

ЧИНГИЗ
ГУСЕЙНОВ

ЭТО
Меню
прежних



ЧИНГИЗ ГУСЕЙНОВ

Этот
девой
фенгшени

Советская
многоязычная
литература
вчера и сегодня

Москва
Советский писатель
1988

ББК 83.3Р7
Г96

Художник АЛЕКСЕЙ ГАННУШКИН

Г $\frac{460300000-455}{083(02)-88}$ 435-87

ISBN 5-265-00216-2

© Издательство «Советский писатель», 1988

ОТ АВТОРА

С чего начать книгу, которая складывалась многие годы и в которой я пытаюсь увидеть в целостности и реальном бытовании наше духовное богатство — советскую многонациональную литературу?.. Она, как это сегодня очевидно, социалистическая по содержанию, по главному направлению своего развития (и здесь обозначена позиция художника), многообразная по своим национальным формам, интернационалистская по своему духу и характеру. Рассмотрение истоков, этапов и динамики многонациональной советской литературы, ее нынешнего состояния и функционирования в жизни общества, прогностических ее возможностей — задача столь же актуальная, сколь и увлекательная.

Для плодотворного изучения единства и многообразия советской литературы имеются реальные основания — общность ее социальных функций: речь идет о всестороннем и глубоком познании диалектики развития общества, это во-первых, а во-вторых — целях и задачах литературы, связанных с формированием духовного облика людей, улучшением, как говорили в старину, нравов. Идет к своему закату век старый, Двадцатый, а новый век, кажущийся сегодня очень далеким, в сущности, не за горами, и многое надо переосмыслить, продумать, взглянуть в прошлое и настоящее трезво, без славословий и парадности, а в будущее — с надеждой (и верой). Возрастает чувство реальности при рассмотрении истории и современности, критицизм и аналитизм. То же и в осмыслении и трактовке нашей многообразной, богатой в своих национальных формах советской литературы, — того, что было, что есть, и того, что может набрать или набирает темп.

Единство советской многонациональной литературы можно рассматривать на многих уровнях — и творческих индивидуальностей, и национальных литератур, и регионов, и

жанрово-стилевых течений и т. п., находящихся во взаимосвязи и взаимодействии. При этом, беря в качестве первичного элемента анализа отдельное художественное произведение, нельзя не видеть и не учитывать его место, к примеру, в эволюционном ряду творческих исканий конкретного художника или в системе определенной национальной литературы, в русле тех или иных проблемно-тематических потоков, в ряду жанрово-стилевых поисков советской литературы, в сфере исканий всех социалистических литератур, в системе мирового литературного процесса. Нельзя не учитывать и веления личностного характера, сугубо индивидуальные, которые, однако, есть непосредственное или сложно-опосредованное выражение мотивов социальных, идеологических и т. д.

Путь к единству национальных литератур имеет в каждом конкретном проявлении свои истоки, традиции, протяженность во времени, этапы, и в конечном, так сказать, результате развития содержатся следы движения, то есть, говоря словами Гегеля, «определенность, которая была результатом, сама есть начало благодаря форме простоты, в которую она свелась; так как это начало отличается от своего предыдущего именно этой определенностью, то познание движется от содержания к содержанию. Это движение вперед определяет себя прежде всего таким образом, что оно начинает с простых определенностей и что следующие за ними определенности становятся все богаче и конкретнее. Ибо *результат содержит свое начало* и движение этого начала обогатило его *новой определенностью*»¹ (подчеркнуто мной.— Ч. Г.). Вся советская многонациональная литература на пути к единству имеет свой генезис, что вызывает необходимость рассмотрения того, как и при каких условиях советские национальные литературы пришли к единству при сохранении и развитии неповторимого своеобразия, какие основные этапы они прошли и чем стали теперь, то есть «не забывать основной исторической связи»².

Взгляд из 80-х, легший в основу замысла книги,— это и ретроспекция в недалекое историческое прошлое (как складывалась общность?), и рассмотрение на разных уровнях, о которых шла речь, реальной практики бытования наших литератур в настоящем и — насколько хватит воображения или интуиции — в будущем...

¹ Гегель. Наука логики. Т. 3. М., 1972, с. 306.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 67.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

(1) На скольких языках создается советская многонациональная литература? (2) Отход от негативных явлений в осмыслении национальных литератур. (3) Плодотворность исследования национальной литературы в контексте общесоюзного литературного процесса. (4) О региональных общностях в советской литературе. (5) Типы литератур (исторический экскурс). (6) Некоторые аспекты ленинской национальной политики в области культуры. (7) О многообразии путей ускоренного развития национальных культур. (8) Об опоре на фольклорные традиции, о трансформации мифов и новом прочтении народно-поэтических сюжетов. (9) Творческая индивидуальность — национальная литература — общесоюзный литературный процесс (типы взаимодействия). (10) Еще раз о ленинской концепции национальной культуры (в свете современных споров). (11) О национальном характере в литературе. (12) Этапы осмысления единства и многообразия советской литературы. (13) Дооктябрьские тенденции к сближению национальных литератур (постановка проблемы).

1

Отдельная национальная советская литература как определенное, подвижное и саморазвивающееся целое может рассматриваться и на уровне ее конкретного историко-литературного содержания (особенности становления, этапы развития, смена литературных направлений и художествен-

ных методов, творчество отдельных писателей, система жанров и стилей и т. д.), и в ее взаимодействии и связях (генетических, контактных и типологических) с другими национальными литературами.

В первом случае национальная советская литература — это определенный культурный феномен, а во втором — система, включенная в более широкий контекст советской многонациональной литературы, которая, в свою очередь, выступает частью мирового литературного процесса.

Основной формой существования национальной литературной системы является, и это тоже очевидно, национальный язык, выступающий и как средство общения, и как хранитель духовного творчества народа на всем протяжении его истории, хотя отмечу тут же, что здесь возможны некоторые отклонения, особенно в применении к молодым советским национальным литературам: факты двуязычного бытования литературы, обращения писателей к другому языку — языку межнационального общения, каким выступает русский. Но это, повторяю, исключения, которые не нарушают общего правила.

Связи национальной литературы с другими литературами постоянны, устойчивы, идут по многим линиям, и при этом обогащается как она сама, так и другие — речь идет о современных и все более ускоряющихся процессах взаимодействия литератур.

Национальная литература, разумеется, не является социально и эстетически монолитной, особенно если иметь в виду досоциалистический этап ее развития, и методологическим ключом к пониманию внутренних процессов, происходящих в ней, борьбы противоположных сил и тенденций является ленинская теория отношения к наследству. Кроме того, в развитии национальной литературы важную роль играют художественные традиции, взаимодействие всех видов искусства, и только в совокупности своей все это составляет базу для последующего развития каждого из искусств, в том числе и литературы.

Все это очевидно... Но прежде чем идти дальше, надо уяснить себе некоторые количественно-качественные показатели, ответить на ряд теоретико-практических вопросов: во-первых, какие национальные литературы представлены в советской литературе, а во-вторых, какова динамика роста национальных языков, на которых создается советская многонациональная литература.

Основой для определения, как правило, служат:

или число письменных языков, на которых выпускается художественная литература;

или зафиксированное на данный исторический момент количество языков, на которых пишут члены Союза писателей СССР.

Критерии эти формальные, ибо может существовать национальная литература, создающаяся на инациональном языке (об этом — ниже), и могут существовать писатели, не являющиеся членами Союза писателей СССР, но творящие на том или ином языке и свидетельствующие тем самым о наличии письменной литературы.

Возможны и такие явления — это относится главным образом к литературам малочисленных народностей и этнических групп — как временные угасания, а то и вовсе прекращение деятельности прежде интенсивно развивавшихся национальных литератур; угасания в силу объективно происходящих процессов этнического сближения, перехода малочисленных народностей на языки крупных наций, как это наблюдается на Кавказе, в Средней Азии, на Крайнем Севере или в Сибири, «например, некоторых эвенов, эвенков, чукчей, юкагиров на якутский язык (в Якутской АССР) или некоторых ненцев на коми язык (в Коми АССР), а чаще... на русский язык»¹.

Стала общепринятой мысль (увы, она нуждается в корректировке), что советская литература создается ныне на 77 или 78 языках.

Известно, что на Первом Всесоюзном съезде были писатели, творящие на пятидесяти с лишним языках, что, однако, не отражало истинного положения литератур народов СССР в середине 30-х годов. И прежде всего потому, что съезд не мог, естественно, представить все сложившиеся или складывающиеся национальные литературы.

Какие же литературы были представлены на Первом Всесоюзном съезде писателей?

1. Абхазская, аварская, адыгейская, азербайджанская (или, по тогдашнему названию, «тюркская»), алтайская, армянская, балкарская, башкирская, белорусская, бурятская, грузинская, даргинская, еврейская (на съезде, и это важно подчеркнуть, в выступлении И. Фефера отмечалась необходимость различения еврейской литературы, создаваемой в СССР, и литературы, создаваемой евреями, живу-

¹ Комановский Б. Л. Пути развития литератур народов Крайнего Севера и Дальнего Востока СССР. Магадан, 1977, с. 45.

щими в других странах мира — Америке, Аргентине, Франции и др.)¹, ингушская, кабардинская, казахская (или, по тогдашнему названию, «казакская»), калмыцкая («ойратская»), каракалпакская, карачаевская, киргизская, коми литература (очевидно, и зырянская, и пермяцкая), кумыкская, курдская, лакская, лезгинская, марийская («черемисская»), молдавская, мордовская (эрзя и мокша), немцев СССР литература, осетинская, русская, таджикская, татарская, татарско-крымская², туркменская, удмуртская («вотяцкая»), узбекская, уйгурская, украинская, финско-карельская, черкесская, чеченская, чувашская, якутская (44).

