественной жизни в качестве парадигмы идентификации мира и взаимодействия с ним. В силу личной, эмоциональной природы ольфакторного опыта такого рода значимые запахи усваиваются членами общества на глубоко личностном уровне. Следовательно, исследование истории запахов в культуре представляет собой не что иное, как проникновение в самую суть человеческой культуры» [Классен 2010: 47–48].

Об этом говорит и Е.А. Рыбалченко: Описание запахов и связанных с ним ассоциаций подчеркивает культурные и эмоциональные особенности времени, добавляя к образам дополнительные сенсорные уровни восприятия. «Запахи пробуждают самые сильные воспоминания, мгновенно возвращают в прошлое. Если зрение напрямую связано с сознанием, то обоняние – с подсознанием, потаённой стороной души. Неслучайно слово “дух” в русском языке означает и “запах”», и “душа”» [Рыбалченко 2010: 79].

Закономерен тот факт, что во многих исследованиях ([Житенев 2023], [Зыховская 2015], [Рыбалченко 2010], [Ханинова 2012], [Мамцева 2015]) запах осмысляется как ключ к эмоциональной памяти, носитель культурных кодов и социальный маркер. Через обонятельные образы передаются не только материальные особенности среды, но и идеологические, классовые, нравственные и психологические акценты. Запах способен мгновенно вызвать ассоциации, пробудить подсознательные реакции, обозначить границы между мирами – прошлым и настоящим, внутренним и внешним, индивидуальным и общественным. Так, Е. Дмитриева подчёркивает: «Запахи – это самое тонкое общение, это призыв, контакт, мысль... Запах может погрузить нас в ностальгию, пробудить давние воспоминания или заставить грезить о будущем» [Дмитриева 2005: 5].

Л. Некрасова пишет: «запах – одна из ниточек, связывающих человека с природой. Информация, получаемая через органы обоняния, не поддается рациональному истолкованию, но влияет на сознание и подсознание. Помимо способности вызывать отрицательную или положительную реакцию, запахи обладают ещё одним свойством: они сохраняются в памяти надолго, иногда навсегда. У человека, как высокоразвитого существа, обонятельные ощущения органически связаны с ментальной и эмоциональной сферами. Знакомый запах вызывает в душе ряд ассоциаций, возвращает память к давно забытым событиям» [Некрасова 2005: 235].

Таким образом, сенсорные координаты обладают значительным смысловым потенциалом, служат средством глубокой поэтической выразительности и оказываются важным ориентиром в интерпретации текста. Благодаря цвету, звуку и запаху, этим доминантам сенсорного восприятия, художественный текст становится многослойным, насыщенным, эмоционально и культурно значимым пространством, в котором чувственное становится путеводным началом в постижении художественной истины.

3.2. Сенсорный код восточного пространства

Чувственное восприятие мира – через цвет, звук и запах – становится в романе *«Возвращение в Панджруд»* мощным инструментом художественного моделирования пространства Востока, раскрывающим не только его внешнюю пестроту, но и внутреннюю, духовную насыщенность.

А. Волос часто использует элементы цвета, запаха и звука для описания природы, а также пространственных объектов: рынков, городов и караван-сарая. Увиденные им чувственные детали не просто украшают текст – они становятся важнейшим средством погружения в атмосферу времени и пространства. Через богатую палитру ощущений автор передает плотность восточной жизни, её пестроту и многоголосие.

Обратимся к тончайшей ткани чувственных образов, с помощью которых А. Волос передает атмосферу романа – посмотрим, как звуки, запахи и цвет становятся выразительными средствами художественного мира, оживляя пространство Востока и превращая пейзаж в живое дыхание.

Вот как в романе описывается начало нового дня в Бухаре: *«Небо светлело, и уже с разных концов города летели вперебив друг другу протяжные вопли муэдзинов»* [Волос 2014: 20]. Эта краткая, но выразительная сцена строится на мощном акустическом образе, в котором звук становится символом пробуждающегося города и его духовной природы.

Фраза *«небо светлело»* призвана обозначить предрассветный момент – границу между ночью и днём, временем тишины и временем жизни. И именно в этот переходный миг появляется звук: *«летели вперебив друг другу протяжные вопли муэдзинов»*⁷. Здесь А. Волос использует образ звуковой волны, охватывающей пространство города. В исламской культуре функцию духовного

⁷ **Муэдзин** – это человек, который призывает мусульман к молитве (намазу) с минарета мечети. Его главная обязанность – читать **азан** (призыв к молитве) вслух, чтобы верующие знали, что наступило время совершить обязательную молитву.

ориентира выполняет сакральный звук азана⁸. Молитвенные призывы муэдзинов звучат не стройно, не согласованно, а «*вперебив*», что создаёт эффект многоголосного, даже хаотичного, но живого восточного хора. Этот беспорядок придаёт сцене реалистичность и одновременно подчёркивает эмоциональную насыщенность момента: с восходом солнца город оживает не только визуально – он начинает *звучать*.

Призыв муэдзина в исламском мире – это не просто звук, это ритуальный маркер времени, сакральный сигнал, определяющий ритм жизни. В этом описании он превращается в часть городской звуковой среды, создавая акустическую карту Бухары: на разных концах города, с минаретов, словно откликаясь друг другу, звучат молитвенные крики, вплетаясь в ткань утреннего воздуха. Это указывает на наступление времени утренней молитвы – фаджр, которая совершается до рассвета. Именно с первыми отблесками света муэдзины возглашают азан с минаретов, призывая верующих к молитве. У А. Волоса этот момент приобретает художественную глубину: зов муэдзинов становится не только сигналом к религиозному действию, но и символом пробуждения города, соединяя телесное и духовное, бытовое и сакральное.

Таким образом А. Волос показывает, что восточный город *звучит* с первых мгновений дня, а звук – это духовное дыхание пространства, в котором религиозная жизнь пронизывает повседневное бытие. Восточная традиция также наделяет звук глубоким философским смыслом, о чём пишет Н.А. Дивакова: «В традиционной восточной культуре звук рассматривается не только как физический феномен, но и как важная часть духовной и философской картины мира» [Дивакова 2011: 161].

В чувственно насыщенное пространство Востока А. Волос вовлекает читателя не только через звуковой поток, но, конечно, через мир *запахов*.

⁸ Азан – это специальный религиозный текст, который возвещает о наступлении времени молитвы. Он читается пять раз в день, нараспев, по особым канонам.

Запахи в романе А. Волоса, выполняя в первую очередь описательную функцию, становятся ключевыми маркерами восточного мира. Восток предстаёт как пространство, наполненное ароматами, – тёплыми, густыми, насыщенными до предела. Е. Жирицкая утверждает, что «восточное и западное отношение к запахам заметно различаются. Для чувственного Востока, не привыкшего хладнокровно делить мир на составные части, запах – такой же щедрый божественный дар, как цвет, звук, вкус» [Жирицкая 2010: 479].

В романе запахи играют ключевую роль в создании живой и осязаемой картины пространства. А. Волос мастерски использует обонятельные образы, чтобы передать атмосферу сельской местности, наполненной природной гармонией и жизнью: *«В разбредшихся по увалам садах ещё кое-где доцветали яблоневого и вишнёвого деревья, и порывы тёплого ветра приносили то запах скошенной травы и дыма, то сложный аромат цветов и зелени»* [Волос 2014: 45]. Порывы тёплого ветра несут целую гамму запахов, чередующихся и переплетающихся между собой: свежесть скошенной травы, мягкий дым костров, насыщенный букет цветов и сочной зелени. Эта многослойность обонятельных впечатлений передаёт ощущение полноты бытия, пробуждает в читателе чувственное восприятие мира, где природа дышит, движется и разговаривает через ароматы. Запах здесь неотделим от ритма жизни – он связывает человека с землёй, подчеркивает сезонность, цикличность, связь с укладом и естественной средой Востока.

Таким образом, запахи в романе А. Волоса выступают не просто как фон или элемент описания, а как один из ключевых каналов познания мира Востока, обостряющий чувственное восприятие пространства и времени. Ароматы становятся проводниками памяти, культурного кода и глубоко личных переживаний героев, передавая неуловимую, но осязаемую плотность жизни.

Поэтически и образно передает А. Волос и *цветовую палитру Самарканда*: *«Узкие улицы, уставленные бесчисленными домами (среди них попадались*

причудливые – многоярусные, с галереями и башнями), выводили к площадям, гордо державшим в своих ладонях праздничные зеркала голубых прудов, яркие купола мечетей, звонкие трубы кирпичных минаретов. Так долго мечтаемый, Самарканд восставал из небытия, вращался в настоящее, как вращаются в сознании города снов и сказок; он возвышался, неудержимо наплывал, слепя своим блеском, шумно торжествуя, владея и решая судьбу» [Там же: 223].

В романе А. Волося *цвет* выступает как выразительное средство, придающее Самарканду праздничное, почти мифологическое звучание. Цветовая палитра здесь не просто насыщает изображение деталями, а работает как символическая структура, формируя образ Востока как гармоничного, одухотворённого и в то же время телесно-зримо притягательного пространства.

Голубые пруды, отражающие небо, становятся не только элементом архитектурной эстетики, но и символом прозрачности, глубины и чистоты. Голубой цвет традиционно ассоциируется с возвышенным, духовным и небесным – в данном контексте он устанавливает ассоциативную связь между водой и божественным, между городской материей и высшей гармонией.

Яркие купола мечетей подчеркивают торжественность и сакральность архитектурного пространства. Цвет куполов (часто это насыщенные синие, бирюзовые или золотистые тона, характерные для мусульманского зодчества Центральной Азии) у А. Волося символизирует не только национальную и религиозную специфику, но и целостность культуры, её открытость небесам. Яркость цвета – это торжество жизни, это свет, исходящий из веры.

«*Звонкие трубы кирпичных минаретов*» акцентируют не только звук (что отсылает к теме азана), но и визуальную вертикаль, устремлённую к небу. Кирпичный цвет – тёплый, телесный, плотный – уравнивает воздушную и водную стихии, заземляя город, придавая ему устойчивость, историческую укоренённость.

Таким образом, цвет в романе становится неотъемлемой частью образа Востока как чувственно насыщенного, культурно и духовно наполненного пространства. Он играет синестетическую роль – сочетается с архитектурными формами, звуками и светом, формируя многомерную картину Востока, в которой визуальное зрение становится путем к постижению смыслов. Цвета здесь не случайны – каждый оттенок работает как знак, насыщенный историей, верой, атмосферой Востока.

Покажем более подробно, как совокупность сенсорных компонентов – запаха, звука и цвета – участвует в создании и наполнении ключевых пространственных локусов романа: *Бухары, Вабкента, Самарканда и Панджруда*. Важно проследить, каким образом эти чувственные элементы переплетаются и взаимодействуют, формируя многослойное, объемное восприятие Востока как живого и одухотворённого пространства.

Особого внимания заслуживает созданная А. Волосом картина базара в Бухаре: *«...персидская бирюза, бадахшанские лалы, золотые подвески для тюрчанок – все рассыпью и кучками (и тоже ряд за рядом, в каждом из которых орут и волнуются продавцы), следом засахаренные фисташки, сушёные фрукты и халва, пряности и приправы, ещё дальше кольчуги и наконечники для стрел и копий, в трёх шагах от них три десятка лавчонок, торгующих жареным горохом и сушёными дынями, потом амбары чужеземных тканей (а рядом свои – синяя занданачи и роскошная ярко-зеленая иезди), и снова съестные лавки, над которыми сизый дым вперемежку со сладостной вонью плова и кебабов...*

... Регистан уже шумел в полную силу. Возле большого хауза теснились разноцветные палатки, убираемые на ночь, а к утру столь же быстро воздвигаемые владельцами. На площади, за века избитой бесчисленными копытами до глубоких ямин и покрытой вековым же слоем конского и ослиного навоза, шумело, орало, вопило, гоготало и ржало торжище. Ловко уворачиваясь и крича, разносчики воды и сластей рассекали толпу во всех

направлениях. <...> ...И неопиcуемый гвалт, поднимавшийся к ярко-синим небесам и золотому солнцу тысяцеславной Бухары, являлся тому неопровержимым доказательством» [Там же: 28–29].

Восток в этом фрагменте предстаёт как шумный, живой организм, в котором звук играет ключевую роль в формировании атмосферы. Писатель выстраивает акустическую модель города как бесконечно звучащего пространства, постепенно наращивая звуковую амплитуду: от утренней тишины до оглушающего гвалта на площади Регистан. Лексический ряд, включающий «покрики», «голоса», «крики», «гвалт», «шумело, орало, вопило, гоготало и ржало», формирует своего рода музыкальный шквал, создающий ощущение нарастающего акустического хаоса. Особое внимание уделяется крику торговцев как форме восточной коммуникации: шум становится неотъемлемым проявлением жизни, страсти и торговли, он составляет суть восточного базара. Даже движения здесь *звучат* – «разносчики воды и сластей рассекали толпу», – и эта подвижность также наполнена звуками. Таким образом, звук в изображении восточного города становится формой движения и страсти, передающей нервную, пульсирующую энергию Востока; звуки становятся важнейшими знаками бытия и носителями культурных смыслов.

В описании базара Бухары запахи «сладостной вони плова и кебабов», «амбре благовоний», пряностей и дыма не просто фиксируются – они атакуют чувства, создавая ощущение плотной, почти осязаемой атмосферы. Здесь нет лёгких нот свежести – только густые, тягучие ароматы, которые словно задерживаются в воздухе, формируя особую «обонятельную» плотность пространства. Эти запахи – часть идентичности Востока, элемент городской памяти: по тому, как пахнет Бухара, можно понять, что это за город – сочный, сытный, старый и настоящий. Таким образом, А. Волос вводит запах как форму пространственной памяти: ведь именно аромат, как известно, является самым устойчивым чувственным воспоминанием. Восток в его изображении – это

место, где запах становится частью ландшафта, частью бытия, смысловой и эмоциональной опорой восприятия.

Как выразительный визуальный код Востока, задающий особую насыщенность и плотность описываемого мира, функционирует в романе А. Волоса и цвет через описание базара в Бухаре.

А. Волос использует палитру красок пестрых и ярких – *«ярко-синие небеса»*, *«золотое солнце»*, *«персидская бирюза»*, *«ярко-зелёная иезди»*, *«разноцветные палатки»*, подчеркивая таким образом визуальную избыточность, зрелищность и почти слепящую материальность восточного пространства. Эти цвета не случайны: каждый оттенок связан с локальной культурой, будь то ткани, ковры, украшения или архитектура. Цвет становится не просто описанием – смысловым маркером культуры, способом рассказать о Востоке через его предметность и эстетику. Кроме того, А. Волос описывает цвет как движение: *«всё это рядами! рядами!»* – цвета как бы переливаются, сменяются, напоминая калейдоскоп или пеструю фреску. Свет в тексте – неотъемлемый элемент образа Востока: он связан с ощущением древности и бесконечного бытия (*«сияние солнца»*, *«площадь, избитая веками»*). В итоге цвет бухарского базара становится языком памяти и чувственного знания, связывающим Восток, с одной стороны, с экзотикой и романтикой, с другой – с вещественной, насыщенной плотью мира, полной жизни и истории. Базар в Бухаре – это не просто место торговли, а сердце Востока, живое, ароматное, цветное, звучащее. А. Волос показывает: понять Восток можно не через абстрактную философию, а через плотное телесное присутствие – запах, крик, цвет ткани.

Яркое воплощение чувственного восприятия Востока – через звук, цвет и аромат – предстаёт и в образе *Вабкента*. А. Волос мастерски погружает читателя в атмосферу этого места, насыщая его пространство множеством выразительных деталей: *«Вечерние дымы уже струились над крышами, путались в листве,*

таяли. Палец минарета сверху ещё золотился, снизу уже розовел. – Вабкент? – спросил Джафар. – Вабкент, – хмуро ответил Шеравкан. – Ночевать будем. <...> Хмыкнул и снова потянул носом. Пахло дымом, пылью, сохнувшей травой, навозом, парным молоком. – Да-а-а! – повторил слепец с таким видом, будто вдохнул ароматы райского сада. – Вот он – Вабкент!» [Волос 2014: 79–80]

А. Волос начинает знакомство с *Вабкентом*, обращая в первую очередь внимание на тончайшую игру света и цвета: *«вечерние дымы уже струились над крышами, путались в листве, таяли»*. Образ цвета создаёт ощущение текучести, переходности момента, указывая на время суток – вечер, когда дневная жизнь замирает, а мир погружается в полусонную дымку. Цвет небес и земли словно меняют свою природу: *«палец минарета сверху ещё золотился, снизу уже розовел»* – золото заката уступает розовым теням наступающего вечера, символизируя естественный, неторопливый ритм жизни восточной деревни.