Были представлены, кроме того: а) писатели-эмигранты, творящие как советские писатели на языках стран, ныне входящих в состав СССР; б) революционные писатели-эмигранты, живущие в СССР и представляющие зарубежные литературы; в) писатели — граждане СССР, творящие на зарубежных языках: 45. Венгерском (сегодня венгероязычная литература может быть, видимо, отнесена к литературе коренного венгерского населения СССР, проживающего в Западной Украине, где выходят газеты и журналы, а также печатается художественная литература на венгерском языке), греческом, иранском (персидском), итальянском, китайском, латышском, немецком, польском, турецком (необходимо иметь в виду, что впоследствии писатель-эмигрант Назым Хикмет стал членом Союза писателей СССР и около двух десятилетий его творчество развивалось в рамках многонациональной советской литературы), эстонском (54).

Так, выступая как делегат съезда, латышский писатель Л. П. Лайценс говорил: «Мы в Советском Союзе принадлежим к народам, которые не имеют территориального объединения... Литература литовцев, эстов, латышей... не только имеет свое место среди народов СССР, но распро-

¹ См.: Первый Всесоюзный съезд писателей. Стенографический отчет. М., 1934, с. 167. (Далее: Первый Всесоюзный съезд).

² «Татарско-крымская литература — литература татарского населения Крыма, сложившегося и обитавшего до 1944 г. в условиях многонациональной и подвижной этнической среды Крымского полуострова и близлежащих степных районов, а ныне живущих главным образом на территории Узбекской ССР... В мае 1944 г. в результате нарушений социалистической законности татары, живущие в Крыму, были переселены в Среднюю Азию, Поволжье и на Урал. 5.IX.1967 Указом Президиума Верховного Совета СССР были отменены огульные обвинения по отношению ко всему татарскому населению Крыма. (См.: «Ведомости Верховного Совета СССР», 1967, № 36, с. 531—532)... В Ташкенте работает секция писателей татарско-крымской литературы». — КЛЭ, т. 7, ч. 407.

страняет свое влияние на массы рабочих и крестьян Прибалтики»¹. Среди делегатов съезда с совещательным голосом были, в частности, два эстонских писателя, в том числе известный впоследствии русскоязычный эстонский писатель Г. Леберехт.

55. Литовская. «Непродолжительное существование советской власти в Литве (1919), — отмечается в «Литературной энциклопедии», — значительной советской литературы создать не успело. Лишь в послереволюционные годы выделяется ряд молодых писателей и поэтов, главным образом среди политических эмигрантов в СССР... Организационно литовские пролетарские писатели в СССР были объединены в нацсекцию при МАПП и др.»².

К середине 30-х годов формировались группы литератур, которые, однако, не могут быть приняты во внимание при определении числа литератур народов СССР: одни, начав формироваться, вскоре под воздействием окружающей их иной сильной литературы ассимилировались (например, лазская и мегрельская литературы³); другие (например, саамская письменная литература⁴) — так и не сформировали, не выдвинули из своих рядов оригинальных писателей⁵; третьи, т. н. группа палеоазиатских литератур, а также литературы хантыйская, или остяцкая, мансийская, или вогульская, и ряд других, получивших к концу 20-х и началу 30-х годов письменность, развились в самостоятельные национальные литературы впоследствии.

Таким образом, мы можем констатировать, что к Первому съезду писателей СССР советская литература бытовала на пятидесяти пяти языках.

К Пятому съезду (1971) советская литература объединяла писателей, пишущих на 75 языках⁶.

¹ Первый Всесоюзный съезд, с. 357—358.

² Литературная энциклопедия. М., 1932, т. 6, с. 501—502. (Далее: ЛЭ). О «сдвигах в создании советской литовской литературы» см. в докладе М. Н. Климовича о литературе Белорусской ССР.— Первый Всесоюзный съезд, с. 56.

³ Характеристику письменных лазской и мегрельской литератур см.: ЛЭ, т. 6, с. 29—30; т. 7, с. 76—79.

⁴ На Первом съезде писателей СССР представители саамской народности рассказали о создании саамской письменности и первых книгах на саамском языке.— Первый Всесоюзный съезд, с. 72—73.

⁵ Новое возрождение саамской письменной литературы началось недавно, в 80-е годы.

⁶ Пятый съезд писателей СССР. Стенографический отчет. М., 1972, с. 9, 163. (Далее: Пятый съезд).

На Шестом съезде писателей СССР (1976) было объявлено, что советская литература создается на 76 национальных языках¹. На Восьмом (1986) — отмечен национальный состав Союза писателей (89) и указано количество языков, на которых пишут члены СП СССР,— 78².

К литературам, представленным на Первом Всесоюзном съезде, прибавилась группа литератур, чье рождение было обусловлено ленинской национальной политикой КПСС, явилось результатом культурной революции в СССР:

56. Абазинская, гагаузская, дунганская, коми-пермяцкая, корейская (речь идет о литературе *коренного* корейского населения СССР, проживающего в Средней Азии. На корейском языке пишут 8 членов Союза писателей СССР), мансийская, нанайская, ненецкая, нивхская, ногайская, табасаранская, татская, тувинская, ульчская, хантыйская, хакасская, чукотская, эвенская, юкагирская (74).

Из писателей-эмигрантов, представляющих зарубежные литературы, и писателей — советских граждан, творящих на зарубежных языках, отпали в эти годы писатели, пишущие на языках:

74-1. Итальянском; 74-2. Китайском; 74-3. Турецком, и прибавились пишущие на языках: 72. Английском, арабском, болгарском, голландском, испанском, сербском, французском, и тем самым получилась цифра 78, используемая ныне при определении количества языков, на которых создается советская литература.

Вопрос, конечно, спорный, и он не решен и сегодня, ибо в вышеуказанное общепринятое количество, которым ныне пользуются исследователи, включены и эти языки (английский, французский и т. д.),— считать или не считать входящими в общее количество языков, на которых создается советская литература, и языки некоренных народов СССР?.. К вопросу этому я еще вернусь, а пока замечу, что в этом количестве не отражены литературы, о рождении которых было сказано еще на II съезде писателей РСФСР:

79. Селькупская, кетская, ительменская.

Нельзя не учитывать, кроме того, и такие национальные группы советской литературы, как:

82. Корякская (в частности, творчество Л. Жукова, К. Кеккетына, В. Коянто, Г. Поротова, И. Яганова), удэгейская (творчество писателя Джанси Кимонко, чьи книги

¹ «Литературная газета», 1976, 23 июня. (Далее: ЛГ).

² ЛГ, 1986, 25 июня, с. 6.

приобрели всесоюзную известность), эвенкийская, 85. Эскимосская (творчество поэта Ю. Анко)¹.

На карте советской многонациональной литературы следовало бы отметить и такие зафиксированные ныне литературные языки, как долганский, цыганский², шорский (88)³. Обретают письменность и издаются художественные произведения на языке саамов⁴, хыналыкцев (90)⁵.

Нам представляется плодотворной тенденция, наметившаяся в современном литературоведении, когда рождение новой национальной литературы связывается с появлением яркой творческой индивидуальности, хотя нельзя не признать верным и суждение Д. С. Лихачева о том, что литература представляет собой «совокупность большого числа начал, обеспечивающих ее функционирование, выполнение ею общественных и общественно-эстетических функций»⁶. И вместе с тем прав В. Д. Оскоцкий, когда он пишет:

«В начале 50-х годов были опубликованы первые рассказы Юрия Рытхэу — с их появлением в многонациональный хор советской литературы включилась литература чукотского народа. В начале 60-х годов на Сахалине были изданы первые книги Владимира Санги — его голосом полнозвучно заявила о себе новая литература немногочисленного народа нивхов... Вышел сборник стихов под названием «Бараксан». Первая книга молодой поэтессы Огдо Аксеновой, она стала одновременно и первой же книгой новой молодой советской литературы — долганской, созданной небольшой, всего около пяти тысяч человек, народностью, живущей на Таймыре (Долгано-Ненецкий национальный округ»⁷.

Как рассказывает О. Аксенова, используя русскую графику и алфавиты родственных долганам народов, в частности якутского, она записала тексты своих песен по-долгански. «Для набора использовались в основном якутские

¹ См.: Писатели малых народов Дальнего Востока. Биобиблиографический справочник. Хабаровск, 1966, с. 12—15, 111—116.

² КЛЭ, т. 8, с. 408—410. В 1974 г. вышел сборник стихов цыганских писателей «Костер»; книги на цыганском выходят и в настоящее время.

³ КЛЭ, т. 8, с. 768.

⁴ См.: Информационный бюллетень Секретариата Правления Союза писателей СССР, 1982, № 4, с. 9. См. также: Комановский Б. Л. Самые молодые литературы. М., 1973, с. 45; «Правда», 1984, 27 апреля.

⁵ «Правда», 1982, 19 августа.

⁶ Лихачев Д. С. Будущее литературы как предмет изучения. — «Новый мир», 1968, № 9, с. 180.

⁷ Оскоцкий В. Д. Богатство романа. М., 1976, с. 363.

шрифты,— пишет О. Аксенова,—...тексты на долганском языке оказались землякам понятными. Это укрепило мое желание создать для своего народа письменность. Сейчас по моему букварю идет обучение в шести школах Таймыра. Уже почти готова рукопись долгано-русского и русско-долганского словаря для школ на четыре тысячи слов. В нашей картотеке содержится сейчас материалов на 18 тысяч долганских слов»¹.

Таким образом, мы можем утверждать, что советская литература создается по крайней мере на девяти языках, хотя и это число, вероятно, не отражает всей картины литератур народов СССР. Нами не учтены, к примеру, такие народности, как энцы, нганасаны, ороки, орочи, тофалары, алеуты, чуванцы из-за отсутствия новых, более свежих данных об их литературах; их «художественное творчество,— как отмечает Комановский Б. Л., основываясь на фактах до 70-х годов, в посмертно изданной книге «Пути развития литератур народов Крайнего Севера и Дальнего Востока СССР»,— находится на фольклорной стадии и использует в основном традиционно-фольклорные речевые формы»².

Есть народность — вепсы, на языке которых ставятся пьесы, играется, в частности, «Ревизор» Гоголя...

Следует отметить такую особенность советской литературы, свидетельствующую о ее многообразии и богатстве, как наличие в ней:

единых литератур, бытующих на разных языках (к примеру, мордовская — на мордовском-мокша и мордовском-эрзя языках, а также формируется третий письменный язык национальной литературы: мордовский-йокша);

разных литератур, создающихся на единых языках (карачаевская и балкарская, а также кабардинская и черкесская);

литературы, бытующей не на своем языке: карельская литература — главным образом финноязычная. Как отмечает видный карельский писатель Антти Тимонен, «особенностью» карельской литературы «является ее двуязычность», имея при этом в виду «писателей, пишущих на финском и русском языках»³;

¹ «Книжное обозрение», 1986, 7 февраля, № 6.

² Комановский Б. Л. Пути развития литератур народов Крайнего Севера и Дальнего Востока СССР. Магадан, 1977, с. 49.

³ Первый Учредительный съезд писателей РСФСР. Стенографический отчет. М., 1959, с. 282.

литератур, главным образом малочисленных народностей Крайнего Севера и Дальнего Востока, существующих на двух-трех языках (к примеру, долганская — на долганском, якутском и русском, нивхская — на нивхском и русском и др.)...

Есть необходимость, очевидно, при определении советских национальных литератур как общностей различать литературы *коренного* населения СССР, собранные или разбросанные территориально, однако имеющие национальную культурную почву бытования, и учитывать при этом наличие в СССР также группы писателей, которые творят на языках некоренных народов СССР и не составляют национальные литературные общности в составе советской многонациональной литературы.

Итак, в советской литературе — если принимать во внимание исторический путь, пройденный ею, а не основываться лишь на нынешнем ее состоянии, а тем более на формальном моменте количества языков, на которых пишут члены Союза писателей СССР, — представлены следующие национальные литературы, создающиеся на языках *коренного* населения СССР: абазинская, абхазская, аварская, адыгейская, азербайджанская, алтайская, армянская, балкарская, башкирская, белорусская, бурятская, венгерская, гагаузская, грузинская, даргинская, долганская, дунганская, еврейская, ингушская, ительменская, кабардинская, казахская, калмыцкая, каракалпакская, карачаевская, карельская, кетская, киргизская, коми-зырянская, коми-пермяцкая, корейская, корякская, кумыкская, курдская (секции курдских писателей функционируют в Союзах писателей Армении и Грузии. За последнее время ЦК КП Грузии принял постановления, в которых, наряду с рассмотрением вопросов состояния и дальнейшего развития культуры и языка грузинского народа, уделяется пристальное внимание развитию курдского, греческого и ассирийского языков, носителями которых являются национальные группы, проживающие на территории республики¹), лакская, латышская, лезгинская, литовская, мансийская, марийская, мордовская, нанайская, немцев СССР литература, ненецкая, нивхская, ногайская, осетинская, русская, саамская, селькупская, табасаранская, таджикская, татарская, татарско-крымская, татская, тувинская, туркменская, удмуртская, удэгейская, уз-

¹ См. об этом: «Заря Востока», 1978, 7 июня; 1979, 30 января; 1981, 29 июня.

бекская, уйгурская, ульчская, украинская, хантыйская, ха-касская, цыганская, черкесская, чеченская, чукотская, чувашская, шорская, эвенкийская, эвенская, эскимосская, эстонская, юкагирская, якутская.

А также создается советскими писателями на языках *некоренного* населения СССР: английском, арабском, болгарском, голландском, греческом, фарси (иранском), испанском, итальянском, немецком, польском, сербском, финском и французском.

Разумеется, чтобы родился новый письменный литературный язык, недостаточно одних лишь объективных условий, созданных, кстати, для всех народов, а нужны и субъективные факторы — внутренняя потребность у народа к языкотворческой деятельности, созданию письменности, и потому в этом деле нельзя искусственно поощрять или стимулировать рождение новых литературных языков. В Дагестане, к примеру, — 32 языка, а лишь 9 — литературные, и это — явление естественное¹.

2

Исследование отдельных национальных литератур, форм их общности, единства их многообразия имеет как историко-культурное, так и политико-идеологическое значение. При этом следует учесть, что одним из главных доводов всякого рода фальсификаторов истории национальных отношений в СССР является измышление о том, что в нашей стране имеют якобы место искусственно насаждаемые ассимиляционные процессы, народы утрачивают свои национальные особенности, языки, культуры и т. д.; с другой стороны, наблюдается попытка при рассмотрении литературного процесса в СССР акцентировать внимание не на том, что сближает и роднит данную национальную литературу с литературой других народов, составляющих единство, а на том, что якобы извечно свойственно той или иной национальной литературе, питающейся, дескать, только из своих источни-

¹ В Дагестане есть ряд одноаульных языков, которые постепенно перестают существовать, и их носители переходят на языки более крупных наций — бежитинцы, хваршины, арчинцы и др. стали относить себя к аварской нации, а, к примеру, агулы, относительно крупная этническая группа, назвали родным: агульский, — свыше 98%, хотя язык этот остается бесписьменным.

ков, из своего неизменного «национального духа». Утверждается, к примеру, что в ходе гражданской войны полностью интегрировались и утратили свою самобытность «завоеванные» национальные окраины в СССР. Многие институты США заняты поиском «роста» национализма в СССР. Исследовательские центры Йельского и Гарвардского университетов, Гуверовский институт войны, революции и мира, Русский институт Колумбийского университета, где создан специальный отдел по национальностям СССР, Институт славяноведения Калифорнийского университета проводят конференции и симпозиумы, издают монографии о союзных и автономных республиках. В США осуществляется публикация семнадцатитомной «Серии о национальностях СССР», и конечная цель этих акций — «найти» доказательства национального неравенства в СССР, роста «националистического движения», угнетения национальных культур¹.

Немало сделано у нас для углубленного познания национальных литератур в историческом развитии, этапов их становления, творческого пути ведущих мастеров, эволюции жанров, смены направлений и методов и т. д.

Современное литературоведение отходит от имевших место в прошлом крайностей, грубых и вульгаризаторских — начало новому этапу положено в середине 50-х годов — в толковании классического наследия и традиций, сложных явлений и периодов, отдельных имен, произведений как в русской литературе (20-е годы нашего столетия, творчество Ф. Достоевского, С. Есенина, И. Бунина, М. Булгакова, А. Платонова и др.), так и в других национальных литературах: азербайджанской (творчество М. Хади, А. Сиххата), узбекской (наследие поэтов Фитрата, Чолпона), удмуртской (творчество Кузубая Герта), якутской (творческое наследие А. Кулаковского) и др.

Введение в 60-е годы главной, по мнению критики, книги М. Булгакова — романа «Мастер и Маргарита», созданного в конце 30-х годов, в читательский обиход оказало и продолжает оказывать существенное влияние на современный литературный процесс, влияние и стилевое (развитие сатирического, иронического, гротескно-фантастического стилей), и сюжетно-композиционное («роман в романе», «переходы» во времени и пространстве и т. д.), и концептуально-философское, о чем свидетельствует творче-

¹ См. подробнее: Критика фальсификаций национальных отношений в СССР. М., 1984.

ство многих писателей. Из наиболее ярких произведений последних лет, в которых ощутимы творческие переключки с «Мастером и Маргаритой», я мог бы назвать романы «Альтист Данилов» Вл. Орлова и «Плаха» Ч. Айтматова.

Это не только дань памяти. В свое время, в 20—30-е годы, такие писатели, как А. Платонов, М. Булгаков и ряд других, чьи книги ныне включаются в современный литературный процесс, в нашу духовную жизнь, обладая художническим даром предвидения, прозорливо наблюдали и показывали и то негативное, что рождалось в ходе грандиозной революционной перестройки действительности. Тогда эти предупреждающие общество сигналы, как правило, не слышались, отторгались, замалчивались, ибо доминировал пафос созидания, преобразования. Так, рассказ А. Платонова «Усомнившийся Макар» («Октябрь», 1929, № 6) был объявлен «анархистским», повесть «Впрок» («Красная новь», 1931, № 3) — клеветнической, «кулацкой вылазкой». Свыше полувека ждали своего выхода повести «Ювенильное море (Море юности)», — написанная в 1934-м, она увидела свет в 1986-м («Знамя», № 6), и «Котлован» («Новый мир», 1987, № 6). Назрела необходимость издания повести «Чевенгур».

Наследие это актуально, оно действует, участвуя в борьбе против таких явлений, уловленных чуткими мастерами, как чванство, карьеризм, «полукультура», мещанская вседозволенность, агрессивная демагогия, прикрывающаяся, как щитом, «правильными» фразами, за которыми — попрание нравственных норм и принципов социализма.

Но речь не только о содержательной направленности наследия: оно примечательно и в плане стилевом. «Современная литература, — пишет С. Залыгин, предваряя публикацию повести «Ювенильное море», — чутко прислушивается к языку А. Платонова» — своеобразному по сатирико-ироническому, «ерническому» стилю.

Суть расхождений в трактовке жизни и творчества одного из родоначальников якутской письменной литературы, писателя-просветителя А. Е. Кулаковского (1877—1926), типична для отношения к сложным фигурам в истории национальных литератур. И в оценке его наследия, как и других противоречивых явлений культуры, необходимо руководствоваться марксистско-ленинской методологией, рассматривать жизнь и деятельность писателя-просветителя конкретно-исторически, в процессе эволюции, избегая при этом крайностей в суждениях: не идеализировать, замалчивая слабые стороны творчества, противоречия жизненного пути, поли-

тические шатания, мировоззренческую незрелость; не отвергать нигилистически, забывая как о значительном вкладе писателя в развитие письменной якутской литературы, так и о приходе его в последние годы жизни к социализму, об участии в социалистическом культурном строительстве.

К февралю 1917 года А. Е. Кулаковский был уже известным деятелем якутской культуры, родоначальником письменной якутской литературы, автором ряда поэтических произведений, фольклористом, этнографом.