В эпизоде, посвящённом описанию Вабкента, Рудаки, утративший зрение, воспринимает окружающий мир через запахи. Запахи в Вабкенте густы и материальны. Джафар *«повёл носом»*, словно вся атмосфера деревни входит в человека через дыхание. Смесь *«дыма, пыли, сохнувшей травы, навоза и парного молока»* создаёт сложный, плотный аромат земли, труда и сельской повседневности. Здесь царит настоящий, тёплый запах деревенской жизни – тяжёлый, но родной.

Звук в этом фрагменте отступает на второй план – Вабкент возникает скорее в тишине, наполненной ароматами и вечерним светом. Молчание, легкие переключки героев и дыхание вечера создают особую камерность, интимность восприятия.

Таким образом, через игру света, плотность запахов и мягкую тишину А. Волос передаёт душу восточной деревни – неторопливую, земную, тёплую. Вабкент воспринимается не глазами, а кожей и дыханием.

Ещё одна художественно насыщенная сцена, характеризующая пространство Вабкента, – это прибытие каравана в караван-сарай, ознаменованное неповторимым гулом, живыми голосами и многоголосым звучанием восточного быта:

«Именно в это мгновение три кудлатые собаки, прежде мирно дремавшие поблизости от кухни (на таком удалении от котла, чтобы, с одной стороны, по возможности не упустить соблазнительного запаха готовящегося варева, а с другой – не вызвать раздражения повара, медлительность которого чудесным образом исчезала в случае необходимости схватиться за суковатую палку), сорвались с места и, отчаянно взбадривая себя спросонья хриплым лаем, погнали к воротам. <...> И точно: даже самый проворный повар не успел бы настрогать соломкой три желтые канибадамские морковки, как глухие бряканья верблюжьих ботал стали слышнее и звонче, за клубилась пыль, и вереница животных и людей начала втекать в ворота караван-сарая» [Там же: 94–95].

«Суматоха и впрямь поднялась несусветная. Хаджи поспешил к воротам и встал там, бормоча молитву и раздавая благословения, более или менее благодарно принимаемые утомлёнными странниками. <...> Крик и гам стоял несусветный – купцы выкликали имена подручных, таскавших вьюки, хозяин метался между ними, пытаясь быстро и справедливо распределить помещения, собаки тоже по мере сил участвовали в расселении, и в конце концов одну из них крепко прибил злой кипчак в треугольной шапке. <...> Кудрявая шкура, из которой ещё пять минут назад хрипло орал возмущённый баран, висела на одном сучке, а его перламутрово-красная туша – на другом, и повар ловко пластал ее ножом, наведённым до остроты бритвенного лезвия» [Там же: 96–97].

Эпизод прибытия каравана в караван-сарай Вабкент у А. Волоса насыщен множеством сенсорных образов, через которые читателю передаётся живая, пульсирующая атмосфера Востока. Звуки, запахи и цвета здесь не просто украшают повествование – они структурируют пространство, задают его

эмоциональный и смысловой ритм, участвуют в формировании образа мира как осязаемо-чувственного бытия, что соотносится с главной темой романа: возвращение к корням, к подлинному, к телесно-чувственному восприятию жизни.

Звуки в этом фрагменте задают ритм сцены, делая её подвижной, многоплановой. Все начинается с хриплого лая собак, который прорывает тишину и будит пространство, сигнализируя о переменах. Этот лай запускает цепную реакцию звуков: *бряканье верблюжьих ботал, мекающий скот, вскрики, гомон, стук ножей, бурление казанов, плевки кумганов*, – всё это складывается в какофонию, где каждый звук имеет своё значение. Звуки не просто передают движение и суету, но становятся маркерами жизни, наполненности бытия, в котором и Шеравкан, и Рудаки оказываются как в пульсирующем сердце мира. Особое внимание уделяется и тишине после суматохи – она подчеркивает цикличность и гармонию этого мира, где даже шум имеет своё закономерное место и смысл.

Запахи передаются через образы кухни и животных. Уже в начале эпизода собаки реагируют на запах варева, что сразу вводит читателя в зону гастрономического, чувственного восприятия. Далее запах становится почти осязаемым в описаниях приготовления пищи; *пылающие очаги, бурлящие казаны, пар от кумганов, свежая баранина* – всё это формирует плотный, почти обволакивающий ароматический фон. Запах здесь присутствует не только как телесное ощущение, но как код принадлежности, включённости в общий быт Востока. Он делает мир романа живым, насыщенным, конкретным, но при этом – символически тёплым, домашним, родным.

Цветовая палитра также очень выразительна. *Выгоревшая до белизны чалма, жёлтые морковки, перламутрово-красная туша барана, синяя рубаха* – все эти детали помогают читателю ощутить глубину и пластичность пространства. Цвет в романе А. Волоса часто несёт семантическую нагрузку: так,

белизна чалмы может быть воспринята как знак опыта, времени, потёртости бытия; *перламутрово-красный цвет туши* – как образ жертвы, бытийной подчинённости человека и животного миру порядка и цикла. Цвет не только оформляет пространство, но и оживляет его, придаёт образам символическую многозначность.

Таким образом, перед нами не просто бытовая зарисовка из жизни караван-сарая, а синестезийно насыщенная сцена, в которой звук, запах и цвет сливаются в единое чувственное полотно. Эти элементы становятся неотъемлемой частью художественного познания мира, формируя образ Востока как пространства телесного и сакрального, насыщенного дыханием земли, голосами людей и зыбкой атмосферой памяти. Через такую сенсорную полноту А. Волос не только раскрывает мир Востока, но и приближает к нему читателя, позволяя ему ощутить ритмы и импульсы этого мира. Это возвращение Рудаки – уже не только как поэта, но прежде всего как человека, стремящегося восстановить утраченную внутреннюю гармонию, – становится возвращением к истоку, где ощущение мира идёт через тело, слух, дыхание.

В наступивших сумерках Вабкент меняет своё обличие: *«Скоро стемнело, но большая бело-розовая луна, повисшая над землями Мавераннахра, заливала все вокруг серебристым светом, и даже утлые строения постоянного двора казались слепленными не из крошащейся глины, а из благородного серого мрамора. Шурпа допревала в котлах, повар не уставал заливать чайники кипятком и доставать крючком лепешки из пламенеющей пасти танура, а рассевишиеся постояльцы, потягивая чай, толковали о том о сем»* [Там же: 100–101].

А. Волос создаёт почти волшебную картину: *«большая бело-розовая луна»* заливает землю Мавераннахра *«серебристым светом»*. В этом свете все вокруг словно преображается: утлые, непрочные строения постоянного двора больше не кажутся сделанными из *«крошащейся глины»*, а напоминают *«благородный серый мрамор»*. Цвет здесь – инструмент очарования: автор показывает, как обычное

становится красивым под светом небесного тела. Серебристое сияние придаёт всей сцене легкость, чистоту и почти храмовую торжественность.

Запахи усиливают ощущение уюта и тепла: в воздухе витают ароматы «шурпы, дозревающей в котлах», свежевыпеченных «лепешек», извлечённых из «пламенеющей пасти танура», и горячего чая. Это мир крестьянских ароматов – сытных, густых, обволакивающих, создающих атмосферу сытости и безопасности.

Звуковая палитра здесь также направлена на то, чтобы создать чувство умиротворения: слышится неспешный плеск кипятка, шорох движений повара, приглушённые голоса постояльцев, ведущих неспешные беседы за чашкой чая. Нет гвалта базара – вместо этого тёплая, почти домашняя тишина, в которой даже разговоры звучат как часть общего спокойного ритма вечера.

В этом эпизоде А. Волос через цвет, запахи и звуки создаёт ощущение вечера как времени отдыха и преображения. Даже самая простая жизнь наполняется благородством и поэзией, когда на неё падает свет восточной луны.

К образу Вабкента как места, где природа и человек сливаются в едином дыхании ночи, обращается А. Волос на протяжении повествования не раз: «*Слава богу, было светло: огромный ковш луны висел над западным краем земли, проливая серебряный свет на всё сущее; серебрилась листва, серебрились камни и стебли травы, вода в хаузе лежала серебряным слитком. Серебряный воздух звенел голосами сверчков*» [Там же: 177].

Ночь здесь наполнена светом: *огромный ковш луны*, повисший над западным краем земли, *проливает серебряный свет на все сущее*. Луна становится главным источником не просто света, но почти сакрального сияния, преображающего реальность. Всё вокруг – листья, камни, травы, вода – покрывается тонким слоем серебра, словно мир окутан тончайшей драгоценной вуалью.

Цветовая палитра сцены выдержана в одном тоне – серебро. Это придаёт изображению особую цельность и чистоту. Мир кажется застывшим, наполненным холодным, безмолвным великолепием, где даже хауз – пруд – выглядит как *серебряный слиток*, тяжёлый и бесконечно спокойный.

Но тишина не полная: *серебряный воздух звенел голосами сверчков*. А. Волос вводит звук в ночную картину деликатно: не крик, не шум, а легкий звон, будто сама ночь играет тончайшую мелодию жизни. Природа здесь звучит нежно, ненавязчиво, напоминая о вечной, неторопливой жизни Востока.

Таким образом, в этом фрагменте через образ Вабкента Восток предстаёт как мир, живущий в особом ритме, где свет и звук переплетаются в гармонии. Через серебристое сияние и мелодию сверчков А. Волос передаёт чувство тишины, покоя и одухотворённости ночной земли.

Ещё один пример воплощения звукового, цветового и «ароматного» образа Востока находим в образе *Самарканда*. Образ Самарканда мы будем рассматривать через образ базара:

«Он шагал мимо бесчисленных корзин, мешков, разноцветных груд овощей, между которыми сновали покупатели; мимо продавцов, каждый из которых нещадно голосил, расхваливая свой товар; все эти вопли, крики, ослиный рёв, ржание, топот, шарканье, хруст кочанов, стук насыпаемой в мешок брюквы – все эти бесконечно разнообразные звуки сливались в неразличимый гвалт, в яростный шум торговли, более всего похожий на грохот битвы, из которого нельзя было вычленить ни отдельного слова, ни конкретного звука – например, шума падающей на землю вязанки хвороста» [Там же: 256].

В эпизоде самаркандского базара А. Волос создаёт насыщенную сенсорную панораму, в которой звуки, запахи и цвета формируют целостный, живой образ Востока – пульсирующего, многослойного, плотного.

Звуки занимают в этом эпизоде центральное место. Они не просто сопровождают сцену, а задают её внутренний ритм. Многоголосие

выкрикивающих продавцов, расхваливающих товар, сливается со звуками животного мира – ржанием лошадей, ревом ослов, топотом и шорохами. Все эти шумы складываются в мощную, нерасчленимую акустическую волну, сравнимую с грохотом битвы. Здесь торговля предстаёт не как спокойный процесс обмена, а как страстная, почти воинственная схватка, где каждое слово, выкрик, даже звук хруста капустного кочана или падения хвороста становятся частью звукового боя. Это – звуковой образ Востока, динамичный, напористый, насыщенный жизнью.

Запахи передаются через описание «обжорных» рядов: *«Тянуло запахом свежего хлеба, жареного мяса, дымком из-под котлов с разнообразным варевом»* [Волос 2014: 256]. Эти ароматы ощутимы и конкретны, и они, как и звуки, неразделимы – соединяются в сложный кулинарно-бытовой букет. Запахи здесь не только пробуждают аппетит, но и несут с собой ощущение земли, народа, тела, живого движения. Они превращают пространство базара в место телесного существования – материального, насыщенного, настоящего.

Цвета описаны сквозь «разноцветные груды овощей» – зрительный образ тут менее развернут, но его роль ощутима: яркие краски товаров, в изобилии представленных, разложенных на прилавках, становятся зрительной метафорой восточной избыточности, щедрости, праздника. Цвет неотделим от предмета – он уходит в материю, подчеркивая её телесность и объем.

Таким образом, базар в Самарканде предстаёт в романе как сгусток восточной жизни, где органично соединяются телесное и сакральное, хаос и порядок, плоть и ритуал. А. Волос превращает пространство торговли в модель Востока, где зрение, слух и обоняние включаются в общий акт познания. Читатель не просто наблюдает сцену – он втянут в неё через сенсорное восприятие, ощущая дыхание города, тела и культуры.

Чувственно насыщенный, яркий и многоголосый Восток в романе раскрывается через звуковую и цветовую символику, создавая объёмный образ

культуры, пронизанной эмоцией и светом. Особое место в этой палитре занимает *Панджруд* – родной край Рудаки, представленный как самобытная модель восточного мира:

«Третий день шёл дождь, было сладко прислушиваться к тому, как вкрадчиво шуршит вода, стекая по соломенной крыше, как, погромыхивая, ворочается туча в сизом ущелье, как помыкивает скот в хлевах. Пахло хлебом, мокрой шерстью, огнём, трещающим в очаге» [Волос 2014: 632].

В изображении Панджруда А. Волос уводит читателя в мир покоя, согретого живым дыханием земли и дома. Здесь нет бурной торговли и гвалта базаров – вместо них звучит другая музыка: вкрадчивое шуршание дождя, глухое ворчание туч в ущельях, приглушённые голоса скота в тёплых хлевах. Каждый звук – мягкий, тягучий, словно сливается с самой природой, напоминая человеку о его корнях, о неразрывной связи с родной землёй.

Запахи в Панджруде тоже словно пронизаны теплом и глубокой связью с родной землёй: аромат хлеба, мокрой шерсти, запах огня из очага создают ощущение надёжности, защищённости. Эти запахи – не экзотические и не праздничные; это запахи быта, повседневной жизни, где в каждом вдохе чувствуется родной дом.

Цветовая палитра тусклая и мягкая: сизое ущелье, полусумрачный свет, мерцающее тепло очага. Здесь нет ярких красок восточного базара – вместо них приглушённые, естественные тона, в которых растворяются время и пространство.

Через звуки дождя, запахи хлеба и шерсти, приглушённый свет А. Волос создаёт тихую, нежную симфонию родины, в которой растворяется усталое сердце Рудаки. Таким образом, образ Панджруда вырастает как пространство возвращения – не к славе или внешнему блеску, а к самому себе, к первоосновам бытия.

Сенсорный код (цвет, звук, запах), реализованный в изображении пространственных локусов романа – *Бухары, Самарканда, Вабкента и Панджруда*, – выполняет смыслообразующую функцию. Он позволяет раскрыть духовную, культурную и философскую наполненность Востока. Благодаря чувственным описаниям формируется многомерный образ Востока как живого, пульсирующего пространства, в котором плотская и сакральная сферы тесно переплетены.

Звукопись, цветопись и обонятельные образы становятся главными выразительным средством и в создании пространства *дороги* – одного из ключевых локусов романа. Описывая это движущееся, переходное пространство, А. Волос вплетает звук, запах и цвет в ткань повествования, превращая путь Рудаки и Шеравкана в глубокий сенсорный и философский опыт.

В самом начале романа дорога предстаёт перед читателем в особом свете: *«Широкая конная тропа сбегала в пологий сай, показывалась на противоположном склоне и снова терялась в темных зарослях. Вдали в курчавой зелени пестрели глиняные кубики большого кишлака. В разбредшихся по увалам садах ещё кое-где доцветали яблоневого и вишнёвого деревья, и порывы теплого ветра приносили то запах скошенной травы и дыма, то сложный аромат цветов и зелени»* [Там же: 45].

А. Волос рисует образ дороги, по которой идут герои, мягкими живописными мазками, наполняя его звуками, запахами и красками природы. Картина наполнена тёплыми красками. Глиняные кубики домов вдалеке пестрят на фоне зелени, разбросанные по увалам сады создают ощущение живого, переливающегося пространства. Цвет здесь живёт в динамике: зелень курчавится, глиняные постройки мерцают вдали. Вкрапления цветущих яблонь и вишен в садах добавляют лирическую нотку – лёгкую, прощальную, как отблеск весны.

Невероятно богата и палитра запахов. Тёплый ветер доносит до путников запахи скошенной травы, дыма и сложный, густой аромат цветов и зелени. Это не просто приятные запахи – они создают чувство родной земли, живой природы, щедро отдающей свои благоухания.

Хотя конкретные звуки в этом фрагменте не проявляются, природа словно шепчет и дышит: легкий порыв ветра, ритм живущего сада, шум листвы. Через запахи и движение ветра создаётся ощущение невидимой музыки окружающего мира.