Главный мотив его творчества — тяжкая доля народа, находящегося на грани вымирания, критика колонизаторских устремлений царизма, получивших яркое выражение в столыпинских реформах. Автор ополчается против бескультурья, дикости, других негативных явлений в якутской действительности, ратует за просвещение народа. Во взглядах А. Е. Кулаковского дают о себе знать и идейно-мировоззренческие слабости, историческая ограниченность, характерные для просветительства вообще и якутского — в особенности; для мировосприятия писателя характерно, к примеру, деление мира не по классовому признаку, а по принципу национальному, при котором «большие» нации, выступая синонимом «большого» государства («китайцы» — Китай, «немцы» — Германия, «русские» — царская Россия), стремятся поглотить «малые». Неприязнь к «большим» государствам носит у А. Е. Кулаковского антиколониальный характер, антицаристскую направленность. Как поэт, как деятель демократической культуры А. Е. Кулаковский высоко ценит великую русскую литературу, чей опыт сыграл значительную роль в формировании творчества писателя, — в его произведениях сказывается благотворное влияние, в частности, поэзии Пушкина и Лермонтова.

Февральскую революцию 1917 года А. Е. Кулаковский встретил, как и многие писатели-просветители других национальных регионов страны, восторженно, питаемый иллюзиями наступления царства свободы и равенства.

Мировоззренческая незрелость, патриархально-мелкобуржуазные предрассудки вызвали своеобразное «хождение по мукам» А. Е. Кулаковского (второй этап его жизни и деятельности), втянутого во всевозможные политические авантюры; будучи, в частности, окружным комиссаром Временного правительства, не принял Октябрьскую революцию, участвовал, правда в пассивной форме, в повстанческом движении как чрезвычайный уполномоченный по Верхоянскому округу. В этом сыграли свою роль (помимо идейно-

политической незрелости самого А. Е. Кулаковского) попытки белых и националистических сил воспользоваться популярным именем писателя-просветителя, придав движению как бы «народный» характер.

И, наконец, третий период жизни и деятельности А. Е. Кулаковского, чрезвычайно важный для уяснения эволюции его пути: признание советской власти, личное активное участие в работе по ликвидации остатков «бандитизма и повстанчества», как он называет антисоветский мятеж, культурно-просветительская деятельность, стихи во славу Советской власти, Красной Армии, партии большевиков, новой жизни.

Замалчивать непривлекательные негативные моменты в биографии А. Е. Кулаковского было бы антиисторичным, но и преувеличивать его заблуждения, политические срывы и шатания, забывая о том, что поэт пришел на позиции советской власти, было бы также антиисторично... Не следует, однако, трактовать наследие А. Кулаковского и в том духе, как это делает, к примеру, В. Солоухин, один из переводчиков поэзии якутского писателя. «...Кулаковский,— не без иронии пишет В. Солоухин,— марксистом и революционером-подпольщиком не был, он не призывает якутку, перемазанную в навозе, к топору, чтобы она пришла и зарубила эту другую якутку, которая...» — и далее приводится стихотворный портрет богатой, изнеженной, не знающей труда горожанки.

По В. Солоухину получается, что если бы А. Кулаковский оказался поэтом-революционером, марксистом, он непременно звал бы зарубить топором всякого, кто не относится к классу трудящихся. В. Солоухин особо ценит, что А. Кулаковский не таков и что потому он в приведенном стихотворении «любуется девушкой (богачкой) и рад за ее благополучие. Все-таки — якутка и все-таки читает роман»¹.

На современном этапе, как и в якутской, в ряде других национальных литератур также наблюдается благотворный процесс более емкого, научного анализа сложных явлений в истории литератур, которые прежде схематизировались, устранялись из истории национальных.

Сложный путь в коми-литературе прошел писатель, философ, этнограф и фольклорист К. Жаков, за чьим творчеством пристально следил М. Горький. «Знаешь,— писал он Л. Андрееву,— в России есть интересный писатель Жаков,

¹ «Наш современник», 1982, № 1, с. 92, 93.

зырянин. Любопытнейшая фигура!»¹ Но творчество К. Жакова противоречиво: писатель-демократ, оставивший яркие произведения о жизни народа, он отдал дань — в условиях террора реакции после поражения первой русской революции — философскому мистицизму, не понял Октябрьской революции².

Долгие годы из-за сложностей жизненной судьбы было, в сущности, закрыто для современников творчество Н. Гумилева — последние сборники поэта вышли в 20-е годы и с тех пор не переиздавались. Прав Е. А. Евтушенко, который — вслед за публикацией подборки стихов Н. Гумилева в журнале «Огонек» (№ 17 за 1986 г.) и как бы комментируя это возвращение Н. Гумилева к современному читателю, — пишет: «Подлинное чувство наследия несовместимо ни с дезориентацией обвинительной, ни с дезориентацией колено-преклоненной. Подлинное чувство наследия — это уважительный, но свободный от идолопоклонничества анализ»³.

Не замалчивания, а обстоятельного объективного анализа требует и творчество крупного русского писателя Владимира Набокова, чей талант сформировался на чужбине, где он создал ряд романов, написанных как на русском, так и на английском языке, поэтических произведений, литературоведческих эссе, перевел на английский «Евгения Онегина»⁴. То же — и с прозаическим наследием Б. Л. Пастернака: выход романа «Доктор Живаго» явится свидетельством торжества объективности в оценках художественных явлений.

Благотворен факт включения в литературу имен и творчества писателей, на многие годы искусственно отторгнутых из живого литературного процесса, — список здесь обширный, ограничусь на сей раз Азербайджаном: виднейший поэт М. Мюшфик, который почти за тридцать лет своей жизни выпустил десять поэтических книжек, создал яркие образцы новых поэтических лиро-эпических жанров в советской азербайджанской литературе; Г. Джавид, родоначальник трагедии в азербайджанской драматургии; С. Гусейн,

¹ Литературное наследство, т. 72. М., 1965, с. 346.

² См.: Беляев Геннадий. От вечно живого корня. Сыктывкар, 1983, с. 45—51.

³ Евтушенко Е. Возвращение поэзии Гумилева. — ЛГ, 1986, 14 мая. Анализ жизни и творческого пути поэта дан в очерке Владимира Карпова «Поэт Николай Гумилев». — «Огонек», 1986, № 36.

⁴ Большой цикл стихов Владимира Набокова, пронизанных мотивами тоски в связи «с утратой молодости, друзей, родины», опубликован в библиотеке «Книжного обозрения», 1986, 24 октября, № 43, с. 7—8.

мастер коротких прозаических жанров; Ю. Чеменземинли — автор крупных исторических и историко-революционных произведений и другие.

Возвращения эти сопровождались не без крайностей: замалчивания противоречий, с одной стороны, и преувеличения их, с другой, что приводило опять-таки к необъективности оценки всего наследия писателей.

Ныне стабилизуется отношение и методология анализа устно-поэтических народных сказаний, древних письменных памятников как отдельных народов, так и семьи народов, имеющей общие памятники (в частности, отношение к эпосу тюркоязычных народов «Китаби Деде-Коркут») ¹.

В ряде случаев уточнены истоки зарождения письменной литературы (к примеру туркменской — благодаря изысканиям Г. Ю. Алиева «отодвинуто» на два века вглубь начало «письменной» туркменской литературы) ², отдельных жанров, в частности, узбекской прозы; в результате углубленных исследований литературоведение отказалось от ошибочных суждений, порожденных недостаточной изученностью предмета, о том, что якобы проза зародилась в узбекской литературе только в послереволюционный период.

Но при этом следует отметить, что наряду с позитивными разработками «историй» национальных литератур дают о себе знать и явления негативные: порой наблюдаются попытки «удлинить», зачастую волюнтаристским путем, историю национальной литературы, отодвинуть появление в ней развитых реалистических жанров. Так, в попытках исследовать пути формирования и развития азербайджанского романа некоторые ученые относят время появления азербайджанского романа вглубь на полвека (Г. Халилов), на век (С. Асадуллаев), на семь веков (Г. Гулиев).

Вопреки утвердившемуся в литературоведении объективному суждению о том, что азербайджанский роман возник лишь в советскую эпоху, что не умаляет значимости литературы, насчитывающей много веков истории, некоторые ученые относят начало азербайджанского романа к концу XIX века, связывая его с сочинением З. Марагаи «Дневник путешествий Ибрагим-бека» (1887), а также с повестью Дж. Мамедкулизаде «События в селении Данабаш» (1894).

Зейнал-Абедин Мерагеи (или Марагаи) — азербайджан-

¹ См.: Короглы Х.-Г. Огузский героический эпос. М., 1976.

² Алиев Г. Ю. Байрамхан — первый туркменский поэт. Ашхабад, 1969.

нец по национальности, жил в конце XIX — начале XX века в Иране, а также длительное время в России, творил на фарси (и этот роман тоже создан на фарсидском языке), сыграл значительную роль в становлении критического реализма в персидской литературе.

Национальное происхождение, этнический признак не могут быть основой для зачисления писателя в разряд, в данном случае, азербайджанских.

Если бы З. Марагаи творил в эпоху, когда азербайджанская литература была в силу исторических условий двуязычной, персо-азербайджаноязычной, или функционировала на трех языках — арабском, персидском и азербайджанском, еще можно было бы ставить вопрос о национальном происхождении писателя как факторе его принадлежности к национальной литературе. Но коль скоро З. Марагаи творил на языке фарси в условиях иранской литературы, в эпоху сформировавшейся на национальном языке литературы, функционирующей только на азербайджанском языке, его вряд ли можно, основываясь лишь на этническом происхождении, отнести к зачинателям романа в азербайджанской литературе.

Что касается «Событий в селении Данабаш» Дж. Мамедкулизаде, то и здесь допускается ряд неточностей. Это, во-первых, цикл произведений, состоящий из *повести* «Пропажка осла», *рассказа* «Школа селения Данабаш» и одноименной *комедии*. Если имеется в виду повесть «Пропажка осла», то и ее никоим образом нельзя отнести к романному жанру. Кроме того, значение этого произведения не умаляется, если оно — повесть, а не роман; повесть примечательна методом типизации явлений действительности, это классический образец *критического реализма* в азербайджанской литературе, и нет смысла непременно объявлять ее романом.

Историю азербайджанского романа порой начинают с повести М. Ф. Ахундова «Обманутые звезды», т. е. с середины XIX века.

Исследуя повесть, о которой в азербайджанском литературоведении написано немало и которая многократно издавалась на ряде языков народов СССР и за рубежом, можно выявить всю глубину и значительность этого поистине яркого явления в истории азербайджанской литературы.