Этот фрагмент передаёт особую атмосферу начала пути: дорога ещё полна жизни и весеннего дыхания. А. Волос показывает мир, где природа не просто фон – она разговаривает с героями, наполняя их путь запахами, цветами и мягким светом. Дорога здесь становится продолжением земли, частью большого живого организма Востока.

Дальнейшее описание дороги звучит ещё живописнее: *«Дорога ползла по косогору, понемногу забирая выше. Справа оставался обрыв и щебенистый склон, сбегавший к непроходимым, пышно зеленеющим сейчас, в конце апреля, зарослям, в глубине которых глухо ворчала невидимая вода. Слева – громадные валуны и фиолетово-красные заросли барбариса. А если оглянуться, увидишь всё ту же кочковатую бурую степь, чередующуюся с белёсыми пятнами солончаков. Поросшая редкой щетиной буро-зеленых кустов верблюжьей колючки, она уводила взгляд к горизонту, где в зыбком мареве ещё угадывались очертания оставленного города»* [Там же: 69].

А. Волос создаёт живую, чувственную картину пути, насыщая её сенсорными деталями. Цвета здесь передают переменчивость природы: тёплая зелень зарослей, фиолетово-красные всполохи барбариса, бурая и белёсая мозаика степи. Контраст ярких и выцветших тонов словно отражает переход между разными мирами: от живой природы – к пустынным просторам, от города – к дикой земле. Звуки почти скрыты, но важны: *«глухо ворчала невидимая вода»*

– это тайный голос природы, её скрытое дыхание, сопровождающее путешественников в тишине. Запахи в этом фрагменте хотя и не названы прямо, но присутствуют в воображении читателя через образ зелени, влажной земли, барбариса и сухой травы степей.

В другом эпизоде, когда Рудаки и Шеравкан держат путь из Вабкента в Конар, картина дороги раскрывается через звуки, запахи и цвета, насыщенные атмосферой Востока: *«Дорога огибала пологий холм. Казалось, что холм подрагивает, зыблется – но это просто высокая трава на его верхушке волновалась и текла под порывами ветра. Справа лежала степь – широко простиралась вдаль струящейся зеленой тканью. Переливчато вытканная пестрыми нитками цветов, островками кустарника, несколькими роицами дикой оливы, она жила и двигалась. Ветер выворачивал наизнанку узкие листья джиды, и деревца то серебрились, то снова закрывались густой зеленью. По левую руку сколько хватало глаз тянулась цепь холмов, а где-то совсем далеко, в дымчатой дали горизонта, к которому небо сходилось, как сходится к берегам, мельчая, голубая вода хауза, призрачно прозревались коричнево-бурые неровности гор»* [Там же: 290].

В этом описании дороги из Вабкента в Конар А. Волос снова мастерски использует цвет, звук и движение природы, чтобы создать живую, дышащую картину Востока. Пейзаж переливается богатством оттенков: зелёная ткань степи струится вдаль, вкраплена *«пестрыми нитками цветов»*, отмечена *«серебрящимися листьями джиды»*, *«коричнево-бурыми неровностями гор»*. Все цвета здесь текут, переливаются, меняются под ветром и светом, словно сама земля оживает.

Дорога, как и весь окружающий мир, не статична. Волнующаяся трава на вершине холма напоминает зыбь моря, степь *«живёт и движется»*, ветер выворачивает листья джиды, создавая игру света и тени. Такое описание

превращает пространство в огромный живой организм, где даже воздух полон движения и тайного дыхания.

Хотя в этом фрагменте нет прямых звуковых образов, само движение природы, «выворачивание» листвы, намекает на присутствие ветра – мягкого, шелестящего, оживляющего пространство легким, постоянным звуком.

Таким образом, А. Волос через живую ткань природы передает состояние дороги как пути не только в пространстве, но и в душе человека. Всё колеблется, меняется, дышит, словно подчеркивая, что движение – сама суть жизни на Востоке.

Путь, по которому Рудаки и Шаравкан приближаются к деревне Конар, разворачивается перед читателем как живописное полотно, наполненное движением, светом и ароматами: *«Склоны окрестных холмов покрывала пышная бело-розовая пена: щедро проливая на всю округу одуряющий аромат, жарко, безоглядно цвели фруктовые сады, золотой воздух гудел, взбудораженный крыльями как мириад бесполезно порхающих, так и неисчислимого количества опьяневших от своей сладкой работы пчёл. Кишлак лежал при слиянии двух ручьев – вдоль одного тянулась Бухарская дорога, другой выбегал из разложистого ущелья, наглухо заросшего кустами алычи и барбариса. Путники ещё не подошли к околице, а с крыши крайнего дома уже шустро, как воробьи, попрыгали на землю мальчишки, помчались по переулку, горланя на разные лады: – Идет!.. Царь поэтов идет!.. Рудаки!.. Рудаки пришел!..»* [Там же: 406].

В этом фрагменте автор мастерски использует яркие образы, чтобы передать атмосферу Конарского кишлака, который наполняется жизнью и движением.

Звуковая составляющая здесь выражена через звук пчёл, который звучит как фон, создающий ощущение переполненности и движущейся жизни. Звучание – это не только звук пчёл, но и как бы отголоски самого дня, наполненного неумной энергией. Это изобилие звуков символизирует плодородие, жизнь и

веселье. Появление мальчишек, которые *«горланят»*, добавляет динамики, а их крики становятся звуковым образом появления Рудаки, который ассоциируется с чем-то важным и великим.

В запахах проявляется необыкновенная плотность жизни. *«Щедро проливая на всю округу одуряющий аромат»*, фруктовые сады излучают свое благоухание, словно натуральный эликсир, будоражащий всё вокруг. Запах фруктов в сочетании с атмосферой сладкой работы пчёл передает ощущение теплоты, созидания и веселья. Аромат фруктовых деревьев становится символом не только изобилия, но и непрерывной жизни.

Цвета сада, представленного как *«пышная бело-розовая пена»*, создают живописную картину. Бело-розовые оттенки подчёркивают нежность и хрупкость природы, но в то же время их *«пышность»* намекает на богатство и полноту жизни. Это контрастирует с ярким золотым воздухом, который буквально *«гудит»*, наполненный жизненной энергией.

Именно запахи и звуки становятся теми чувствительными проводниками, через которые ощущается слияние природы и человеческого быта. Шорох листвы, журчание двух ручьев, сливающихся у подножия холма, аромат цветущих садов и влажной земли после полива – всё это не просто фон, но часть живой материи пространства. Звуки текущей воды и голоса людей, вписанные в ритм природы, формируют ощущение единого дыхания. Цветовые образы склонов, покрытых садами, мягко оттеняют это восприятие, превращая пейзаж в гармоничную сенсорную симфонию, где река и дорога выступают не только символами движения и времени, но и каналами восприятия, по которым пространство *«впускает»* в себя путников. Вся атмосфера кишлака наполнена благодатью, которая воспринимается не отвлеченно, а через органы чувств – запах, звук, свет – создавая цельный образ Востока как мира телесного, живого и внутренне одухотворённого.

Анализ образа *дороги* в романе А. Волоса позволяет говорить о ней как о ключевом локусе, наполненном философским, культурным и сенсорным содержанием. Дорога предстаёт как линия движения героев, как особое пространство, в котором концентрируется опыт путешествия, возвращения и духовного преображения.

Звук, цвет и запах играют центральную роль в создании образа дороги: они наполняют её визуально-акустическими, обонятельными коннотациями, становятся выразителями эмоционального и философского состояния персонажей. Звуки (шорохи, гул пчёл, шум воды, крики мальчишек) придают образу ритмичность, драматизм или умиротворение. Запахи (цветов, дыма, молока, травы) соединяют героев с землёй, с культурным и телесным ландшафтом Востока. Цвета (золото заката, зелень степей, серебро луны, белорозовая пена садов) делают дорогу чувственно зримой и символически значимой.

Особенность изображения дороги у А. Волоса – в её сопряжении с дыханием природы. Дорога «шепчет», «струится», «дышит» – она становится частью живого Востока, вбирающего в себя всё: движение, свет, звук, аромат, память. Именно через такие чувственные элементы создаётся эффект соприсутствия, вовлечённости читателя в мир романа.

Таким образом, дорога в романе выполняет не только повествовательную и пространственную функции, но и философско-эстетическую: она – путь возвращения к корням, способ вживания в восточную действительность, форма постижения бытия через телесно-чувственное восприятие. Благодаря синестезийной насыщенности, образ дороги становится ключевым элементом в моделировании художественного мира Востока, раскрывая его как пространство не географическое, а экзистенциальное, сакральное и живое.

3.3. Выводы

Анализ звуковой картины мира, а также палитры цвета и запаха в романе А. Волоса «Возвращение в Панджруд» позволяет показать, какую важную роль играют эти сенсорные компоненты в создании образа Востока. А. Волос представляет читателю живое и многогранное восприятие Востока, погружая читателя в атмосферу глубокого чувственного переживания через звуки, запахи и цвета. Каждый из этих сенсорных компонентов вносит свою уникальную окраску в изображение Востока как места, где жизнь бурлит в своей неукротимой полноте, где каждый уголок наполнен многозначными образами и символами.

Звуки в романе А. Волоса играют ключевую роль: они не сопровождают, а формируют ткань повествования, наполняя пространство романа живым дыханием. Восточный город звучит многоголосно: призывы муэдзинов, шум базара, шелест мельниц, топот караванов – всё это создаёт ритм, в который вовлечены и персонажи, и читатель. Звуки становятся своего рода координатами мира, сигналами памяти и внутреннего движения, выражением пульса Востока – переменчивого, разнородного, но всегда насыщенного жизнью.

Запахи же пронизывают роман на уровне почти телесного опыта. Они не просто обозначают присутствие предметов или мест – они действуют, вторгаются в пространство чувств, формируют восприятие, создают атмосферу, в которой существует герой. Ароматы фруктовых садов, дыма, пряностей, влажной земли и молока неуловимо смешиваются, образуя густую, осязаемую ауру Востока. Через запахи раскрывается не только материальная сторона мира, но и его душевный климат – мягкий, тягучий, глубокий.

Цветовое восприятие в романе становится выразительным средством передачи культурного и исторического слоя. Цвета не служат декорацией – они несут смысл, звучат как символы. *Синий небесный купол, охристая пыль дорог, золотое солнце, багряные ткани, перламутровая плоть барана* – каждый оттенок

вписывается в образ Востока как в мозаику памяти. Цвет здесь – это знак традиции, след времени, культурный код.

В совокупности звуки, запахи и цвета образуют целостную систему сенсорного восприятия, благодаря которой Восток в романе предстаёт не как далёкая экзотика, а как ощутимая, живая реальность. Эти чувственные элементы становятся органической частью художественного мира произведения, раскрывают глубинную суть пространства, его духовное и телесное измерение. Именно через них читатель вовлекается в особую реальность – не картину, а присутствие, не описание, а соучастие.

ГЛАВА IV. ИСЛАМСКИЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ А. ВОЛОСА «ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПАНДЖРУД»

4.1. Коранические сказания

Исламская культура с её глубокими духовными и моральными традициями нередко выступает не просто фоном художественных произведений, но и источником вдохновения, позволяющим осмыслить и нравственно-философские вопросы. Немалую роль играют исламские образы и концепции и в романе А. Волоса «Возвращение в Панджруд», произведении, погружающего читателя в сложный внутренний мир человека. Размышления о религиозных и культурных вопросах открывают возможность понимания глубоких смыслов, заключенных в тексте, а также показывают, как элементы ислама формируют представление о мире, в котором судьба человека тесно переплетена с божественными силами.

Главным героем романа является Рудаки – поэт, мыслитель и символ духовного поиска. Как подчёркивает Ф.Б. Бобоев, «поэт знал наизусть Коран, изучал первоисточники и труды арабских авторов в подлиннике, но область литературного восприятия была для него ограничена сферой родного языка. Перенесение занимательного материала Корана на комментированную прозу послужило толчком к созданию нового жанра в рамках изящной поэзии. Тематика поэзии Рудаки придает аллегорическому толкованию Корана огромное значение и остается глубоко религиозной» [Бобоев 2015: 59]. Особое внимание, которое Рудаки уделял Корану и его содержанию в своих стихах, стало важным источником вдохновения для А. Волоса, побудившим его обратиться к кораническим мотивам в произведении.

В романе «Возвращение в Панджруд» автор обращается к кораническим сказаниям и аятам⁹, а также к исламским верованиям, каждое из которых будет рассмотрено далее.

Из множества жанровых определений, таких как миф, поэма, притча, предание и сказание, наибольшую точность в контексте описания коранических текстов демонстрирует термин «сказание». У.А. Гафарова подчёркивает, что в доисламскую эпоху границы между этими жанровыми формами были размыты, а их употребление не подчинялось чёткой классификации. Лишь с приходом исламской культуры и формированием особой духовной традиции, основанной на тексте Корана, началась постепенная дифференциация этих жанров. Возникновение коранических сказаний, впитавших в себя каноны мусульманского вероучения и структуру священного текста, способствовало формированию особого литературного жанра, в котором поэтическое и повествовательное тесно переплетены. Употребление таких выражений, как «пророческие сказания», «коранические сказания», «сказания от времён Адама до времён Хатама», свидетельствует о жанровом синтезе поэмы и сказания, характерном для исламской литературной традиции [Гафарова 2018: 81].

Коранические сказания, использованные А. Волосом, включают сказание «Муса и Хызр», сказание «Асхаб аль-Кахф» и сказание «Зу-л-Карнайн». Эти сказания представлены в 18-й суре¹⁰ Корана. В дальнейшем мы более подробно остановимся на содержании этой суры.

Сура Аль-Кахфа (пер. с араб.– «пещера») – 18-я сура Корана, состоящая из 110 стихов. В этой суре собраны символические и аллегорические сказания, такие как: сказание «Асхаб аль-Кахфа» («Семь отроков Эфесских»), сказание о владельцах финиковых и виноградных садов, сказание «Муса и Хызр», сказание

⁹ Аят (знак, знамение, чудо) – мельчайшая структурная единица Корана, обычно понимаемая как «стих».

¹⁰ Сура – арабское слово, означающее «главу» в Коране. В Коране 114 сур, каждая из которых разделена на стихи.

о Зу-л-Карнайне, сказание о Гоге и Магоге. В данной суре в стихах с 9 по 26 рассказывается о людях (Асхаб аль-Кахф), которые были воскрешены после того, как уснули и пробыли в пещере больше трёхсот лет (сюжет общий с «Семью отроками Эфесскими» в христианстве). Эти люди были верующими, убежавшими от правителя, преследовавшего их за веру, и пролежавшими в пещере всё это время. Затем они были воскрешены, что является знамением, подтверждающим могущество Аллаха в воскрешении человека после смерти. Далее в суре рассказывается о Мусе и его встрече с Хызром. Также в суре упоминается о Зу-л-Карнайне, который прибыл на крайний восток и воздвиг там преграду.

Основными идеями суры «Аль-Кахф» являются: доказательство воскресения, контраст между этим миром и миром загробной жизни, характеристика рая и ада, вера в мудрость и силу Бога, а также необходимость подчиняться повелениям Бога.

Поскольку Андрей Волос в романе для выражения своих идей использовал сказание «Муса и Хызр», в первую очередь рассмотрим это сказание в Коране, а также в иранской и мировой литературе. Это важно для понимания целей автора по привлечению данных коранических персонажей, выявления их функции и роли в романе.

Цель анализа сказания «Муса и Хызр» заключается не только в понимании отдельных деталей сюжета произведения, но и в более широком осмыслении его значимости для духовного, культурного и философского дискурса романа.

В стихах с 60 по 82 суры «Аль-Кахф» подробно раскрывается эпизод встречи Мусы с Хызром. Хотя имя Хызра не упоминается прямо в Коране, исламские комментаторы, интерпретируя аят *«Они встретили одного из **Наших рабов**, которого Мы одарили милостью от Нас и обучили из того, что Нам известно»* [Коран: 301], часто идентифицировали этого загадочного персонажа как Хызра.

Чтобы глубже раскрыть смысл этого сказания, мы представляем полное изложение сюжета встречи Хызра и Мусы, как оно приведено в Коране:

Муса и Хызр «вдвоем двинулись в путь. Когда же они сели на корабль, он (Хызр) сделал в нём пробоину. Он (Муса) сказал: “Ты сделал пробоину, чтобы потопить людей на нём? Ты совершил тяжкий поступок!”. (71) Он (Хызр) сказал: “Разве я не говорил, что ты (Муса) не сможешь сохранять терпение рядом со мной?”. (72) Муса (Моисей) сказал: «Не наказывай меня за то, что я позабыл, и не возлагай на меня тяжелое бремя». (73) Они продолжили путь, пока не встретили мальчика, и он (Хызр) убил его. Он (Муса) сказал: “Неужели ты убил невинного человека, который никого не убивал?! Ты совершил предосудительный поступок!”. (74) Он сказал: “Разве я не говорил тебе, что ты не сможешь сохранять терпение рядом со мной?”. (75) Муса (Моисей) сказал: “Если я спрошу тебя о чём-либо после этого, то не продолжай путь вместе со мной. Твой поступок по отношению ко мне уже оправдан”. (76) Они продолжили путь, пока не пришли к жителям одного селения. Они попросили его жителей накормить их, но те отказались принять их гостями. Они увидели там стену, которая хотела обрушиться, и он выпрямил её. Муса (Моисей) сказал: “При желании ты получил бы за это вознаграждение”. (77)» [Там же: 301–302].

«Он (Хызр) сказал: “здесь я с тобой (Муса) расстанусь, но я поведаю тебе толкование того, к чему ты не смог отнестись с терпением. (78) Что касается корабля, то он принадлежал беднякам, которые трудились в море. Я захотел повредить его, потому что перед ними находился царь, который силой отнимал все неповрежденные корабли. (79) Что касается мальчика, то его родители являются верующими, и мы опасались, что он будет притеснять их по причине своего беззакония и неверия. (80) Мы захотели, чтобы Господь их даровал им вместо него того, кто будет чище и милосерднее к своим близким. (81) Что же касается стены, то она принадлежит двум осиротевшим мальчикам из города. Под ней находится их клад. Их отец был праведником, и твой Господь пожелал,

чтобы они достигли зрелого возраста и извлекли свой клад по милости твоего Господа. Я не поступал по своему усмотрению. Вот толкование того, к чему ты не смог отнестись с терпением”. (82)» [Там же¹¹: 302].

Сказание «Муса и Хызр» дает несколько важных уроков. Одним из центральных посланий является важность терпения и доверия к божественному промыслу. Муса, попадая в сложные ситуации, должен научиться понимать, что не все действия Хызра могут быть объяснены с точки зрения обыденного восприятия. Эта мысль подчеркивает, что человеческое понимание может быть ограничено и важно полагаться на мудрость Бога. Хызр, обладая высшей мудростью, показывает, что иногда необходимо смирение перед божественными решениями. Это Кораническое сказание также поднимает вопросы о божественной справедливости и судьбе. Хызр, действуя согласно божественному знанию, призван донести мысль о том, что у Бога есть план для каждого, и важно следовать этому пути с доверием, даже если дорога полна испытаний и недоумений.

Данное сказание неоднократно находило отражение в литературе, как в персидской, так и в мировой. Чтобы лучше понять его влияние на литературу, обратимся к исследованиям, посвящённым этому сказанию.

Т. Гахреманифард, иранский исследователь, в статье «Хызр и бессмертие в литературе» пишет: «одним из первых проявлений суфизма и мистицизма в персидской литературе является присутствие Хызра рядом с суфийскими старейшинами. Среди поэтов-мистиков Руми¹² больше всего использовал сказание «Муса и Хызр» для выражения важных мистических моментов. А в «Маснави и Манави»¹³ и газелях Шамса¹⁴ можно найти самые разнообразные

¹¹ Здесь и далее Коран цитируется в переводе Э.Р. Кулиева. Эльмир Рафаэль оглы Кулиев – азербайджанский учёный, религиовед, исламовед и философ.

¹² Руми – персидский поэт XIII века.

¹³ «Маснави и Манави» – обширная поэма, написанная на персидском языке Руми.

¹⁴ Шамс Тебризи – персидский мыслитель, мистик, суфий, богослов и философ.

проявления Хызра. Говоря о необходимости подчиняться старейшине, Руми неоднократно ссылается на сказание «Муса и Хызр», и везде Хызр является воплощением мудрого старика, а Муса – воплощением благочестивого искателя, который должен беспрекословно подчиниться его воле, чтобы не попасть в ловушку боли, расстояния и разлуки»¹⁵ [Гахреманифард 2005: 5–6].

Иранские исследователи выделяют следующие особенности образа Хызра в персидской литературе:

1. «Хызр – символ бессмертия, потому бессмертие – самое важное описание Хызра.
2. Бессмертным Хызра сделала судьба. Во все периоды персидской поэзии Хызр является символом господства судьбы над человеком.
3. Хызр в зелёном платье.
4. Куда бы ни ступил Хызр, везде зелень.
5. Хызр играет роль пророка в литературных произведениях. А в мистических текстах после имени Хызра для выражения почёта и уважения упоминается молитвенная фраза «мир ему!».
6. Хызр – миф об идеальном мужчине.
7. Хызр является обладателем божественного знания (ильм-и ладдуни), то есть знаний, полученных свыше. Другими словами, это наука, передаваемая через откровения и вдохновение.
8. Хызр скрыт от глаз и является тому, кому захочет. Например, он появляется у достойного искателя, находящегося в пути.
9. У многих старейшин Суфии есть рассказ о встрече с Хызром» [Там же: 9–10].

Узбекский исследователь С.И. Эшанкулова в статье «Поэтическое толкование образа Хызра в лирике поэтессы Надиры Бегим» так пишет о Хызре:

¹⁵ Все переводы с персидского языка (названия работ, цитаты из произведений персидских писателей, критиков и литературоведов) выполнены автором диссертации.

«Традиционно в литературе Хызр изображается как духовный наставник, указывающий путь истины, призывающий к светлым дням и покровительствующий страждущим» [Эшанкулова 2012: 119].

По словам Ю.А. Аверьянова, «основой функцией Хызра является передача избранным подвижникам тайного божественного знания (ильм-и ладдуни), носителем коего он предназначен быть свыше. Итак, образ Хызра выражает собой самую суть суфийского мистицизма» [Аверьянов 2008: 190].

Таким образом, Хызр в мировой литературе, в частности персидской, предстаёт как многослойный символ, объединяющий в себе темы бессмертия, мудрости и духовного наставничества. Его образ служит центральной фигурой в нарративах, исследующих человеческую природу, судьбу и поиск смысла жизни. Хызр олицетворяет собой идеал мудрого учителя, который указывает на важность духовного пути и самопознания. Литературные традиции различных культур используют образ Хызра для передачи глубоких философских и мистических идей, что делает его важным в понимании вопросов человеческого существования и поиска высших истин.

В романе «Возвращение в Панджруд» Хызр упоминается 5 раз. И только последнее упоминание о Хызре сопровождается комментарием автора. В рассказе «Пять дирхемов. Буквы. Суфий» автор подробно рассказывает о Хызре и сорока его спутниках, что позволяет понять символическое значение Хызра в контексте романа.

Впервые мы встречаем имя Хызра во второй главе романа в рассказе «Хозяин, келья, поэт. Явление каравана», где речь идет о славе Рудаки:

«Поэт Рудаки был известный, очень известный в Бухаре человек. Правда, известность его была иной, нежели, скажем, известность начальника эмирской стражи или визиря. Скорее, она походила на славу одного из святых покровителей города: ведь простые люди не имеют дела ни с визирями, ни с начальниками стражи, они молятся святому Хызру; вот и быть

причастным к Рудаки хотя бы тем, что знаешь несколько его бейтов, всякому так же приятно и лестно, как верить, что о тебе помнит святой заступник» [Волос 2014: 89–90].

В этой главе Хызр выступает как святой покровитель, к которому простые люди обращаются за помощью и защитой. Он символизирует надежду и веру народа в высшие силы, подчеркивая важность духовного аспекта жизни. Это создаёт параллель между популярностью Рудаки и святостью Хызра; и поэт, и святой становятся объектами поклонения и уважения среди людей.

Ещё одно упоминание о Хызре принадлежит Шеравкану, на этот раз о нём говорится как о заступнике:

«Шеравкан видел. Они с Самадом – сыном десятника из соседнего переулкa – забрались на дерево, и правильно сделали, потому что иначе им и краем глаза не удалось бы ничего увидеть: ведь в тот день вся Бухара сошлась смотреть на казнь. Войско эмира Нуха пригнало толпу пленных туркмен из захваченных врасплох, сметённых с лица земли стоянок и селений. Поделом: зимой они разграбили караван в две тысячи верблюдов. Караван следовал из Хивы в Бухару. Не пощадили путешественников – отняли все припасы и одежду, и некоторые умерли в пустыне с голоду, другие замёрзли, из семидесяти человек спаслись только восемь, да и то, как говорили, чудом, не без заступничества Аллаха и святого Хызра» [Там же: 119–120].

Хызр в данном рассказе выступает как символ защиты и милосердия. Упоминание святого Хызра в связи с историей спасения нескольких людей из группы выживших после трагедии подчеркивает тему божественного вмешательства в судьбы людей.

В третий раз имя Хызра упоминается в романе Муслимом, слугой Рудаки:

«Муслим отчаянно торговался, хватал лошадь под уздцы, намереваясь увести со двора, приводил в свидетели небо, своего хозяина и святого Хызра,

воздевал руки и тряс ими, крича: “Да где ж такое видано, Господи!..” – короче говоря, в конце концов толковались» [Там же: 230].

Хызр является здесь носителем божественной мудрости и справедливости – он помогает Муслиму в его попытках добиться достойной сделки.

В четвёртый раз имя Хызра упоминает Юсуф:

«Копыта грянули в галоп. Простучали переулком... стихли за поворотом к мечети.

Всё вместе могло бы теперь считаться рассеявшимся в утренней мгле неясным видением.

Конечно, если бы не мешок, оставшийся лежать под виноградными плетями.

– Что это? – оторопело спросил Юсуф. – Святой Хызр подарок тебе прислал?

– Н-н-не знаю, – пробормотал Джафар, приглядываясь» [Там же: 395].

Упоминание святого Хызра как возможного дарителя придаёт особый смысл загадочному мешку. Хызр в исламской традиции считается святым, который приносит мудрость, помощь и осуществляет руководство. Это напоминает о том, что даже в неопределённых и тревожных обстоятельствах существует надежда на проявление божественной благодати.

Последнее в романе упоминание о Хызре и его сорока спутниках принадлежит суфию, стоящему на пути Рудаки и Шеравкана:

«Впрочем, суфия и этот ответ не интересовал: его так распирало новостями, что успеть бы самому выпасть.

– Слышали, люди добрые, нового чильтана¹⁶ ищут? Из ваших близких никто не пропал?

Взгляд у него был светлый, пронзительный и тревожный.

Шеравкан недоуменно пожал плечами.

– Не знаю...

¹⁶ Чиль тан (дари) – сорок человек [Там же: 552].

Про чильтанов он кое-что слышал. Это были святые люди, заботники, помощники Хызра. Они потому так и назывались, что их всегда было сорок человек. Если один умирал, остальные тут же выбирали нового из числа простых смертных, и попасть в их ряды мог только самый честный мирянин, всей жизнью доказавший свою душевную чистоту. Дедушка говорил, что, став чильтаном, новичок и дальше мог проживать среди обыкновенных людей, тщательно скрывая свою принадлежность к святым и стараясь ничем не отличаться от непосвящённых. Но обычно-то, конечно, пропадал, скрывался для новой жизни в кругу сорока таких же, как он» [Там же: 552–553].

Шеравкан говорит об этих людях так:

«Чильтаны всегда пребывали в странствиях, обходили землю из конца в конец, наблюдая за порядком и избавляя людей от грозящих им несчастий. Четверо из них были старшими и отвечали перед Господом каждый за свою сторону света. На одном из столбов дедушкиного дома висела квадратная дощечка, по четырём сторонам которой было что-то написано, дедушка говорил – их имена» [Там же: 553].

Хызр здесь предстаёт как носитель высшей духовной власти и знаний, а чильтаны – его невидимые помощники – становятся проводниками этой воли в земном мире, оберегая космический порядок и направляя человека на путь духовного становления.

Далее суфий рассказывает о том, как чаша подростка разбилась и чума ушла него. Читатель понимает, что Хызр и его спутники находятся здесь, чтобы утвердить в мире Божью мудрость и справедливость. Таким образом, можно сделать вывод, что Хызр является символом Божьей мудрости и справедливости в романе «Возвращение в Панджруд» и напоминает нам, что у Бога есть судьба для каждого, и мы должны быть послушны этой судьбе.

В десятой главе романа в рассказе «Неоконченный разговор» автор, стремясь выразить идею Божественной справедливости, ссылается на

кораническое сказание «Муса и Хызр». Это первый момент в романе, когда Хызр появляется рядом с Мусой; здесь же приводится сказание, представляющее сюжет, схожий с сюжетом о встрече Хызра и Мусы в Коране.

«Пророк Муса, мир ему, во время разговора со своим Господом на горе попросил его: “Господи, покажи мне Твою справедливость и Тво` правосудие”. И сказал ему Всевышний: “О Муса, даже ты, серьезный и отважный, – даже ты не сможешь стерпеть Моей справедливости”. Муса возразил: “С Твоей помощью я смогу”. – “Тогда пойди к такому-то роднику, спрячься и смотри”.

Пророк Муса, мир ему, пошел к роднику и спрятался в кустах...» [Там же: 455–457].

Поскольку одной из основных тем романа является обсуждение справедливости и несправедливости, можно сказать, что автор использовал сказание «Муса и Хызр» для выражения идеи Божьей справедливости, образ же Хызра является в этом романе символом Божьей справедливости. Он святой человек, обладающий глубоким пониманием Божьей мудрости и судьбы, предначертанной для каждого, стремящийся установить порядок и справедливость в этом мире.

Исследование сказания «Муса и Хызр» в романе позволяет глубже понять и духовные уроки, которые оно несёт. Хызр, как олицетворение божественной мудрости, представляет идею о том, что человеческое понимание справедливости и морали может быть ограниченным. Это вызывает размышления о смирении, терпении и доверии к божественному промыслу. Сказание имеет влияние на формирование культурных и социальных представлений о праведности и правосудии в мусульманском мире. Исследование этого сказания помогает понять, как исторические и культурные контексты влияют на интерпретацию духовных текстов.

В связи с обращением А. Волоса к кораническим сказаниям, представляется важным обратить внимание и на сказание «Асхаб аль-Кахф» («Семь отроков Эфесских»).

Это сказание своеобразно откликается в седьмой главе романа в главе «Утро в караван-сарая. Кармат. Спор о вере. Кошелек. Звёзды. Богатство». Когда Рудаки и Шеравкан покидают деревню Вабкента, к ним присоединяется собака и остается с ними до конца пути до деревни Панджруд. Примечательно, что собака сразу же подружилась с Рудаки:

«Рудаки остановился и свистнул.

Пес послушно подбежал и, униженно приседая, полез широким лбом под его ладонь.

– Ах ты зверюга, – бормотал Джафар. Он присел и огладил пса. Тот жмурился, норовя лизнуть руку. По лицу слепого блуждало подобие улыбки.

– Что это он к вам так?

– Чует хорошего человека. Да, зверюга? Как же тебя зовут?

Пес сел, подняв голову, и стал с обожанием смотреть на него» [Там же: 276–277].

Именно Рудаки обращает наше внимание на название суры «Аль-Кахф» и упоминает пса, сопровождавшего асхаб аль-Кахфа – семерых отроков. В беседе с Шеравканом он размышляет об образе этой собаки в кораническом сказании, о символическом смысле этого образа:

«– Арабы почему-то собак не любят, – негромко заговорил вдруг Джафар на ходу. Каждый второй его шаг отмечался хрустом гальки, в которую вонзался посох. – Они охотятся с ними. Даже из Рума привозят каких-то особых для охоты... хвастают друг перед другом. А вот не любят, и всё тут. Может быть, потому что в Коране ничего о собаках не сказано? – задался он вопросом и тут же сам себе возразил: – Нет, погоди-ка, как же. Сура восемнадцатая, “Пещера”. Там есть о собаке.

Произнес арабскую фразу, пожал плечами и опять спросил:

– Но что тут сказано о собаке? Собственно говоря, ничего толком не сказано. Сказано, что она лежала на пороге, и если б ты её увидел, то наверняка бы испугался. А какая она была, эта собака? Добрая? Хорошая? Или злая, непослушная? Помогала людям, защищала их? Или готова была предать в любую секунду? Об этом Аллах умалчивает. Погоди-ка» [Там же: 278].

Собака в этом кораническом сказании занимает особое и значимое место. Согласно аятам Корана, собака спала с Асхаб аль-Кахфом триста девять лет и проснулась вместе с ними. Это была собака пастуха, которая присоединилась к путникам, следуя за своим хозяином.