Несомненно, что «Обманутые звезды» тяготеют к романному жанру, но все же это — классическая повесть, ценная тем, что с нее начинается *критический реализм* в обширном

литературном регионе. Метод, который реализуется в произведении, позволил автору обнажить социальные корни деспотии, показать тесную взаимообусловленность характеров и обстоятельств, раскрыть зависимость судеб личности и народа от монархической системы отношений. И, выбрав емкий сюжет (шах, опасаясь кары звезд, уступил трон простолюдину, и тот решил облегчить участь народа), Ахундов развернул в своем произведении программу демократических преобразований, выразил просветительские идеи.

Сам М. Ф. Ахундов, разработавший в азербайджанском литературоведении теорию романа и драмы, обозначил жанр «Обманутых звезд» как «рассказ», или, точнее, «повествование».

Случается, появление жанра романа относят к XII веку, выявляя «зрелые образцы» жанра в литературе эпохи Низами Гянджеви, в частности отнеся к *романам* гениальные *романтические поэмы* Низами «Хосров и Ширин» и «Лейли и Меджнун», что можно принять лишь с известными оговорками.

3

Советская национальная литература как общность сохраняет — при всем разнообразии творческих индивидуальностей, жанрово-стилевых течений, тематических поисков и т. д. — устойчивость, обусловленную прежде всего национальным языком, отраженным в ней колоритом места, быта, специфики тех или иных черт национального характера и т. п.; порой устойчивость эта может проявляться в преобладании в данный период той или иной ярко выраженной тенденции жанровой, стилиевой, тематической. Однако устойчивость эта не абсолютна, а относительна, конкретно-исторична, находится в процессе изменения, трансформации, обновления, в ней что-то нарождается или отмирает, отдельные ее компоненты (например, национальный язык в некоторых литературах «малых» народов) могут на какое-то время не быть четко выраженными.

Важно отметить, кроме того, что те или иные свойства данной национальной литературы бывают присущи, как об этом свидетельствует литературный опыт, не только ей.

Так, эпизация современной русской прозы, следующей в русле национальных эпических традиций Л. Толстого, М. Горького, А. Толстого и М. Шолохова, появление в ней крупных произведений, в которых отображены эпохальные

события истории, охвачены большие хронологические рамки народной жизни (трилогии К. Федина, К. Симонова, тетралогия Ф. Абрамова «Пряслины» и др.), присущи и некоторым другим национальным литературам, в частности белорусской (диалогия И. Мележа «Дыхание грозы»), украинской (роман М. Стельмаха «Кровь людская — не водица»), эстонской (трилогия Э. Бээкман «Родовое древо»), казахской (трилогия А. Нурпеисова «Кровь и пот»), азербайджанской (тетралогия А. Абульгасана «Война», его же роман «Мир рушится»).

Зародившись в русской литературе, лирическая проза пережила взлет во всей многонациональной советской литературе; сказался детерминизм литературных процессов, острое ощущение литературой общественных потребностей пропустить боли века через сердце, вызвавшее усиление лирического, исповедального начала, развитие субъективных жанровых структур прозы — дневников, путешествий, книг раздумий, набросков мыслей; можно вспомнить лирическую прозу, появившуюся как в русской литературе («Северный дневник» Ю. Казакова, «Соленый лед» и последующие «путевые очерки», в частности «Третий лишний» — о морском рейсе в Антарктиду, В. Конецкого), так и в других литературах: эстонской («Ледовая книга», «Японское море. Декабрь», «Письма из деревни Сыгедате» Ю. Смуула), белорусской («Птицы и гнезда» Я. Брыля), литовской («Контрапункт» Э. Межелайтиса), таджикской («Лето» П. Толиса), грузинской (цикл романов Н. Думбадзе «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Я вижу солнце», «Солнечная ночь»), аварской («Мой Дагестан» Р. Гамзатова), мансийской («Синий ветер каслания» Ю. Шесталова).

Надо отметить как плодотворный тот факт, что в новейших исследованиях по истории отдельных советских национальных культур в обзорных разделах о современности, в монографических главах о творчестве писателей делаются попытки выявить взаимосвязи данной литературы с другими национальными литературами, с мировым литературным процессом.

Показательна в этом отношении «История литовской литературы», выпущенная на русском языке. В ней проводятся проблемно-тематические сопоставления между творческими исканиями Й. Авижюса в очерковом жанре («Река и берега») с «деревенскими очерками» Г. Троепольского, Е. Дороша, В. Тендрякова и в особенности В. Овечкина, параллели между эпическим романом «Деревня на пере-

путье» и «Поднятой целиной» М. Шолохова, «Мужиками» польского писателя В. Реймонта, выявляется — «по проблематике и характеру мышления» — близость творчества Й. Авижюса «к тому направлению советской литературы, которое представляет проза М. Шолохова, Е. Дороша, И. Мележа, Р. Сирге, П. Куусберга».

То же и в главе, посвященной творчеству Э. Межелайтиса (связь новаторских поисков поэта с процессами, происходящими в мировой литературе, в частности поэзией Пабло Неруды)¹.

Изучение закономерностей развития отдельной национальной литературы — особенно на современном этапе — плодотворно при условии обогащения конкретного анализа сравнениями, параллелями, связями, опытом общесоюзного и мирового литературного процесса.

Разумеется, есть контекст национальный, и мы не вправе им пренебрегать (и рассмотрение новых явлений в национальной литературе именно в контексте данной литературы, как правило, продолжает доминировать). Но контекст этот нельзя абсолютизировать, ибо он относителен: объективная значимость, реальная ценность данного национального явления видится лишь в контексте общесоюзном (не говоря уже о мировом).

Прав П. Браженас, который в своей книге «Будни и праздники романа» размышляет о родной литовской литературе в контексте многонациональной советской литературы, вершинных достижений мировой современной литературы. «Не стоит колоть глаза, — пишет он, — сравнением слабых или средних произведений национальной прозы с высотами мировой литературы (сравнение было бы убийственным, но не диалектичным), однако не стоит и притворяться, что мы не замечаем существования этих вершин. Национальный коэффициент скидки — вещь неизбежная, однако он не должен становиться значительнее и важнее понимания того, что такое современная литература». Нельзя не согласиться с автором, когда он замечает появление в наших литературах — на примере одной национальной литературы — «проблемных» романов без, так сказать, художественного текста, в которых, приближаясь к диалогу, уже ждешь либо сладеньких гимназических сентиментов, либо проблем,

¹ История литовской литературы. Вильнюс, 1977, с. 860, 864, 865, 876.

так «запиханных» в уста героев, что сначала перестаешь верить героям, а потом и самим проблемам.

Звучание национального явления на фоне всесоюзном определено многими обстоятельствами: здесь глубина и значимость исследуемой проблематики, умение рассмотреть реалии национальной действительности в их конкретно-неповторимом и общечеловеческом (общесоюзном) наполнении, ярко, на высоком художественном уровне выстроить сюжет, развить конфликт, дать характеры.

Если, к примеру, обратиться к опыту азербайджанской прозы 80-х годов, то нетрудно убедиться, что она вошла во всесоюзный обиход благодаря творчеству — начну с поколения тех, кто родился в канун или сразу после войны, — Акрама Айлисли и Юсифа Самедоглу, выступившего с ярким романом «День казни», Анара, Эльчина и Мовлуда Сулейманлы (автора ряда колоритных произведений о современной азербайджанской деревне), Сабира Азери, пишущих порусски Максуда и Рустама Ибрагимбековых.

Писатели эти разных почерков, художественных уровней, стилей, здесь есть реалисты, романтики, лирики, эссеисты, традиционалисты и новаторы формы, и писательская плеяда эта органично работает с теми, кто начал путь раньше, — И. Гусейновым, С. Ахмедовым, В. Бабанлы и А. Мамедовым и еще чуть постарше — И. Шихлы, Б. Байрамов, Г. Аббасзаде, а раньше — М. Ибрагимов, И. Эфендиев, там и до родоначальников рукой подать: завершившие свой творческий путь М. Гусейн, С. Рагимов, А. Велиев, А. Абульгасан.

Юсиф Самедоглу в романе «День казни», чередуя, как о том точно пишет критика, «историко-мифологический пласт, вспышки неожиданных воспоминаний с реальными событиями», «сплетает в единый узел нити необычного повествования, поэтически плавного и ассоциативно насыщенного», изображает драматические коллизии недавнего (и далекого) прошлого, столкновение добра и зла, и здесь ощутимы опора писателя на гуманистические традиции собственной национальной литературы («горькая самоирония» Дж. Мамедкулизаде), и на опыт русской классики (Ф. Достоевский, М. Булгаков), мировой литературы (Ф. Кафка, Г. Маркес). «Зло порождает зло, особенно если исходит оно от человека, наделенного властью, но нравственно не готового нести ответственность перед обществом, считает писатель»¹.

¹ Рзаев Валех. «От «дня казни» до «дня триумфа». — «Дружба народов», 1986, № 10, с. 267.

Анар в своих произведениях детально, в подробностях бытовых, психологических, этико-нравственных исследует мир азербайджанской действительности, городские реалии, одним из первых в национальной литературе остро поставил вопрос об отчуждении людей, забил тревогу о мещанстве в широком значении этого слова,— о вещизме, власти устаревших догм и представлений о счастье, любви, смысле жизни и т. д. Так, в романе «Круг» рассказана история, вечная как жизнь, о любви двух людей, Заура и Тахмины, это и конкретная реальность, это и притча. Через любовь, отношение к ней, развернута широкая панорама людских страстей, косности, помех, глухоты и равнодушия,— первая его часть привязана крепко к реальности, вторая — притчевая, особенно ее финал. Автор попытался заглянуть на многие-многие годы вперед, почти сто лет героям, быт заедает, мелкие страсти поглощают людей, и как светлое, чистое остается островок некогда испытанной героями истинной любви,— впрочем, и он, этот островок, отойдет — скроется, подвергнется забвению во времена равнодушия и меркантилизма, имеющих здесь как реальный, так и символический смысл. Анар ополчается против бездуховности, карьеризма, против предательства идеалов добра и справедливости.