По словам иранских исследователей А. Вахед и Э. Пурдаргахи, «эта собака стала священной, и в исламской культуре, и в персидской литературе она становится образом одного из небесных животных. В результате встречи с Асхаб аль-Кахфом собака освободилась от своей животной природы, приняла характер божьего человека и стала искателем истины. С точки зрения исламского мистицизма, эта собака считается воплощением поиска истины и следования по пути истины и почитается как существо, достигшее уровня искреннего и чистого спутника истины» [Вахед 2011: 129].

На заключительных страницах романа мы также обнаруживаем, что Рудаки, Шеравкан, Кармат (собака) и Сенавбар (лжепоэт) искали истину, направляясь в деревню Панджруд, подобно героям сказания из суры «Аль-Кахф».

«– Кажется!.. – усмехнулся Джафар. – Вы правы, конечно: если б мне не казалось, так я, согласитесь, и не говорил бы об этом. А что касается ада, то в какого бога ни верь, дорога одна. Если способен думать, чувствовать, быть великодушным и не гневаться – ты и так в раю, и будущее не должно тебя пугать. А если нет, то и ад тебе не страшен, потому что ты и без того в нём.

– Это истина? – спросил Санавбар.

– *Кто его знает, – вздохнул Рудаки. – Каждый человек хочет найти истину. Но, похоже, к ней нет доступа из-за обилия ищущих...*» [Там же: 636].

Сказание «Асхаб аль-Кахфа» является религиозным эпосом, который объединяет основные идеи двух великих монотеистических религий – христианства и ислама. Оно служит ярким свидетельством безмерной силы Бога и неоспоримой истины воскресения и возрождения.

Данное сказание упоминается в 18-й суре Корана в стихах с 9 по 26. Там говорится о людях, которые поклонялись Единому Богу в городе язычников и из страха за свою жизнь укрылись в пещере; с ними была и собака. По воле Божией они уснули в пещере и проснулись через 309 лет.

Это сказание демонстрирует принцип универсальности духовного поиска, открывая путь к истине для всех людей, независимо от их жизненных обстоятельств или моральных заблуждений. Каждый может иметь шанс на искупление и понимание более глубоких истин.

Еще одно кораническое сказание, на которое обращает внимание А. Волос, – это сказание «Зу-л-Карнайн». Оно изложено в суре «Аль-Кахф» в стихах с 83 по 101.

В десятой главе романа в рассказе «Визирь» Рудаки и Балами ведут глубокую беседу о природе религии, веры и знаний. Стремясь подчеркнуть значимость следования Божественному пути, Балами обращается к кораническому сказанию «Зу-л-Карнайн», наполненному символизмом и поучительным смыслом. Оно становится своеобразной аллегорией духовного прозрения: «– *Знаете, – сказал Балами, задумчиво покачивая в ладони пиалу. – Когда Александр Великий завершил строительство города, названного его именем, к нему явился ангел, чтобы поднять ввысь. “Ну, Зу-л-Карнайн, отвечай: что ты видишь внизу?” Зу-л-Карнайн ответил: “Я вижу мой город и другие города”. Ангел вознес его выше: “Смотри теперь!” – “Господи, мой город пропал среди других, я не узнаю его!” Ангел ещё прибавил высоты: “Смотри!” –*

“Я вижу только мой город и не вижу других». Ангел сказал: “Вот как велик твой город, нет ему равного среди городов!”» [Там же: 501–502].

Образ Зу-л-Карнайна в кораническом сказании предстаёт как воплощение праведного и просвещённого правителя, наделённого властью, мудростью и внутренней стойкостью перед лицом соблазнов. Обладая всем, чтобы установить деспотическое господство, он тем не менее избирает путь смирения и справедливости. Его сила не становится источником угнетения, она превращается в инструмент служения Богу и людям. В своих речах он неизменно утверждает верховенство Единого Творца, признавая, что всякая его власть и могущество – лишь проявление Божьей милости. По словам современного ученого, «...это сказание становится нравственным ориентиром, утверждая мысль о том, что истинное величие правителя заключается не в его могуществе, а в умении сохранить верность Богу, устоять перед гордыней и направить свои дары на благо мира» [Махдавикани 2015: 73].

Для более глубокого осмысления сказания «Зу-л-Карнайн» мы представляем его полное изложение в том виде, как оно изложено в Коране:

«Они спрашивают тебя о Зуль Карнейне. Скажи: “Я прочту вам поучительный рассказ о нём”. (83) Воистину, Мы наделили его властью на земле и одарили его всякими возможностями. (84) Он отправился в путь. (85) Когда он прибыл туда, где закатывается солнце, он обнаружил, что оно закатывается в мутный (или горячий) источник. Около него он нашёл народ. Мы сказали: “О Зуль Карнейн! Либо ты накажешь их, либо сделаешь им добро”. (86) Он сказал: “Того, кто поступает несправедливо, мы накажем, а потом его возвратят к его Господу, и Он подвергнет его тяжким мучениям. (87) Тому же, кто уверовал и поступает праведно, будет наилучшее воздаяние, и мы скажем ему наши легкие повеления”. (88) Потом он отправился в путь дальше. (89) Когда он прибыл туда, где восходит солнце, он обнаружил, что оно восходит над людьми, которым Мы не установили от него никакого

прикрытия. (90) Вот так! Мы объяли знанием всё, что происходило с ним. (91) Потом он отправился в путь дальше. (92) Когда он достиг двух горных преград, он обнаружил перед ними людей, которые почти не понимали речи. (93) Они сказали: “О Зуль Карнейн! Йаджудж и Маджудж (Гог и Магог) распространяют на земле нечестие. Быть может, мы уплатим тебе дань, чтобы ты установил между нами и ними преграду?”. (94) Он сказал: “То, чем наделил меня мой Господь, лучше этого. Помогите мне силой, и я установлю между вами и ними преграду. (95) Подайте мне куски железа”. Заполнив пространство между двумя склонами, он сказал: “Раздувайте!”. Когда они стали красными, словно огонь, он сказал: “Принесите мне расплавленную медь, чтобы я вылил её на него”. (96) Они (племена Йаджудж и Маджудж) не смогли забраться на неё и не смогли пробить в ней дыру. (97) Он сказал: “Это - милость от моего Господа! Когда же исполнится обещание моего Господа, Он сровняет её с землёй. Обещание моего Господа является истиной”. (98) В тот день Мы позволим им (племенам Йаджудж и Маджудж) хлынуть друг на друга. И затрубят в Рог, и Мы соберём их (творения) всех вместе. (99) В тот день Мы ясно покажем Геенну неверующим, (100) на глазах которых было покрывало, отделяющее их от поминания Меня, и которые не могли слышать. (101)» [Коран: 302–304].

Сказание «Зу-л-Карнайн», как оно представлено в Коране и в романе, служит важным примером для осмысления принципов справедливости, власти и преданности Богу. Это сказание не только призвано напомнить читателю о вечных истинах, преподать моральные уроки; оно обращает внимание на ценности, которые должны определять поведение лидеров и их подход к управлению.

Зу-л-Карнайн, будучи могущественным правителем, использует свой дар и силу не для угнетения или деспотизма, а для установки справедливости и защиты тех, кто в этом нуждается. Он показывает, что истинная власть основана на

моральной ответственности перед народом. В отличие от многих исторических лидеров, которые поддаются искушению власти и высокомерия, Зу-л-Карнайн остаётся смиренным, осознавая, что его достижения – это дар Божий, за который он должен отвечать. Его подход к управлению, когда он наказывает тех, кто совершает несправедливость, а тем, кто проявляет праведность, предлагает наилучшее воздаяние, подчёркивает баланс между справедливостью и милосердием. Его решимость и умение применять знания для защиты людей демонстрируют и достижения в строительстве, такие как создание преграды от Гога и Магога.

Таким образом, сказание «Зу-л-Карнайн» указывает на то, что лидерство должно основываться на уповании на Бога и следовании Его путям. Это важный урок для каждого человека – независимо от его положения: стремиться к справедливости, быть верным своим принципам и использовать свои способности со смирением и благородством. Сказание «Зу-л-Карнайн» призывает нас к активному участию в построении справедливого мира, где каждый человек заботится о благе других, а не только о своей власти и влиянии. В конечном счете, это сказание становится не только религиозным, но и универсальным уроком человечности и моральной ответственности, актуальным в любом времени и обществе.

Помимо коранических сказаний и мифологических персонажей, упомянутых ранее, в романе появляется ещё один образ, с помощью которого автор акцентирует внимание на идее справедливости, – это Имам¹⁷ Махди,

¹⁷ Слово «имам» происходит от арабского слова «إمام» (имам), что означает «вождь», «лидер» или «предводитель». В исламской традиции имам – это духовный лидер и наставник, который имеет высокий религиозный и моральный авторитет. В шиизме имам имеет более высокую роль и считается не только духовным лидером, но и непосредственным потомком пророка Мухаммеда, наделённым божественным руководством. Шииты считают, что имамы обладают особым знанием и мудростью, которые позволяют им интерпретировать и направлять мусульман по пути истины.

двенадцатый имам в шиитской традиции двунадесятников¹⁸. Хотя его имя, как и имя Хызра, прямо не упоминается в Коране, исламские толкователи связывают с ним ряд коранических аятов, раскрывающих темы, связанные с предначертанным приходом справедливого правителя, который восстановит божественный порядок и истину на земле.

Когда имя Имама Махди впервые упоминается в романе, мы понимаем, что Рудаки и Шахбаз Бухари являются его поклонниками. И несчастья, произошедшие с Рудаки, также связаны с тем, что он был шиитом и поддерживал Имама Махди.

«– И потом: был бы ты бедняк – дело другое. Но ты, к сожалению, человек сравнительно обеспеченный. Дом у тебя... имущество кое-какое... деньги в обороте... товары вот из Индии везешь. Почему не попользоваться? Тут же: так, мол, и так, поэт Шахбаз Бухари прибыл в Бухару с бесценным грузом пенджабского кимекаба. Кто сей Шахбаз? Известно кто: приверженец всемирной справедливости, сторонник двенадцатого имама, враг порядка и возмутитель спокойствия. Следовательно, сам он подлежит немедленной казни, а кимекаб его бесценный – столь же немедленной конфискации.

¹⁸ Шииты и сунниты – это две основные ветви ислама, разделившиеся на основе различных взглядов на правопреемство после смерти пророка Мухаммеда.

1. Сунниты – это крупнейшая ветвь ислама, составляющая большинство мусульман в мире. Сунниты считают, что после смерти пророка Мухаммеда его преемниками должны быть избраны его сподвижники. В частности, первым халифом был выбран Абу Бакр, близкий спутник пророка, а не его родственник.

2. Шииты – это меньшинство среди мусульман, которое считает, что правопреемником пророка должен быть его родственник, в частности, двоюродный брат и зять пророка Имама Али. Шииты придерживаются мнения, что лидерство в исламском сообществе должно передаваться по наследству через потомков Имама Али, начиная с его сына Имама Хасана и Имама Хусейна.

3. Шииты-двунадесятники – это одна из главных групп внутри шиитской традиции, которая верит в существование двенадцати священных имамов, начиная с Имама Али и заканчивая двенадцатым имамом, Иммом Махди. Шииты-двунадесятники считают, что двенадцатый имам, Имам Махди, находится в скрытом состоянии и в будущем вернется, чтобы установить справедливость на земле.

Как прикажете, господин Гурган: прямо сейчас башку снести? А насчёт кимекаба не беспокойтесь, доставим в сохранности» [Волос 2014: 109].

Второй раз в романе имя Имама Махди появляется в беседах Рудаки с Юсуфом Муради, другом Рудаки по самаркандской школе.

«– Не может быть в мире совершенной справедливости.

– Почему?

– Ну не знаю... Ты хочешь, чтобы все жили одинаково?

– А ты не хочешь?

– Я не знаю... но так никогда не будет.

– Будет! – торжествующе возразил Юсуф.

– Когда же?

– Когда вернется Махди.

– Махди? – удивился Джафар» [Там же: 254].

Имам Махди олицетворяет идею совершенной справедливости, которая, по мнению персонажей романа, наступит с его возвращением. В диалоге между Рудаки и Юсуфом обсуждается ожидание этого возвращения как причины для надежды на лучшее будущее, когда все будут жить равномерно и справедливо.

В третий раз в романе с помощью Хаджи Мулладжана, пришедшего в деревню Бистуяк, автор предлагает читателю более подробную информацию об Имаме Махди:

«Весть, которую старик нес по миру и не уставал повторять здесь, была о седьмом имаме истинно верующих – Махди.

По словам Мулладжана, Махди должен появиться на земле перед самым концом света. Он придет, и Аллах распространит на него Свою милость и благословение. Имам Махди наполнит мир справедливостью и равновесием – вместо прежнего угнетения и неравенства. Он разделит между людьми блага земные с совершенной беспристрастностью, справедливо и честно, во всех

спорах отделит ложное от истинного. Никто при нём не останется в нужде или унижении. Он сделает бесщётными и безграничными все богатства. Само слово «богатство» потеряет смысл, потому что ни в чём богатый не будет отличаться от бедного. Ибо опускает он ладонь в лужу, чтобы почерпнуть грязной воды, а вынимает полную горсть динаров. А каждый, кто припал к нему душой, будет съедать всего горсточку каши или финик – и того ему хватит, чтобы сполна насытиться» [Там же: 305].

Как объяснил в романе А. Волос, Имам Махди является символом глобальной справедливости, и с его приходом справедливость будет установлена во всем мире.

Образ Имама Махди в романе представляет собой важный символ, который пронизывает весь текст. С Имамом Махди, как представителем надежды на справедливость и равновесие, связаны многие ключевые мотивы произведения, в том числе мотивы веры, идентичности и трагедии угнетения. Связаны с этим образом и философские вопросы о природе человеческой жизни, соотношении добра и зла, о возможности достижения идеального общества. Эта идеализация будущего соотносится с реальными страданиями и вызовами в судьбе персонажей романа; контраст между возвышенным образом справедливости и несовершенством повседневной жизни заставляет читателя задуматься о справедливости в собственной жизни.

Таким образом, образ Имама Махди не просто дополнение к сюжету, но составная часть общего нарратива, которая обогащает текст, придавая ему глубину и многозначность. Он воплощает надежду, которая пребывает в сердцах людей, верящих в лучшее, несмотря на мрак и несправедливость, с которыми они сталкиваются в повседневной жизни. Этот комплексный подход к изображению Имама Махди превращает роман в значимое исследование вопросов веры, справедливости и идеалов, которые продолжают оставаться актуальными и по сей день.

4.2. Коранические аяты

Помимо коранических сказаний, А. Волос для выражения своих идей часто использовал коранические аяты, которые служат инструментом для передачи моральных и этических дилемм в романе; также они подчеркивают важность единства в разнообразии, представляя различные религиозные и культурные традиции.

Мулла Бахани, чтобы проверить знания Рудаки, читает начало стиха из Корана. Данный стих говорит о Божьем знании и всемогуществе. Он акцентирует внимание на том, что Бог знает сокровенное; и всё, что происходит на небесах и на земле, известно Ему. Слова этого стиха несут глубокую мысль о безграничном знании и власти Бога, а также о важности Корана как святого текста, открывающего человеку путь к познанию высшей истины

Этот стих является частью 33-го стиха суры «Аль-Бакара» (пер. с араб. – «корова») второй суры Корана: *«Разве Я не говорил вам, что знаю сокровенное на небесах и земле, и знаю, что вы совершаете открыто и что утаиваете?»* (33) [Коран: 6].

«– Смотри-ка, – хмыкнул мулла и проговорил начало фразы одной из сур Корана: – “Разве Я не говорил вам, что знаю сокровенное...”

– “«...на небесах и земле, знаю, что вы делаете явно и что вы утаиваете?” – подхватил Джафар» [Там же: 227].

Мулла Бахани, разгневанный на Юсуфа за отказ купить ему еду, читает стих из суры «Юсуф»: *«– Отпусти же нам полной мерой и будь щедр к нам. Воистину, Аллах вознаграждает подающих милостыню!..*

Немедля набил рот кусками лепёшки, затем вопреки ожиданиям умудрился пропихнуть туда ещё здоровущий кусок мяса и, вытаращив глаза на Юсуфа, несколько дней назад обидевшего его своей скаредностью, невнятно спросил:

– Это из какой суры? Вот ты!

– Сура двенадцатая, – хмуро сказал Юсуф. – “Юсуф”» [Там же: 258].

Юсуф, преданный сторонник Имама Махди и идеалов справедливости, считает несправедливым тратить деньги на покупку пищи для муллы Бахани. В то же время Мулла Бахани, уверенный в своём праве получать поддержку от учеников, отстаивает свою точку зрения, ссылаясь на этот стих Корана.

Ещё один ключевой эпизод обращения Андрея Волоса к кораническим аятам связан с размышлениями Рудаки о множественности религий. В беседе Рудаки ссылается на суру «Аль-Хаджж», цитируя следующий стих: *«в День воскресения Господь рассудит уверовавших с иудеями, сабиями, христианами, зороастрийцами и многобожниками. То есть многобожников Аллах относит в одну сторону, а всех людей Писания – в другую»* [Там же: 279].

Упоминание о божественном суде над представителями разных вероисповеданий подчёркивает как различия, так и внутреннюю общность этих религий, актуализируя вопросы о спасении, истине и духовной принадлежности.

Стих 17 взят из суры 22 Корана, суры Аль-Хаджж (пер. с араб.– «Паломничество»): *«В День воскресения Аллах рассудит между верующими, исповедующими иудаизм, сабиями, христианами, огнепоклонниками и многобожниками. Воистину, Аллах является Свидетелем всякой вещи. (17)»* [Коран: 334].

Юсуф, разгневанный проступками Рудаки, напоминает ему, что тот, кто ждет появления имама Махди, должен следовать заповедям Бога: *«– Перестань! Я уж не говорю про... – Юсуф перешел на арабский, – про то, что разрешает вера. Ты забыл? Для женитьбы – для женитьбы! – вам дозволены целомудренные женщины из уверовавших, если уплатите выкуп за них. Если вы сами целомудренны и не распутничаете. Если хотите взять их в жены, а не в наложницы! Вспомнил?»* [Волос 2014: 374].

Это стих из пятой суры Корана, суры Аль-Маида (пер. с араб.– «Трапеза»): *«а также вам дозволены целомудренные женщины из числа уверовавших и целомудренные женщины из числа тех, кому Писание было даровано до вас, если*

вы выплатите им вознаграждение (брачный дар), желая сберечь целомудрие, не распутствуя и не беря их себе в подруги. Тщетны деяния того, кто отрёкся от веры, а в Последней жизни он окажется среди потерпевших урон. (5)» [Коран: 107].

Диалоги между Юсуфом и Джафаром акцентируют важность целомудрия и вступления в брак как духовного долга, продиктованного кораническими установками. Религиозная мораль, вступая в противоречие с личными стремлениями и внутренними переживаниями героев, обнажает их душевные разломы и делает характеры глубже и многослойнее.

Читая стих из Корана, Рудаки призывает дикхан Кубай не отчаиваться в милости Божией: *«– Не теряйте надежды на милосердие Аллаха, ибо отчаиваются в милости Аллаха только люди неверующие, – возгласил Джафар слова Пророка» [Волос 2014: 376].*

Эти слова подразумевают возможность искупления и благодати, вне зависимости от совершённых ошибок, открывая путь к прощению и пониманию. Этот стих становится для Джафара, стоящего перед выбором между своими желаниями и обязанностями, источником надежды.

Аяты Корана в романе произносят различные персонажи, каждый из которых придаёт им особое значение. Эмир Нух, стремясь подчеркнуть вину Рудаки, цитирует стих из Корана: *«Поистине, Аллах не меняет того, что с людьми, пока они сами не переменят того, что с ними» [Там же: 612].*

Это 11-й аят 13-й суры Корана, суры Аль-Раад (пер. с араб.– «Гром»): *«Воистину, Аллах не меняет положения людей, пока они не изменят самих себя. (11)» [Коран: 250].*

Использование этой строчки из Корана придает дополнительную глубину идеям веры и справедливости в произведении, а также отражает взаимодействие между человеческой свободой и божественным предопределением.

Использование коранических стихов позволяет автору романа создать многослойный контекст, в котором религия и моральные учения становятся центральными темами нарратива. Персонажи, взаимодействуя с кораническими текстами, погружаются в размышления о добре и зле, о судьбе человека и свободе воли, что помогает глубже раскрыть их внутренний мир.

Аяты Корана и религиозные ссылки служат для создания контекста, отражающего моральные и этические проблемы. Они подчеркивают важность целомудрия, понимания человеческих эмоций и универсальных ценностей, показывая, насколько сильно религиозные предписания влияют на поведение героев.

Через исламские образы раскрывается тема Востока в романе «Возвращение в Панджруд». Исламские образы в романе играют ключевую роль в создании многослойного и глубокого образа Востока, пронизывая текст глубокими культурными, духовными и философскими смыслами. Духовные традиции, воплощенные в таких персонажах, как святой Хызр, Имам Махди и Зул-карнайн, представляют собой символы мудрости, справедливости и надежды, что отражает восточную привычку передачи знаний и мудрости через наставника.

Исламские образы помогают создать культурное богатство Востока, иллюстрируя, как религиозные и культурные традиции формируют жизненные ценности и мировоззрение персонажей. Упоминание коранических сказаний и аятов в тексте служит не только для иллюстрации моральных дилемм, с которыми сталкиваются персонажи, но и демонстрирует влияние религии на повседневную жизнь восточных людей.

Кроме того, роман погружает читателя в философские размышления о добре, зле и судьбе, что является характерной чертой восточной мыслительной традиции. Исламские образы акцентируют внимание на внутреннем мире человека и его духовных поисках, что способствует созданию целостного и

глубокого образа Востока как места, пронизанного богатой духовностью и философией.

Таким образом, исламские образы не просто дополняют сюжет, но и формируют более глубокое понимание восточной культуры, её духовных ценностей и философских традиций, представленных в произведении.

4.3. Народные верования

Народные верования играют ключевую роль в формировании культурной идентичности народов и моделировании жизненного опыта людей. В контексте литературы, особенно в произведениях, воплощающих уникальные культурные и религиозные традиции, обращение к ним становится важнейшим инструментом для глубокого понимания характеров и их внутренних побуждений. Автор обращается к народным верованиям и в романе «Возвращение в Панджруд», что позволяет читателю погрузиться в мир, насыщенный мифами и ритуалами, которые на протяжении веков влияли на сознание и поведение человека.

Народные верования в романе связаны с широким спектром тем, включая мораль, судьбу и чистоту, а также взаимодействие человека с высшими силами и окружающим миром.

Ниже приведены различные формы народных верований, упомянутые в романе, каждая из которых раскрывает глубинные пласты народного мироощущения и духовной культуры Востока.

Во второй главе романа, в рассказе «Рассказ паломника. Снова поэт. Шахбаз Бухари», паломник, прибывший в караван-сарай в Вабкенте, делится удивительной историей о встрече с кабаном. Его паломничество предстаёт не просто как путь в пространстве, но как глубокое духовное странствие, в котором каждое испытание становится ступенью к внутреннему преображению и обострённому осознанию мира, себя и божественного замысла. Когда рассказ

паломника завершается, хаджи начинает его осмысление, превращая личный опыт в предмет общего размышления и духовного толкования.

Создавая образ хаджи, писатель использует особый художественный приём: он обращается к фольклору, носителем которого, очевидно, и является данный персонаж, где выражаются народные (не существующие в «официальном» исламе) религиозные представления: *«Ведь если даже самый благочестивый мусульманин умирает от ран, нанесённых кабаном, он попадает на тот свет как нечистый. <...> – И даже пятистолетнее пребывание в чистилище не может избавить его от этой нечистоты! – грозно закончил хаджи и одёрнул на себе новый чапан»* [Волос 2014: 100].

Носителем представлений, характерных для «народного ислама», оказывается и толстый «одышливый» мулла, вступающий в полемику с хаджи: *«Мулла, проницательно на него посмотрев и одобрительно высказавшись в том смысле, что каждому человеку в жизни полагается трижды совершить богоугодное дело обмывания покойника, заметил затем, что как недобор, так и перебор этого числа является настолько большим грехом, что даже плата чрезмерно усердствующему считается нечистой. <...> После его слов хаджи нехотя сознался, что ему пришлось обмыть уже четверых, – и пригорюнился, поскольку, вероятно, рассчитывал на положенные обмывальщику рубаху, штаны, пояс и, главное, ещё один новый чапан»* [Там же: 128].

Образу хаджи – носителя народных религиозных представлений – противопоставлен образ другого паломника, имеющего собственные религиозные взгляды, он считает поэта истинным святым: *«– Учитель, вы ближе к Богу, чем самый богомольный хаджи, – убежденно сказал паломник. – Ведь Господь говорит вам Свои слова напрямую, без посредства мулл и мечетей. Благословите!»* [Там же: 116].

Вообще размышления о месте поэта в мире и его отношении с Богом и Истиной занимают важное место в романе. В диалог о месте поэта включается и сам Рудаки, высказывающий скептическое отношение к убеждениям паломника:

– Держись от поэтов подальше. Пропавшие они люди. Заведут тебя, не дай бог, в преисподнюю.

– Но ведь сказано и другое, – возразил паломник. – «Кроме тех, которые уверовали и творили добрые дела». Разве не так? [Там же: 116].

В этих словах перефразированы строки из Корана: *«А за поэтами следуют заблудшие. (224) Разве ты не видишь, что они блуждают по всем долинам [слагают стихи на любые темы] (225) и говорят то, чего не делают? (226) Это не относится к тем, которые уверовали, совершают праведные деяния, многократно поминают Аллаха и защищаются после того, как с ними поступили несправедливо? А те, которые поступают несправедливо, скоро узнают, куда они вернутся. (227)» [Коран: 376].*

Мохсен Караати, комментатор Корана, следующим образом интерпретирует этот аят: «этот стих был ниспослан о поэтах, которые высмеивали Пророка, а также о поэтах, которые лгут в своих стихах. Поскольку неверные считали Коран иллюзией, а Пророка считали поэтом, эти аяты осуждают их за то, что последователи поэтов заблуждаются, но последователи Пророка Ислама не заблуждаются» [Караати 2004: 380].

Народные верования часто сочетают элементы различных религиозных традиций и фольклора, что создаёт уникальный культурный синтез. В романе это проявляется через фольклорные интерпретации духовной жизни, такие как страх перед нечистотой и последствиями нарушений моральных и религиозных норм, что может не соответствовать официальным религиозным учениям, но важно для общественного восприятия. Эти верования иллюстрируют, как общественные нормы и представления о жизни и смерти облекаются в культурные формы. Они призваны подчеркнуть человеческие страхи, желания и моральные проблемы.

Таким образом в романе создаётся контекст для внутреннего диалога и самосознания персонажей, что делает историю более универсальной и понятной.

В начале дороги из Бухары в Панджруд Шеравкан видит мазара¹⁹ и сообщает Рудаки, что это мазар святого Амира:

«– Джафар, подождите.

– Что? – слепой поморщился, отрываясь от своих мыслей. – Что такое?

Они стояли неподалеку от громадного валуна. Ветви деревьев вокруг украшало множество разноцветных лоскутков.

– Мазар, – пояснил Шеравкан. – Я сейчас.

– Чей мазар? – поинтересовался Джафар.

– Святого Амира, – с благоговением ответил Шеравкан. – Святой Амир, покровитель тёлочек.

Слепец фыркнул.

– Каких ещё тёлочек?

В голосе его Шеравкану почудился оттенок издёвки» [Волос 2014: 71].

Святой Амир в этом повествовании выполняет несколько значимых ролей: во-первых, он символ веры и надежды: для Шеравкана святой Амир служит объектом молитвы и символом защиты. Он представляет собой фигуру, к которой обращаются за помощью в трудные времена, как в случае с телицей, когда семья молится за её благополучное разрешение. Во-вторых, образ святого Амира подчеркивает контраст между безусловной верой и человеческим сомнением. Вопросы, поднимаемые Джафаром, касаются Бога, его отношения к людям и значения человеческих нужд в божественном замысле. Смысл этих вопросов противопоставлен благоговейному почитанию святого, вызывая внутреннее напряжение и сомнение. Скептицизм Джафара подрывает устойчивость традиционных верований, создавая напряжённый диалог между верой и разумом,

¹⁹ Мазар – могила святого или просто обиталище местного доброго духа [Там же: 28].

религиозной традицией и личным поиском истины. В-третьих, образ святого Амира актуализирует не только религиозный, но и культурный контекст романа. Почитание святого Амира отражает глубинную связь героев с местными обычаями и духовными практиками, указывая на неразрывную связь персонажей с родной землёй и её культурным наследием.

В романе «Возвращение в Панджруд» А. Волос обращается также и к народным верованиям о рождении ребенка. Несомненный интерес с этой точки зрения представляет рассказ о рождении ребенка Сангимо.

В последних главах романа у Сангимо появляется на свет ребёнок, и именно вера с её обрядами и символикой становится неотъемлемой частью этого сакрального события. Религиозные ритуалы пронизывают процесс рождения, придавая ему не только культурное, но и глубокое духовное значение.

Передача платочка и ладанки с запиской муллы символизирует стремление к защите и помощи в трудные моменты, такие как роды: *«вот тебе под голову платочек с хорошего мазара, вот тебе на шею ладанку с сильной, очень сильной запиской одного знающего, очень знающего муллы»* [Там же: 619].

Эти предметы представляют собой обереги, которые должны защитить Сангимо и её ребенка от злых духов и негативной энергии. Вера в их силу помогает матери почувствовать надежную поддержку и уверенность, что всё пройдет благополучно. Эти предметы также подчеркивают важность соблюдения традиций и веры в религиозные ритуалы для героев, придавая процессу рождения особое значение и освящая его.

Сангимо и её семья обращаются к мулле для проведения ритуала с чтением Корана, что символизирует их желание получить божественное благословение и защиту: *«Потом бегали к мулле, чтобы он, почитав Коран, подул на воду, и она пила эту воду; потом просила прощения у свёкра, свекрови и мужа во всем, чем могла их когда-либо обидеть вольно или неволью»* [Там же: 619].

Питье воды, на которую мулла подул после чтения, представляет собой обряд очищения и символизирует надежду на исцеление и защиту от бед, связанных с родами. Просьба о прощении у свёкра, свекрови и мужа демонстрирует уважение к семейным традициям и стремление обеспечить мир в доме, что является важным аспектом в исламской культуре, изображённой в романе. Эти действия показывают, как вера и социальные ритуалы помогают герою справиться с внутренним и внешним беспокойством, связанным с процессом появления ребёнка на свет.

В рассказе «Шейзар» говорится о том, что в мечеть не мог войти человек, зачатый в результате прелюбодеяния. Сам сюжет рассказа поднимает проблемы человеческих отношений, что в свою очередь углубляет основную его тему – о взаимодействии личности с обществом и судьбой. Эти проблемы добавляют глубину и колорит повествованию, подчеркивая важность добродетели и чистоты в исламской культуре. Вход в мечеть как место святости символизирует «чистоту» и возможен только для тех, кто соответствует установленным нормам.

«Оказалось, как тут же пояснил один из приближенных, мечеть знаменита именно этим: в неё не мог войти человек, зачатый в результате прелюбодеяния» [Там же: 575].

Диалог между Назром и Ханджар-беком раскрывает характер последнего и его отношение к народным нормам. Ханджар-бек, яростно протискивающийся в мечеть, демонстрирует упрямство и пренебрежение к традициям.

Эпизод с человеком, неспособным переступить порог мечети, приобретает символическое звучание, воплощая идею судьбы, проклятия и предначертания. Эта сцена обнажает глубинную мысль о том, что путь к духовной вершине или жизненной целостности открыт не для каждого – существуют границы, незримые, но неумолимые, отделяющие человека от сакрального. Ограничения, культурные или личные, существуют не только в физическом мире, но и на уровне духа: *«Да, это непонятно ровно в той же степени, в какой непонятна*

судьба. Как понять судьбу? Одного проткнул копьем, а он выживет, поправится и опять воюет... а другой уколется иглой, зашивая рубаху, – и умирает.

<...>

Люди – почти ничего. Но не стоит бояться. Неведение не имеет значения. Потому что когда известен закон неизвестности, сама неизвестность отступает на второй план: если всё предопределено, что страшного в том, что ты не знаешь кое-каких мелочей этой предопределенности?» [Там же: 577–578].

В романе миф о сотворении мира и происхождении зла изображается как древняя история, отражающая духовные корни человеческого бытия и вечную борьбу света и тьмы: «Как известно всякому ученому человеку, Аллах сначала создал семь небес, а уж потом решил сотворить и семь земель.

Для того Он повелел ветру взволновать воду. Вода вздыбилась, вспенилась и образовала пар. Пар затвердел, и Всевышний, потратив два дня Своего Божьего времени, слепил из него на поверхности воды Землю. А чтобы она была прочной, утвердил на ней крепкие горы – как вдоль, так и поперек. <...> И где сыпал он налево, сильный начинал жрать слабого.

И где сыпал он направо, благословение становилось проклятием.