И снова размышления о сиюминутном, преходящем и — вечном, постоянном, о том, что делает человека человеком, а что — превращает его в существо эгоистическое, черствое, озабоченное лишь служебно-материальными благами. Естественно возникает противовес всем этим эрозиям души, черствости и косности,— и, прежде всего, готовность к душевному сопереживанию, контакту; так, во всяком случае, задуманы повесть «Контакт» и особенно — документально-автобиографический роман «Без вас», посвященный родителям Анара — народным поэтам Азербайджана Расулу Рзе и Нигяр Рафибейли. Было в их жизни и творчестве высокое нравственное качество — начала отзывчивости, сострадания к чужой беде, бескорыстие в служении поэзии.

Многое роднит прозу Эльчина, автора романа «Белый верблюд», и Акрама Айлисли, автора «Сказок тетушки Медины». Глазами подростка в произведениях дается панорама жизни — у первого: городского двора, у второго: села. Это лирико-романтические произведения, состоящие из микроэпизодов, отрывочных картин, выхваченных из хаоса прошлого воспоминаниями подростка и сцепленных не столько сюжетно, сколько настроением.

И там и здесь показаны люди, их беды и нужды, радости и

горести. Мужчины ушли на фронт, приходят похоронки, голод ожесточает одних и делает добрее других, любовь, измены — и все это увидено и оценено с позиций, как сказали бы сегодня, социальной справедливости.

Как бы низко ни пал человек, Эльчин верит в возможность его возрождения. И эта вера реализуется в произведениях не на уровне понятийном, а в интонации повествования, в особой стилиевой манере, когда исподволь читатель заряжается не только гневом к бездуховно-эгоистичному человеку, но и сожалением, грустью, горечью.

Эльчин тяготеет к персонажам неприметным (шофер, продавщица ларька, плотник, почтальон, заведующий тиром-фургоном и т. д.). Но эти неприметные люди в отношениях друг с другом обнаруживают душевное богатство, нравственную чистоту, щедрость, тонкое взаимопонимание, глубину чувств.

И здесь сказывается тяготение писателя к демократическим традициям азербайджанских классиков с их постоянным интересом к рядовому человеку. Эльчин умеет неприметный случай развернуть в поучительную повесть, романтическую историю, в которой и радость узнавания и грусть, — потому что случаи эти, которыми полна жизнь, просматриваются зачастую поверхностно.

Мамедага и Месме, герои повести Эльчина «Серебристый фургон», в сущности, люди одинокие. Не будь случайной встречи, начавшейся со скандала (Месме возмутилась, что Мамедага не разрешил ее мужу пострелять в тире) и окончившейся далеко за полночь предельным самораскрытием родственных душ, они так и не узнали бы истинную цену человечности и душевной щедрости.

Тяготение к обыденным, неприметным сюжетам, уход от внешне острых и обнаженно-конфликтных ситуаций выступает одной из характерных особенностей современного литературного процесса в Азербайджане.

Внешний сюжет в такого рода произведениях — повод для движения многомерного и глубинного внутреннего сюжета. За такого рода незамысловатыми событиями проступают емкие нравственные коллизии; авторы решают волнующие проблемы: что ты есть? во имя чего живешь? что есть истинная жизнь, а что — серое прозябание? что есть человек нравственный? и т. д.

Конфликт противоборствующих сил, борьба добра и зла в широком и конкретно-социальном смысле слова лежит не на поверхности; во всяком случае, видимая часть не преобладает

над конфликтом, который ведется в душе человека и очищающе воздействует на личность.

Повесть «Мельница» и роман «Кочевье» Мовлуда Сулейманлы наметили новое перспективное направление как в творчестве писателя, так и в новой азербайджанской прозе. Повесть, опубликованная в республике, вызвала споры, протекавшие, к сожалению, в отрыве от литературного процесса как в многонациональном масштабе, так и от национального. Голоса неприявших (ими были ученые-литературоведы) слышались громче, и критика шла в духе устаревшей методологии: «Где в нашей республике автор разглядел такие негативные явления?..» — то есть налицо был традиционно-иллюстративный подход к произведению без анализа таких компонентов повести, как логика развития характеров и обстоятельств, авторская позиция, поэтика произведения, его пафос, кстати, созвучный тому, что делается в республике, где идет борьба за социалистический образ жизни против чуждых нашему строю, но еще крепких и жизнестойких явлений,— таких, как вещизм, потребительство, бездуховность.

Действие в повести происходит в заброшенной мельнице в пригороде, превращенной дельцами в шашлычную, получастную лавочку, и прослежена история души человека, его жизни и прозрения, правда позднего, но в назидание другим. Говоря о повести в контексте многонационального литературного процесса, следовало указать на то, что произведение это звучало как своего рода предупреждение, сигнал тревоги, столь сильно слышимой в советской литературе.

Выбором мельницы местом действия Мовлуд Сулейманлы как бы повышал ударную силу произведения: мельница в народном представлении — синоним и символ доброго, благородного. Превратив старую мельницу в источник наживы, место попоек, «хозяева» деградируют, распространяют в округе атмосферу аморализма и нечистоплотности.

Следом за повестью появился роман «Кочевье», — успех писателя был обусловлен в значительной степени тем, что он опирался на традиции общесоюзные и в плане содержательном, обращаясь к разработке острых нравственно-этических проблем, и в плане формы: в его произведениях доминирует трезвый реализм, нет и тени ложной сентиментальности, так губительно сказывающейся на развитии азербайджанской прозы, всевозможных «восточных красотей», описательности, подгона событий к заранее сконструированной схеме. Кроме того, писатель тяготеет к стилевому полифонизму,

т. е. в поэтике его произведений, наряду с реалистическим, наблюдаются и стили «мифологический», гротесковый, служащие более полному и многомерному постижению явлений.

Здесь, разумеется, не обходится и без опоры на поэтику реалистической литературы XX века, к примеру произведений Фолкнера или Маркеса, чьи опыты в той или иной мере учитываются, выступая формой взаимодействия и контактов литератур, такими мастерами советской литературы, как Г. Матевосян, Ч. Айтматов, Ч. Амирэджиби и другие.

Так, у Мовлуда Сулейманлы в едином потоке находят отражение, объясняя друг друга и причудливо сочетаясь, прошлое, настоящее и будущее.

Начинается роман с чисто современной, бытовой завязки: дело в том, что Имир, герой романа «Кочевье», — мальчик в высшей степени странный, и странность эта такая: просыпаясь, он рассказывает сон, который вскоре сбывается; в одно из таких «провидений» Имир получает от одного из сельчан сильные побои, — тот решил, что подглядывали за его любовными утехами... Из этой обычной завязки разворачивается в романе история, уводящая читателя в далекое и близкое прошлое, есть тут и прозрения будущего, — история рода, семьи, чуть ли не всего народа, история кровавая и междоусобная, жестокая, клановые стычки и трения кочевых в прошлом племен, питаемые патриархальными предрассудками, отсталостью во всевозможных ее проявлениях.

Маленькая расправа как бы в зернышке содержит, оказывается, всю прошлую историю, — это генетическая память, увиденная социально как борьба не просто одного клана с другим, а господствующего рода с семьями угнетенными.

Роман «Кочевье» примечателен гуманистической направленностью, столь характерной для современного литературного процесса: за изображением жестокостей и ужасов феодально-патриархального мира, раздора и козней слышится призыв к добру и братству народов, племен. Во-вторых, следует подчеркнуть трезвый, самокритичный взгляд автора на национальную историю без тени идеализации или лжепатриотизма, когда заведомо оправдываются темные и непривлекательные страницы отечественной, «национальной» истории. Трезвость и самокритичность — это, в сущности, грани социально-классового подхода к прошлому, взгляда без прикрас, что делает честь многим ярким представителям национальных литератур нашей страны (хотя, к сожалению, немало в литературах и явлений «приукрашивания»,

«смазывания» противоречий истории в угоду ложно понятому «патриотизму»).

А вот Рамиз Ровшан — и похожий, и непохожий на А. Айлисли, Анара, Эльчина, Мовлуда Сулейманлы.

В чем непохожесть? Прежде всего, язык, стиль. Здесь немало от восточного, фольклорного поэтического мышления: фразы мелодичны, слова порой ритмически организованы, повторы усиливают эмоциональное восприятие, наше отношение к герою или изображенной коллизии. Казалось бы, автор — романтик, но это особого свойства романтизм — не приподнимающий нас над реальностью, не укрупняющий лица и события — это романтизм не изображения, а видения, основа его крепко-реалистическая, земная, уходящая корнями в поэтику народных анекдотов, шуток; каждый рассказ — будто притча, вполне реальная, современная, без абстракций. Все — и люди, и их отношения, и их речь, и их поступки — сама естественность; сюжет изобилует поворотами, которых не предугадаешь; и каждый такой поворот — столь же неожидан, сколько и естествен.

В созданных Рамизом Ровшаном характерах опозитированы глубинные черты народного характера: простота и наивность, мудрость и тонкость, доверчивость и лукавство. Писатель как бы исследует типы, порожденные патриархальным миром; и в патриархальности этой есть две грани: доброе, мудрое, жертвенное — для людей, для родного края, для страны, и простодушно-хитрое коварство без умысла, над чем автор по-доброму смеется, в чем-то он не соглашается с земляками. Автор как бы растворен в мире, где живут его герои, он органическая часть сельско-народного бытия; ему важно изнутри разобраться в том, что же сцепляет людей в некую общность, в данном случае этническую, в конкретных социальных условиях и в реальности военного времени; что в патриархальном мироощущении непременно должно сгореть (или сгорит) в результате нового быстротечного времени, а что — надо сохранить, ибо это и есть то глубинное, что позволило народу сохраниться, выстоять, нравственно оказаться сильнее разрушительных сил (в данном случае — в условиях войны с захватчиками).

Трудно однопланово ответить на вопрос: что сбережется, а что утратится, да и сам автор далек от подобной схематизации в своих рассказах. Он живописует, лепит характеры, показывает порой противоречивое, конфликтное многообразие и богатство душевных порывов, переживаний, психологических состояний.