И где кидал перед собой – там кровь вскипала и пенилась.

И где бросал за спину – слёз не хватало, чтобы залить пламя гнева...

День за днем и месяц за месяцем шёл он по земле, не теряя времени, старательно исполняя порученное дело.

А когда прошёл все пределы, Господь посмотрел вниз – и ужаснулся...» [Там же: 313–316].

Этот миф служит вступлением в мир мифологической символики, придавая повествованию глубину и укореняя его в религиозных традициях. Он

подчёркивает, что описанные события выходят за пределы частной истории, обретая универсальное значение и связываясь с судьбой мира. Этот миф можно истолковать как размышление о соотношении порядка и хаоса, о предназначении человека.

В романе «Возвращение в Панджруд» мифологема Востока играет ключевую роль в создании образа культурной и духовной жизни Востока, а народные верования, раскрываемые автором через призму мифов и ритуалов, становятся выражением глубинного мировосприятия восточных народов. Эти верования преломляются в сюжете через обращение автора к обрядам рождения и похорон, которые символизируют циклы жизни и смерти, отражая философские размышления о существовании человека и его месте в мире. Обращения автора к народным верованиям не только обогащают повествование, но и служат важным индикатором для понимания общественных устоев и эмоционального состояния героев, создавая контекст для внутреннего диалога и морального выбора. Обращение к народным верованиям помогают автору романа исследовать темы судьбы, морали и духовной защиты, которые глубоко укоренены в восточной культуре. Мифологема Востока становится средством, с помощью которого читатель воспринимает уникальный культурный контекст, а разнообразие восточных мифов и ритуалов создаёт сложную картину, связывая персонажей с их внутренними страхами, желаниями и моральными дилеммами. Таким образом, народные верования становятся движущей силой сюжета романа и развития характеров, придавая произведению глубину и многозначность и позволяя увидеть, как старинные мифы и ритуалы продолжают влиять на современность, формировать внутренний мир людей и их взаимодействие с окружающим миром.

4.4. Выводы

В романе «Возвращение в Панджруд» А. Волос создаёт глубокий и многослойный образ Востока, используя систему исламских образов, религиозных мотивов и сакральных символов. Священные фигуры Хызра, Имама Махди и Зу-л-Карнайна А. Волос наделяет символическим смыслом, призванным передать духовную мудрость, справедливость и надежду. Через них читатель приближается к пониманию восточной ментальности и глубинных нравственных оснований, формирующих её. Коранические тексты и сказания естественно пронизывают структуру романа: они определяют тональность художественной реальности, проникают в сознание героев, формируя их нравственные ориентиры и внутренние драмы.

Значительное место в произведении занимает пласт народных верований и обрядов, органично вплетённый в религиозное сознание персонажей. Изображая ритуалы рождения, переходные обряды и защитные практики, А. Волос формирует образ Востока как живого и сакрального пространства, наполненного глубокой символикой и устойчивой традицией. Народные формы духовности – от мифов до бытовых ритуалов – не только тесно взаимодействуют с исламской религиозной системой, но и обогащают её, добавляя мотивы чувственного опыта и повседневной метафизики.

Религиозные предписания – от этических норм до представлений о судьбе – выступают внутренним ориентиром, направляющим поведение героев и формирующим их моральный выбор. Темы целомудрия, искренности, принятия предопределённости, мотивация действия через веру – всё это наполняет повествование особой атмосферой размышлений о добре, зле и человеческой ответственности. Мотивы ада и рая служат не только символами загробной участи, но и показателями состояния души, её чистоты или падения.

Таким образом, исламские образы, коранические сюжеты и элементы народной религиозности становятся неотъемлемыми составляющими поэтики

романа. Они формируют особый духовный ландшафт, в котором религия и культура оказываются взаимопроникающими и неотделимыми. Через эти образы Восток раскрывается во всей своей сложности – как пространство, насыщенное духовной рефлексией, философией и исторической памятью. Такое художественное решение не только усиливает выразительность повествования, но и позволяет современному читателю глубже постичь восточное мироощущение, его ценности и способы познания истины.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тема Востока в русской литературе XX–XXI столетий продолжает оставаться одной из ключевых и сложных, вбирая в себя философские, культурные, религиозные и эстетические аспекты. Устойчивый интерес к этой теме обусловлен не только географической близостью России к восточным странам, но и многовековым культурным обменом, а также стремлением русских писателей осмыслить Восток как альтернативу западной цивилизации, как пространство иной мудрости, духовности и художественной выразительности. В разные периоды русской литературы Восток представал то как экзотический «другой», то как источник мистических откровений, то как символ вечного противостояния традиции и прогресса.

Проза А. Волоса, в особенности роман «Возвращение в Панджруд», занимает особое место в литературном процессе, предлагая оригинальную интерпретацию Востока как культурного, исторического и духовного пространства. Художественный мир Востока, реконструируемый А. Волосом в романе «Возвращение в Панджруд», предстаёт как сложный многослойный феномен, сочетающий религиозные, культурные, мифопоэтические и сенсорные коды. Восток здесь – это не просто географическое пространство или фон для действия, а особое состояние сознания, способ бытия, сопряжённый с духовным поиском, исторической памятью и философским осмыслением человеческого существования.

Проза А. Волоса погружает нас в подлинный Восток – не просто в географически очерченное пространство, а в особую духовную вселенную, где каждый шаг становится частью сакрального странствия. Его художественный мир – это Восток как состояние души, как пространство вечного поиска и откровения.

В этом смысле А. Волос продолжает традицию, заложенную Александром Прохановым с его восточными романами и повестями. Однако если А. Проханов

часто обращался к Востоку как к месту геополитического напряжения, то А. Волос видит в нём прежде всего территорию мифа, памяти и духовного преображения.

Но корни этой прозы уходят ещё глубже – в советскую литературную и кинематографическую традицию. Вспомним, например, фильм *«Судьба поэта»* (1959) о Рудаки – ту самую историю гонений, изгнания и творческого бессмертия. Эти сюжеты – поэт и властитель, художник и система, преследование и духовная стойкость – прочно вошли в наше культурное сознание благодаря советским историческим романам. Василий Ян, Константин Паустовский, Леонид Бородин – все они писали о Востоке как о пространстве, где сталкиваются воля правителя и сила искусства, где судьба человека вплетается в великое полотно истории.

Именно этот пласт культурной памяти – советский ориентализм с его эпическим размахом, романтикой пустынь и горькой мудростью изгнанников – стал той почвой, на которой выросла проза А. Волоса. Но если в советской традиции Восток часто оставался декорацией для приключений или аллегорией, то у А. Волоса он обретает подлинную глубину: это уже не просто фон, а живой, дышащий мир, где каждый камень, каждый звук азана, каждый порыв ветра с гор наполнен смыслом.

А. Волос изображает Восток не только как пространство экзотическое и стилизованное; Восток А. Волоса – это пространство, в котором пересекаются вера, традиция, телесность, голос памяти и ритм времени. Выбор романа *«Возвращение в Панджруд»* в качестве предмета исследования был обусловлен тем, что именно в этом произведении наиболее последовательно и полно реализуется концепция Востока как культурного, философского и духовного пространства. В этом романе с особой силой проявляется тенденция к синтезу различных форм восточного опыта – от исламской мистики и народных

верований до сенсорного восприятия мира и символического осмысления времени и пространства.

Категория времени в романе приобретает мифопоэтический характер: цикличность, мотив возвращения, повторение судьбы, наложение друг на друга прошлого и будущего – все это образует особый хронотоп Востока. В соответствии с формулой Рудаки «*Прошлое когда-то было будущим / И будущее когда-то станет прошлым*», структура романа выстраивается как путешествие в глубины культурной памяти. Временная перспектива Востока оказывается духовной категорией: она позволяет герою – и вместе с ним читателю – войти в пространство сакральной культуры, где каждый жест, каждое слово и образ несёт след вечного.

Художественное пространство романа неразрывно связано с философскими основаниями восточной ментальности. Дом, дорога, город, река – всё это символы, воплощающие семантику пути, уединения, очищения, памяти и судьбы. Пространство у А. Волоса наполнено не географией, а смыслами. Оно построено по законам культурной семиотики, где каждая точка – это символ, каждый маршрут – путь преобразования. Восток здесь предстаёт как палимпсест, в котором слоями выложены история, память, традиция, вера и миф.

Чрезвычайно важную роль в моделировании художественной реальности играет сенсорная образность – звуки, запахи и цвета. Эти элементы не являются лишь средством описания, напротив, они становятся частью структуры текста. Через звуковой ландшафт – крики муэдзинов, шум базара, шелест караванов, молитвенные песнопения – А. Волос формирует музыкальную фактуру Востока, в которой отражается его многоязычие, внутренняя полифония и динамика. Запахи в тексте действуют почти материально: они вторгаются в сознание, маркируют пространство, вызывают ассоциации и воспоминания. Смесь ароматов – фруктов, молока, специй, трав и дыма – создаёт плотную, почти телесную ткань мира, в котором живут герои. Цвета же приобретают знаковый

статус: синий купол неба, золотые купола, охра пыли и насыщенные оттенки тканей становятся не просто деталями, а семиотическими маркерами восточной культуры, её памяти, её традиции. Сенсорная модель мира у А. Волоса – это не декорация, а способ философского проникновения в культуру. Восток ощущается телом, слышится, вдыхается – и потому читатель оказывается не только свидетелем, но и участником этого переживания. Сенсорика становится способом соприсутствия, средством вхождения в чужую, но внутренне понятную и осязаемую реальность.

Восток в прозе А. Волоса – это, прежде всего, мир, насыщенный сакральной символикой. Автор органично вплетает в структуру романа коранические образы, религиозные мотивы, коранические фигуры (Хызр, Имам Махди, Зу-л-Карнайн), создавая духовно-философский контекст, в котором действуют персонажи. Эти фигуры становятся медиаторами между материальным и трансцендентным, между земной жизнью и идеалом. Их присутствие в тексте – это не только акт стилистической ориентализации, но глубокий философский жест, благодаря которому художественный мир романа обретает особую метафизическую плотность.

Восток в прозе А. Волоса предстаёт не только как иная культура, но как иное измерение – духовное, сакральное, наполненное поиском истины и смыслов. Особое место в романе занимает народное религиозное сознание, представленное через обряды, ритуалы, поверья и мифологические представления. Восток не разделён на «высокую» теологию и «низовую» обрядность – напротив, их взаимопроникновение формирует целостный образ мира, где сакральное и повседневное сливаются. Религиозные предписания и суеверные практики, духовные наставления и бытовые табу становятся неотъемлемой частью художественного пространства, где человеческая жизнь предстаёт в постоянной соотнесённости с высшим началом.

А. Волос, создавая роман «Возвращение в Панджруд», обращается к Востоку не как к экзотике, но как к родовому пространству культуры, к первооснове, к духовному истоку. Восток в этом произведении становится экраном для философской рефлексии о человеке, его месте в мире, о языке культуры и языке веры, о связи с прошлым и ответственности перед будущим. Особенность поэтики А. Волоса заключается в соединении чувственного и духовного, конкретного и символического, бытового и философского, что придаёт роману глубину и многозначность.

Одним из важнейших итогов диссертационного исследования стало выявление целостной структуры художественного образа Востока, репрезентируемого в прозе А. Волоса через религиозные, культурные, пространственно-временные и сенсорные компоненты. Такой подход позволяет рассматривать роман «Возвращение в Панджруд» как текст, моделирующий восточную картину мира в её исторической и метафизической полноте. Исламские образы, хронотоп, мифопоэтическое время, звуковые, цветовые и обонятельные образы – всё это образует сложную и стройную систему художественного выражения, в которой Восток предстаёт как духовная парадигма, как форма бытия, как философия жизни. Опыт А. Волоса становится примером того, как можно интегрировать богатство восточной духовной традиции в современный русский художественный текст, не прибегая к схематизму, а создавая живое, глубокое и убедительное художественное высказывание. Восток в прозе А. Волоса – это не объект, а субъект культуры; не декорация, а структура мировоззрения; не воспоминание о прошлом, а актуальное измерение духовного поиска современного человека. Именно это делает роман «Возвращение в Панджруд» не только выдающимся художественным произведением, но и значимым культурно-философским текстом, достойным пристального научного внимания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абашиин С.Н.* Свой среди чужих, чужой среди своих (Размышления этнографа по поводу новеллы А. Волоса «Свой») // Этнографическое обозрение. 2003. № 2. С. 3–25.
2. *Абдуразакова Е.Р.* Тема Востока в творчестве Бориса Пильняка: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Русская литература. Владивосток, 2005. 24 с.
3. *Аверьянов Ю.А.* Культ Хызра-Ильяса среди турецких суфиев. Образ святого Хызра в турецкой (османской) литературе // Иран-наме. 2008. № 1. С. 189–211.
4. *Азизова З.Т.* Культурно-национальная маркированность языковых единиц в романе Андрея Волоса «Возвращение в Пандждруд» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2015. Т. 21. № 3. С. 166–169.
5. *Акимова Т.И., Ибрагим К.Х.И.* Арабский культурный код в поэзии Н. Гумилёва // Вестник научно-исследовательского института гуманитарных наук при правительстве республики Мордовия. 2024. Т. 16. № 3 (71). С. 185–195.
6. *Аксёнова А.А.* Проблема репрезентации звука в художественном мире произведений О. Мандельштама // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2020. № 7 (150). С. 169–173.
7. *Алексеев П.В.* Ф.М. Достоевский и Восток. Горно-Алтайск: БИЦ ГАГУ, 2017. 152 с.
8. *Алексеев П.В.* Ориентализация пространства в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года» А.С. Пушкина // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 382. С. 5–12.

9. *Алламуратова А.Ж., Алламуратова Г.Ж.* Эволюция образа Востока в русской поэзии XX века // Молодой ученый. 2015. № 7 (87). С. 916–918.
10. *Аль Рубаиави Х.Ш.А.* Мусульманский Восток в русской поэзии первой четверти XX века (И. Бунин, Н. Гумилёв, А. Кусиков): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 5.9.1. – Русская литература и литературы народов Российской Федерации. Воронеж, 2024. 21 с.
11. *Аносова Н.А.* Цвет и звук в романах Бальзака // Вестник ВГИК. 2010. № 2. С. 66–83.
12. *Бадией Хамсех Фард Х.С.* Творчество Андрея Волоса в современном литературоведении и критике // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2024. Т. 16. № 4. С. 103–113.
13. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
14. *Бердяев Н.А.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). М.: Книга, 1991. 446 с.
15. *Бобоев Ф.В.* Поэтика Рудаки // Филология и человек. 2015. № 1. С. 58–69.
16. *Бурдина С.В.* Лирический эпос Анны Ахматовой: Пространство памяти культуры: учебное пособие по спецкурсу. Пермь: Пермский гос. ун-т, 2007. 345 с.
17. *Бурдина С.В., Бадией Хамсех Фард Х.С.* Исламские верования о смерти и воскресении в романе Андрея Волоса «Хуррамабад» // Казанская наука. 2023. № 12. С. 132–134.
18. *Валиева М.Р.* Символика цвета и ее роль в романе «Иргиз» // Вестник Челябинского государственного университета. 2018. № 10 (420). Филологические науки. Вып. 114. С. 34–41.

19. *Вахед А. Пурдаргахи Э.* Сопоставление Святых Божиих со Спутниками Пещеры в текстах исламского мистицизма // Журнал факультета литературы и гуманитарных наук Тебризского университета. 2011. № 220. С. 119–136. [на персидском языке].
20. *Виноградов А.С.* Специфика звуковых образов в сборнике Б. Пастернака «Близнец в тучах» (1913 г.) // Вестник Костромского государственного университета. 2016. № 3. С. 137–141.
21. *Вовк О.В.* Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 2008. 528 с.
22. *Волкова Т.Н.* Звук и тишина в пьесе Вадима Леванова «Выглядки» // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 36–44.
23. *Волос А.Г.* Аниматор. М.: Эксмо, 2016. 304 с.
24. *Волос А.Г.* Возвращение в Панджруд. М.: ОГИ, 2014. 640 с.
25. *Волос А. Г.* Должник. М.: Эксмо, 2016. 384 с.
26. *Волос А.Г.* Жизнь Изамбарда Брюнеля, как бы он рассказал её сам. М.: Эксмо, 2017. 376 с.
27. *Волос А.Г.* Из жизни одноглавого. Роман с попугаем. М.: ОГИ, 2014. 240 с.
28. *Волос А.Г.* Кредитор & Месмерист. М.: Эксмо, 2016. 448 с.
29. *Волос А.Г.* Маскавская Мекка. М.: Зебра Е, 2005. 414 с.
30. *Волос А.Г.* Недвижимость. М.: Вагриус, 2001. 352 с.
31. *Волос А.Г.* Облака перемен. М.: Азбука, 2025. 384 с.
32. *Волос А.Г.* Победитель. М.: АСТ, 2008. 608 с.
33. *Волос А.Г.* Предатель. М.: Эксмо, 2011. 608 с.
34. *Волос А.Г.* Хуррамабад. М.: Зебра Е, 2005. 480 с.
35. *Волос А.Г.* Царь Дариан. М.: Азбука, 2025. 224 с.
36. *Волос А.Г.* Шапка Шпаковского. М.: Эксмо, 2018. 230 с.

37. *Гаджиева Д.А.* Восток в творчестве поэтов и писателей Серебряного века как отражение евразийской мысли // Известия ДГПУ. 2015. № 4. С. 62–66.
38. *Гафарова У.А.* Предпосылки распространения коранических сказаний в персидско-таджикской литературе // Учёные записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Гуманитарные науки. № 4 (57). 2018. С. 80–84.
39. *Гахреманифард Т.* Хызр и бессмертие в литературе // Наука. 2005. № 111. С. 4–12. [на персидском языке].
40. *Гроссман Л.П.* Лермонтов и культуры Востока // М.Ю. Лермонтов / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.: Изд-во АН СССР, 1941. Кн. I. С. 673–744.
41. *Губенко Е.В.* Лексико-семантические поля цвета и света в лирике Б.Л. Пастернака. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. – Русский язык. М.: МПГУ, 1999. 24 с.
42. *Дворников Р.Э., Алексеев П.В.* Приёмы создания и использования образа Востока в русском постмодернизме (на примере творчества В.О. Пелевина) // Вестник молодых учёных. Сборник научных трудов. 2022. № 20. С. 9–12.
43. *Дерюгина А.А.* Цветовая символика и цветообозначения в поэтическом сборнике А. Белого «Золото в лазури» // Приволжский научный вестник. 2015. № 4-2 (44). С. 10–14.
44. *Дивакова Н.А.* Идея звучания мира в культуре Востока / Н. Дивакова // Система ценностей современного общества: сб. материалов XVIII Межд. науч.-практ. конф. Новосибирск, 17 мая 2011 г. Новосибирск, 2011. С. 161–166.
45. *Дмитриева А.* Ароматы мира. М.: Мир энциклопедий, 2005. 184 с.

46. *Жаркынбекова Ш.К.* Моделирование концепта как метод выявления этнокультурной специфики / Ш.К. Жаркынбекова // Русское слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса МАПРЯЛ. Санкт-Петербург, 30 июня – 5 июля 2003 г. Концептосфера русского языка: константы и динамика изменений / под ред. Н.О. Рогожиной, В.В. Химики, Е.Е. Юркова. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2003. С. 108–113.
47. *Жирицкая Е.* Ветер с востока / Е. Жирицкая // Ароматы и запахи в культуре: в 2 т. Кн. 2. М, 2010. С. 477–497.
48. *Житенев А.А., Хуссайни С.Х.* Запахи и звуки в книге Л. Рейснер «Афганистан» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2023. № 2. С. 25–28.
49. *Захаров В.* Лермонтов на Кавказе и проблемы ориентализма / В. Захаров // Пространство и время в мировой политике и международных отношениях: материалы IV Конвента РАМИ. М., 2007. Т. 8. С. 28–35.
50. *Зыховская Н.Л.* Социальные запахи в прозе М.Е. Салтыкова-Щедрина // Вестник Челябинского государственного университета. 2015. № 20 (375). С. 46–51.
51. *Иванов Н.Н.* Культурный мифопоэтический код Востока в творчестве М. Пришвина: русский корень жизни Жень-шень // Мир русскоговорящих стран. 2022. № 3 (13). С. 139–150.
52. *Иванов Н.Н.* Мифологемы Востока в художественном сознании М. Горького // Мир русскоговорящих стран. 2021. № 4 (10). С. 101–111.
53. *Искандарова Н.Б.* Тема Востока в творчестве А.С. Пушкина // Вестник науки и образования. 2020. № 3 (81). С. 28–31.
54. *Казимирчук А.Д.* «Афган» в эволюции героев тетралогии Андрея Волоса «Судные дни» / А.Д. Казимирчук // Genius loci в литературе, искусстве,

- культуре: сб. науч. ст. / сост. и ред. Э.Ф. Шафранская. СПб.: Своё изд-во, 2018. С. 174–183.
55. *Казимирчук А.Д.* Афганская война в прозе Андрея Волоса / А.Д. Казимирчук // Проблемы распада и наследия СССР в современном публичном пространстве: сб. науч. ст. Всероссийской науч.-практ. конф. с междунар. участием. М.: Книгодел, 2021. С. 117–125.
56. *Караати М.* Тафсир Нур. Т. 6. Тегеран: Издания Культурного центра уроков Корана, 2004. 421 с. [на персидском языке].
57. *Курсанов И.* Лев Толстой и Восток // Вестник Челябинского государственного университета. 2003. № 2 (3). С. 307–311.
58. *Классен К., Хоувз Д., Синнотт Э.* Значение и власть запаха / К. Классен, Д. Хоувз, Э. Синнотт // Ароматы и запахи в культуре: в 2 т. Кн. 1. М, 2010. С. 43–51.
59. Коран. Смысловой перевод / пер. с арабского Э.Р. Кулиев. М.: УММА, 2024. 608 с.
60. *Кудрин О.В.* Поэт и тинейджер // Вопросы литературы. 2014. № 4. С. 196–206.
61. *Кудрина А.В.* Значения и смыслы цветов в языковой культуре и возможности их изучения (анализ психосемантики цвета в русском, немецком и английском языках) // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2013. № 6. С. 364–367.
62. *Кузнецова Е.С., Грызлова А.М., Коваленко Е.М.* Семантика цвета в творчестве Марины Цветаевой и Анны Ахматовой // Теория и практика современной науки. 2016. № 6 (12). С. 671–682.
63. *Кукулин И.В.* Плов и проза в межкультурном контексте // Независимая газета. 2000. 6 июля. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-07-06/1_hammurabad.html (дата обращения: 12.04.2024).

64. *Латынина А.Н.* «Квартирный вопрос» в постсоветскую эру // Литературная газета. 2001. № 13. 28 марта – 3 апреля.
65. *Логинов И.* Андрей Волос. «Возвращение в Панджруд» // Вопросы литературы. 2014. № 3. С. 122–124.
66. *Лотман Ю.М.* Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова / Ю.М. Лотман // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 5–22.
67. *Мамцева В.В.* К вопросу о вербализации концепта «запах» в художественной литературе // Вестник ЧГПУ им. И.Я. Яковлева. 2015. № 2 (86). С. 101–106.
68. *Марачева А.В.* Художественное своеобразие прозы Андрея Волоса / А.В. Марачева // Перекрёстки взаимодействий: диалог русской и зарубежной литературы во времени и пространстве: материалы Восьмых Междунар. науч. чтений: в 2-х ч. Ч. 1. Калуга: Калужский гос. ун-т им. К.Э. Циолковского, 2022. С. 83–90.
69. *Мароши В.В.* Мотивы «своего» и «чужого» в структуре «романа-пунктира» «Хуррамабад» А. Волоса // Сюжетология и сюжетография. 2021. № 1. С. 103–116.
70. *Махдавикани С., Мири Ф.* Анализ элементов рассказа и исследование образовательных концепций сказании Зу-л-Карнайна в Священном Коране // Сафина. Специализированный ежеквартальный журнал по изучению Корана и хадисов. 2015. № 46. С. 60–81. [на персидском языке].
71. *Мескин В.А.* Опыт эпопеи в современной прозе. Эпическое и историческое в тетралогии Андрея Волоса «Судные дни» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 2. С. 237–245.

72. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. 2-е изд. / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2. К – Я. 719 с.
73. *Нафиси С.* Среда обитания, настроения и стихи Рудаки / С. Нафиси. Тегеран: Изд-во публикации библиотеки Ибн Сины, 1962. 695 с. [на персидском языке].
74. *Некрасова Л.* Эстетическая функция перцептивной лексики в романе А. Платонова «Чевенгур» (запахи и звуки) // Балтийский филологический курьер. 2005. № 5. С. 234–250.
75. *Новиков Ф.Н.* Роль цветообозначений в конструировании художественного текста // Ярославский педагогический вестник. 2011. Т. 1. № 2. С. 186–189.
76. *Окладникова Е.А.* Идея реки в традиционном мировоззрении народов Северной Америки и Сибири / Е.А. Окладникова // Природа и цивилизация: Реки и культуры: Материалы конф., посвящ. 100-летию выхода в свет 1-го рус. изд. кн. выдающ. учёного Л.И. Мечникова «Цивилизация и великие исторические реки» / отв. ред. Л.Р. Павлинская; ред. В.И. Дьяченко, Н.В. Ермолова, Ю.К. Поплинский, Е.Г. Федорова; РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера); РГО. — СПб.: Европейский Дом, 1997. С. 42–45.
77. *О'Коннелл М., Эйри Р.* Знаки и символы. Иллюстрированная энциклопедия. М.: Эксмо, 2008. 256 с.
78. *Пашина О.А.* Мир живых и мир мёртвых в музыкальных звуках / О.А. Пашина // Голос и ритуал: материалы конф. (май 1995). М.: Гос. ин-т искусствознания, 1995. С. 76–81.
79. *Перова Е.Ю.* Обращение к восточной тематике в русской культуре XX–XXI веков: причины, особенности, динамика // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2020. № 10 (839). С. 285–292.

80. *Половинкина Т.В.* Приметы древнего мусульманского мира в романе А. Волоса «Возвращение в Панджруд» // *Universum: филология и искусствоведение*. 2020. № 11 (78). С. 19–21.
81. *Раскина Е.Ю.* Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилёва: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. – Русская литература. Архангельск, 2009. 46 с.
82. *Рашид Мохассель, М., Бехнамфар, М. и Заманипур, М.* Проявления горы в древней Персии с учётом её отражения в персидской литературе // *Журнал иранских исследований*. 2012. № 21. С. 119–146. [на персидском языке].
83. *Ребель Г.М.* Цена слова. Роман Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд» // *Вопросы литературы*. 2014. № 4. С. 183–195.
84. *Ремизова М.С.* «Независимая» победила: Роман Андрея Волоса удостоен Государственной премии // *Кулиса НГ*. 2001. № 10. 15 июня.
85. *Ремизова М.С.* Свои и чужие в городе счастья: Вышла книга лауреата премии Антибукер Андрея Волоса // *Независимая газета*. 2000. 6 апр. № 13 (136). URL: https://www.ng.ru/culture/2000-04-14/7_happytawn.html (дата обращения: 22.03.2024).
86. *Рудаки и поэты его времени* / пер. с перс.-тадж.; вступ. ст., сост. и примеч. Р. Хади-заде. Л.: Советский писатель, 1985. 272 с.
87. *Рустамзода Г.Л.* Философия Востока в творчестве Льва Толстого // *Мир современной науки*. 2012. № 4 (13). С. 84–90.
88. *Рыбалченко Е.А.* Поэтика цвета и запаха в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» // *Rhema. Рема*. 2010. № 3. С. 74–81.
89. *Саломатин А.В.* Лекарь поневоле и странствующий слепец. О романах Евгения Водолазкина и Андрея Волоса // *Вопросы литературы*. 2015. № 4. С. 100–118.

90. *Сергеева Э.С.* Образ культурного пространства романов Л. Соловьева «Повесть о Ходже Насреддине» и А. Волоса «Возвращение в Панджруд» // Экономика и социум. 2020. № 11 (78). С. 1275–1278.
91. *Сивова Т.В.* Колористическое пространство романа К.Г. Паустовского «Блистающие облака» // Учёные записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. 2013. Т. 26 (65). № 4. Ч. 2. – С. 195–201.
92. Словарь символов и знаков: сюжеты и явления в символах / авт.-сост. Н.Н. Рогалевич. Минск: Харвест, 2004. 512 с.
93. *Смольянинова Е.Б.* Буддийский Восток в творчестве И.А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Русская литература. СПб., 2007. 27 с.
94. *Сморчкова К.В.* Способы передачи цвета и света в романе М.Ю. Лермонтова «Вадим» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2016. № 2 (38). С. 137–148.
95. *Солнцева Н.М., Чжан Жуй.* Функциональность акустических образов в ранней прозе А. Грина // Рема. Rhema. 2020. № 2. С. 9–17.
96. *Сотова Т.О.* Интерпретации мировой культуры в поэзии М.А. Кузмина и Н.С. Гумилёва: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Русская литература. Мытищи. 2020. 30 с.
97. *Степанов Ю.С.* Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности / Ю. С. Степанов // Язык и наука конца XX века. Сб. ст. М.: Ин-т языкознания РАН, 1995. 432 с.
98. *Трифонова А.В.* «Птичьим языком»: поэтика звука в поэзии Иосифа Бродского // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2013. № 4. С. 63–70.

99. *Хаменок В.И.* Музыка и звучащий мир Б.Л. Пастернака // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 5 (71). С. 38–41.
100. *Ханинова Р.М.* Мир запаха в рассказах Исаака Бабеля // Вестник КИГИ РАН. 2012. № 1. С. 64–68.
101. *Хасанзаде И., Мазданур К., Нури З.* Проявление мифологического времени и пространства в иранских общественных движениях первых трех веков хиджры // Исторические очерки. 2015. № 2. С. 1–19. [на персидском языке].
102. *Чач Е.А.* Ориентализм в общественном и художественном сознании Серебряного века: автореф. дис. ... канд. историч. наук: 07.00.02. – Отечественная история. СПб., 2012. 26 с.
103. *Чебоненко О.С.* Восток в художественном сознании И.А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Русская литература. Иркутск. 2004. 28 с.
104. *Четина Е.М., Бадией Хамсех Фард Х.С.* Горы в художественном пространстве А. Волоса // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. 2024. № 10-3. С. 221–224.
105. *Чжэнь Сяотин.* Виктор Пелевин и восточный постмодернизм // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2022. Вып. 2 (857). С. 154–161.
106. *Шафранская Э.Ф.* Роман Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд»: реконструкция повседневности Мавераннахра и судьбы поэта Рудаки // Полилингвильность и транскультурные практики. 2018. Т. 15. № 4. С. 618–627.
107. *Шахматова Е.В.* Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века: автореф. дис. ... д-ра философ.

- наук: 09.00.13. – Философская антропология, философия культуры. М. 2018. 40 с.
108. *Шаяхметов В.А.* Символика цвета в художественной языковой картине мира (на материале современной башкирской прозы) // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 5 (78). С. 434–436.
109. *Шелемова А.О.* Художественная функция звука в «Слове о полку Игореве» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2012. № 1. С. 29–33.
110. *Шляхова С.С., Вершинина М.Г.* Фоносемантическая звуковая картина мира. Пермь: Изд-во Перм. нац. исслед. политехн. ун-та, 2016. 424 с.
111. *Эшанкулова С.И.* Поэтическое толкование образа Хызра в лирике поэтессы Надиры Бегим // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 12 (266). С. 119–121.
112. *Bjorn. Andrei Volos: Hurramabad.* 2008. URL: <https://www.worldliteratureforum.com/forum/index.php?threads/andrei-volos-hurramabad.122/> (дата обращения: 22.03.2024).
113. *Damien. Tajikistan: Hurramabad by Andrei Volos.* 2016. URL: <https://www.travelreadings.org/2016/05/16/tajikistan-hurramabad-by-andrei-volos/> (дата обращения: 23.03.2024).
114. *Morgan Ann. Tag Archives: Andrei Volos. Tajikistan: imagine.* 2012. URL: <https://ayearofreadingtheworld.com/tag/andrei-volos/> (дата обращения: 12/04/2024).
115. *Re Caterina. Post-Soviet literatures of Central Asia: an ecocritical reading of Chingiz Aitmatov and Andrei Volos.* 2022. URL: <https://nomadit.co.uk/conference/tashkent2022/paper/65317> (дата обращения: 12.04.2024).
116. *Volos Andrei. Hurramobad: A Novel as Dotted Line / Transl. by Arch Tait.* Ivan R. Dee Publisher, 2001. 240 p. (Glas Series. Vol. 26).

117. *Volos Andrei*. Hurramobad / Transl. by Shahram Hematzade into Persian.
Tehran: Neyestan Publisher, 2019. 424 p.
118. *Volos Andrei*. Return to Panjroud / Transl. by Abtin Golkar into Persian.
Tehran: Borj Publisher, 2022. 526 p.