Кого бы ни выхватил из сельского мира автор, кого бы он ни показал — он непременно увидит, отыщет, осветит в нем доброе, гуманное, человеческое начало. В этой связи примечателен рассказ «В полдень дождливого дня...». В деревне проездом останавливается, чтоб ее накормили, группа немецких военнопленных, и в сознании у сельчан происходит сумятица чувств, мыслей, смешение психологических состояний; враг, живший в душе и представлениях как нечто цельное, отвратное, олицетворявший все самое антигуманное, жестокое и смертоносное, вдруг расслаивается. Показано это не плоско, не прямолинейно, очень достоверно, без нажима, психологически тонко и точно. Среди врагов немало обманутых, темных, и они прозреют, поймут свой трагизм, а пока их непременно надо накормить.

Да, чем-то Рамиз Ровшан близок к А. Айлисли; чем-то — к Анару; чем-то — к Эльчину; но в главном, в существенном они разные. И эта разность творческих индивидуальностей создает богатство национальной литературы, обеспечивает ее звучание (во всяком случае, заключает в себе основу для этого) на всесоюзной арене.

Безусловно, в каждой национальной литературе (и шире — культуре) есть время приливов и отливов, спокойного течения или накопления сил: в свободном соревновании национальных литератур та или иная литература может в силу объективных или субъективных причин, по стечению обстоятельств, которые каждый раз конкретно-историчны, вырваться вперед и на какой-то длительный период обозначить ведущие тенденции всей советской литературы. Так было в конце 40-х годов с азербайджанской прозой («Апшерон» М. Гусейна и «Тайна недр» М. Сулейманова), давшей импульсы к разработке в романном жанре проблем рабочего класса.

В 60-е годы ярких успехов добилась литовская литература, и начало этому было положено поэмой Э. Межелайтиса «Человек» — произведением истинно новаторским, в котором планетарное сопряжено с национальным и индивидуальным.

Здесь можно поставить два взаимосвязанных вопроса: что дает национальная литература всей советской литературе и что дает вся многонациональная литература одному из ее отрядов. Прошли времена, когда достаточно было воздействия одной литературы на все остальные, — сегодня все учатся у всех, возникают проблемно-тематические переключки, жанрово-стилевые типологические сходства, прямые воз-

действия, возбуждающие интенсивные творческие поиски. Каждая литература вбирает опыт всех и вносит свой вклад в общесоюзную сокровищницу.

Вряд ли, например, можно создать что-либо значительное, скажем, в жанре драматической поэмы, не освоив опыта таких мастеров литовской поэтической драматургии, исторической трагедии, как Ю. Грушас или Ю. Марцинкявичюс. Нельзя не согласиться с мыслью, что успех последнего стал возможным благодаря не только традициям собственно национальным, но и традициям русской классики — пушкинского «Бориса Годунова» и современной русской поэмы — творчества А. Твардовского. Драматургическая трилогия Ю. Марцинкявичюса ставит важные проблемы национального развития, языка, государственности, революционного духа, позволяющие собранию людей называться или осознавать себя народом-творцом.

В «Сказании о Юзасе» литовского прозаика Ю. Балтушиса реализм поднят на уровень философской притчи — так во всесоюзную прозу включен новый опыт, и он не может не играть будирующую роль в других национальных литературах при создании произведений о коренных проблемах национального бытия; как это часто сегодня случается, на национальном материале решаются, в сущности, общесоветские проблемы, и это еще один показатель единства наших литератур.

В известной степени образцом в постановке острых вопросов жизни народа, выковывающего или ищущего правильные пути в ситуации гражданской и Отечественной войны (а Великая Отечественная война была в Литве и войной гражданской, когда остро встала проблема выбора пути, пути социалистического развития), остается «Потерянный кров» Й. Авижюса, и здесь типологически родственны ему, к примеру, «Кровь и пот» казаха А. Нурпеисова, цикл исторических романов грузинского писателя Отара Чиладзе, в особенности «И всякий, кто встретится со мной» и «Железный театр», романы эстонцев П. Куусберга и Я. Кросса, азербайджанца Исмаила Шихлы «Буйная Кура», каракалпака Т. Каипбергенова, восходящие в свою очередь в значительной степени к бессмертным урокам «Тихого Дона».

Общество, в котором происходят новые важные значительные процессы в духовной жизни, требует осмысления, исследования. Остро стоит вопрос о преодолении негативных тенденций в быту, сознании, поступках, в человеке порой

парадоксально переплетаются, соседствуют высокие полеты духовности и глубочайшие нравственные падения.

Литература в данных условиях, будучи острым оружием в руках общества, используя присущие ей идейно-эмоциональные средства, может глубоко проникнуть в мир души человека, бесстрашно вскрыть вставшие на пути противоречия, диалектику социального развития, совершенствуя и оттачивая арсенал возможностей анализа и самоанализа, расширяя и углубляя художественные конфликты, и здесь проза М. Слущикса — романы «Чужие страсти», «На исходе дня», «Поездка в горы и обратно», А. Беляускаса (романы «Тогда, в дождь...», «Спокойные времена», а еще прежде — «Каунасский роман»), известная трилогия В. Бубниса, произведения других литовских прозаиков (романы «Охота в заповеднике» В. Мартинкуса, «Группа товарищей» и «Рябиновый дождь» В. Петкявичюса, «Интеграл» А. Зурбы, рассказы «Игра без правил» В. Милюнаса), пытающиеся проникнуть в сложный мир современника, в известной мере диагностируют явления духовного кризиса и могут рассматриваться как удачная попытка психологической романистики. Этот опыт следует распространять, активно включать в многонациональный литературный процесс. Здесь есть чему учиться литературам и древним, и зрелым, и молодым, и только-только делающим первые шаги.

Хотелось бы отметить в целом высокую культуру письма литовской прозы. Ее мыслительный потенциал. Жанрово-стилевое многообразие и богатство. Эмоциональную силу. Доверие к читателю, умение разговаривать с ним на равных, уважение к его способности понять с полуслова, утраченное, к сожалению, в литературном потоке наших дней, — без заигрываний, утомительных нравоучений, расписывания очевидностей, от которых иные книги, трилогии и тетралогии, непомерно пухнут.

Разумеется, рассмотрение национальной литературы в контексте всесоюзного опыта не может обойтись без разговора о нерешенных проблемах. Так, при обсуждении литовской литературы на Пленуме СП СССР (июнь 1985 г.) отмечалось, что в национальной литературе наблюдаются повторы, отработка уже открытых пластов, явлений, психологический анализ частных судеб, когда через индивидуальное не всегда угадывается порыв к существенному, типическому, порой создается впечатление, что на смену острым социальным коллизиям, которые давала литовская действительность в прежние десятилетия, приходят конфликты на уровне ин-

тимных недоразумений, есть элементы копания в них, на вторичном, имея в виду общесоюзный литературный процесс, уровне¹.

Таким образом, многонациональный контекст дает возможность яснее увидеть плюсы и минусы национальной литературы, прочертить ее дальнейшие перспективы.

4

Национальная литература живет и развивается в системе всевозможных связей с другими национальными литературами, действие ее и географически определено и — безбрежно, постоянны ее соприкосновения и переклички с литературами близкими и далекими, родственными по языку, находящимися в условиях или стадиях развития аналогичных и исторически разных.

И это диктует необходимость рассмотрения более широких, нежели собственно национальная литература, форм общности советской многонациональной литературы — генетических, контактных и типологических.

Будучи частью мировой литературы, советская многонациональная литература сама может изучаться как модель мировой литературы, как целостная макросистема, и в этом смысле, рассматривая формы ее единства, мы можем выделить в ней свои типы региональных, или зональных, общностей.

Региональная общность — это одна из устойчивых и исторически подвижных форм единства группы литератур, сложившаяся, как о том уже было сказано, на базе генетических, контактных и типологических связей и помогающая уяснить специфику, своеобразие традиций и нынешнего состояния литератур как внутри регионов, так и в пределах общности более широкой, в частности всесоюзной.

* * *

Широко и успешно применяется в научных исследованиях и текущей критике анализ советской многонациональной литературы по *географическим регионам*².

¹ См.: «Вопросы литературы», 1985, № 11, с. 39—78.

² По географическим регионам собраны литературы народов СССР и в шеститомной «Истории советской многонациональной литературы», в частности пятом ее томе, посвященном современности.

Можно наметить следующие географические регионы, охватывающие советские национальные литературы:

литературы русская, украинская, белорусская, справедливо выделенные в единую группу и в «Истории...», здесь объединяющим фактором выступает общность как географическая, так и языковой группы, традиционно-культурная, исторических судеб;

литературы прибалтийские — латышская, литовская, эстонская;

закавказские — азербайджанская, армянская, грузинская, а также абхазская; сюда же можно включить и литературу курдскую;

Дагестана и Северного Кавказа — аварская, даргинская, кумыкская, лакская, лезгинская, осетинская, табасаранская, татская;

Кабардино-Балкарии — балкарская и кабардинская; Карачаево-Черкесии — абазинская, карачаевская, ногайская, черкесская;

Чечено-Ингушетии — адыгейская, ингушская и чеченская;

Средней Азии и Казахстана — казахская, каракалпакская, киргизская, таджикская, туркменская, узбекская, уйгурская, а также дунганская, корейская, татарско-крымская;

Поволжья и Приуралья — башкирская, калмыцкая, коми-зырянская, коми-пермяцкая, марийская, мордовская, немцев СССР литература, татарская, удмуртская, чувашская; Алтая и Сибири — алтайская, бурятская, тувинская, хакасская, якутская;

литературы малочисленных народностей Крайнего Севера и Дальнего Востока — тундровых и таежных зон азиатской и отчасти европейской территории РСФСР, условно, для удобства, названные литературами народов Севера, заявившие о себе и имеющие общесоюзно-признанных мастеров (манси, нанайцы, нивхи, удэгейцы, чукчи, юкагиры), начинающие складываться (долганы, ительмены, кеты, коряки, ненцы, саами, селькупы, ульчи, ханты, эвенки, эскимосы), вносящие фольклорный вклад в развитие «северной» культуры (алеуты, нганасаны, негидальцы, ороки, орочи, энцы и другие).

Вне географических зон рассматриваются (как в «Истории...», так и в текущей критике) литературы карельская,

молдавская, еврейская, а также гагаузская и цыганская¹.

Внутри отдельных географических регионов можно также наметить локально-географические близости литератур, имеющие как генетический, так и контактный и типологический характер, «зоны меньшего масштаба». Так, Р. Бикмухаметов в «эстетической географии» страны рассматривает и более дробные деления: «Юг Сибири» (алтайская, хакасская, тувинская) и другие, объединяя в них литературы, главным образом, по языковому признаку, а также и в более широком контексте — литературы Сибири, в частности зональных общностей новописыменных литератур Крайнего Севера и Дальнего Востока².

Пестрота и обилие литератур в Дагестане породили попытки разделить их на микрорегионы. Так, основываясь на историко-культурных близостях, в литературах Дагестана выявляется три микрорегиона: а) аварская, даргинская и лакская, имеющие общие эпические сюжеты, исторические песни, восходящие в средневековой культуре к древней Грузии и поэзии арабов; б) кумыкская и ногайская, восходящие к древней поэзии Кавказа, к средневековой тюркской поэтической культуре, тесно связанные в XX веке с литературами Татарии и Крыма; в) лезгинская и табасаранская, в которых наблюдается особая близость психологии литературного, музыкального, изобразительного искусства, исполнения и восприятия; сюда же относят литературы татскую, связанную с культурой арабов, Ирана, древней Албании и Азербайджана и развивающуюся на одном из диалектов персидского языка, а также литературу азербайджанцев, проживающих на территории южного Дагестана³.

Есть попытки различения культур народов по месту обитания («низинные» и «горские»); но при этом порой индивидуальные особенности и различия писателей выдаются за

¹ О двух последних литературах нет упоминаний в «Истории...», как, впрочем, без внимания оставлены в ней и такие молодые или достаточно развитые литературы, как дунганская, крымско-татарская (в зоне Средней Азии и Казахстана), а также немец в СССР литература, входящая в зону литератур Поволжья и Приуралья.

² Эти литературы подробно и содержательно рассмотрены в монографии: Б и к м у х а м е т о в Р. Орбиты взаимодействия. (Раздел «Звезды и созвездия»). М., 1983, с. 126—185.

³ См.: Ю с у ф о в Р. Ф. — В кн.: Единство, рожденное в борьбе и труде. М., 1972, с. 332—333, 336, 339.

общенациональные особенности; так, различия между низинными и горскими устанавливаются индивидуальными особенностями кумыка Ирчи Казака, у которого «мотивы критического отношения к действительности... выступают обнаженно и остро», и даргинца Батырая, у которого «гнев... социально менее конкретен»; так же выделяются кумыкская и лакская, аварская и даргинская на основе различия поэтов: кумыка Анвара Аджиева («тонкий и пламенный лирик... говорит прямо, непосредственно») и лакца Юсупа Хаппалаева («выражает порывы сердца сдержаннее, оставляя в строках больше места подтексту»), аварца Расула Гамзатова и даргинца Рашида Рашидова, прозы кумыка И. Ибрагимова и даргинца М.-Р. Расулова¹.

Можно выделить в микрзоны азербайджанско-дагестанскую, татаро-башкирскую, киргизско-казахскую и другие литературы.

Применительно к высокоразвитой и географически разветвленной литературе русской можно рассмотреть, что и делает критика, территориальные зоны, имеющие некоторые проблемно-тематические и языковые особенности,— к примеру «вологодскую», или «северную», школу, «русскую литературу Сибири», или «сибирское направление». Сергей Залыгин отмечает: «...в Сибири и на Дальнем Востоке есть особое литературное направление, можно сказать сибирское, за которым хотелось бы утвердить это название»².

Одна из устойчивых, постоянно действующих форм взаимодействия, играющая все большую роль в развитии советской литературы,— контактные и типологические связи каждой из литератур нерусских народов СССР с литературой русской, что постоянно исследуется современной критикой и литературоведением.

В критике применительно к географическому региону исследуются и жанрово-тематические особенности — рассмотрение состояния романа в литературах Прибалтики или, к примеру, анализ историко-революционной темы в литературах народов Средней Азии и Казахстана или темы дружбы народов в литературах народов Закавказья, состояние, перспективы развития, черты общности отдельных

¹ См.: Гусейнаев А. Единство и национальное многообразие советской литературы народов Дагестана.— В кн.: Национальное и интернациональное в литературе народов Дагестана. Махачкала, 1973, с. 88, 89, 95.

² Первый учредительный съезд писателей РСФСР, с. 89. См. об этом же: З а л ы г и н С. Литературные заботы. М., 1972, с. 58—62.

жанров в литературах Северного Кавказа и Дагестана и т. д.

Среди критических удач регионального рассмотрения литератур назову книгу К. Султанова «Этюды о литературах Дагестана» — о состоянии и развитии литератур, об интернациональном пафосе и национальной ограниченности. Автор останавливается как на положительных достижениях в разработке этих проблем, так и порожденных многими причинами издержках: здесь и абсолютизация национального в ущерб интернациональному; и поэтизация архаичного, отсталого, устаревших атрибутов быта, обычаев и т. д.; и элементы национальной ограниченности, выдаваемые за национальную гордость. «Споры» поэтов-горцев и поэтов-степняков, противопоставления «гор» «низинам», внесоциальные воспевания «законов гор», бесконечные вариации образов кинжала, коня, скакуна, всадника, кунакта и т. д.

Одним из первых успешную попытку рассмотрения процесса складывания литератур в Дагестане предпринял Г. Гамзатов в книге «Формирование многонациональной литературной системы в дореволюционном Дагестане».

Написанная в сравнительно-типологическом плане, монография исследует зональную общность литератур Дагестана как целостную систему применительно к дореволюционному периоду.

Сделана успешная попытка типологического анализа художественных явлений прошлого на материале многоязыкой и многонациональной литературы Дагестана.

Хочется отметить проблемно-полюемический характер работы, отмечающей две крайности в трактовке дореволюционной истории дагестанских литератур: нигилистических концепций, отказывающих народностям Дагестана в наличии у них до революции художественной литературы как таковой и вообще традиций литературного мышления; при этом, как верно замечает Г. Г. Гамзатов, наблюдается архаизация социально-экономической и историко-культурной национальной действительности Дагестана прошлого века, и из факта незрелости капиталистических отношений автоматически выводится средневековый характер культур народов Дагестана; и вторая крайность, которая сводится к европеоцентризму — механистическое перенесение явлений и тенденций литератур Европы на литературы Азии, в том числе и дагестанские. Так, рассматривая арабоязычный этап развития письменных литератур Дагестана в дореволюционный период, исследователь справедливо отмечает как недооценку этого этапа, так и попытки, широко бытующие в местных

сферах, утвердить мысль об «идентичности функций, выполнявшихся в свое время арабским языком и выпавших впоследствии на долю русского языка». Преувеличенного представления о месте арабского языка в межнациональных отношениях в Дагестане придерживался в свое время и сам Г. Гамзатов. Автор прав, когда пишет о том, что «арабский язык, освящая себя в глазах набожного населения, способствовал сковыванию и глушению ростков национальных языков и национального сознания, забвению национальных традиций в культуре».

Методологически значительна работа Н. Басселя «Проблемы межнациональной общности эстонской советской литературы» (1985), в которой предпринята удачная попытка рассмотрения отдельной национальной литературы (в данном случае — эстонской) в трех контекстах межнациональной литературной общности, в частности прибалтийском, финно-угорском и общесоюзном; и упор при этом делается на контекст межнациональных жанрово-проблемных (историко-революционный и исторический роман, роман о Великой Отечественной войне, современный роман и близкие к нему прозаические формы) и стилевых течений (эпического, лирического, условно-метафорического, публицистико-документального).

Более того: возможны экскурсы и в более древние времена для исследования общности литературно-культурного развития народов на базе контактных (географических) и генетико-типологических связей. Разумеется, общность исторических судеб народов географического региона (к примеру, Закавказского) и формы ее проявления в культуре данных народов — конкретно-исторична и просматривается не всегда. В зависимости от характера той или иной эпохи общность эта может быть выражена ярко, многогранно и разветвленно, а может на какое-то время опять-таки в силу специфики исторического развития вовсе не проявляться.

В истории литератур народов Закавказья, постоянно взаимодействующих с древнейших времен в силу близости территориальной, наступали моменты, когда эти литературы, как справедливо отмечает А. А. Шариф, «развивались в отдельные периоды по особым путям (грузинская литература в XIII—XVIII вв., зарубежная армянская литература в XVIII—XX вв., азербайджанская литература в Южном Азербайджане в XIX—XX вв. и т. д.)¹.

¹ Шариф А. А. Литературы народов СССР. М., 1974, с. 4.

Элементы культурной общности народов единого территориального региона, в данном случае Кавказа и Закавказья, как это выявлено исследованиями последних лет, обнаруживают себя и в древнеэпических сказаниях, — к примеру, мотив «прикованного» героя является общим для древнеэпических сказаний многих кавказских и закавказских народов (не случайно, по-видимому, и то, что древнегреческий Прометей прикован именно к горам Кавказа): грузинский Амирани, упоенный великой силой, дерзает помериться с самим Христом, но не может вытащить из земли его посох и, в наказание за гордыню, накрыт горой, прикован к пещере, крылатая собака Курша лижет и ослабляет цепь, но она снова укрепляется, когда кузнецы в своих кузницах ударяют по цепям; абхазский Абросил также бросает вызов творцу и прикован к пещере; прикованы за гордыню и богоборчество и адыгский бородатый великан, и имеретинское демоническое существо Рокапи, и армянские богатыри Артавазд, Шидар и Мгер. Объединены эти сказания и мотивами борьбы — после принятия христианства на Кавказе и в Закавказье в IV веке — против языческих верований, языческой мифологии, фольклора. Общность исторических судеб народов Закавказья, в частности армянского и грузинского, в их борьбе против иноземных — персидских, арабских и турецких завоевателей создает условия для сходного культурного развития. Порой при обращении даже к древнему периоду — I тысячелетию н. э. — мы видим, что совместная борьба народов против захватчиков вызывает потребность в разработке и общих мотивов (к примеру, относящийся к V веку агнографический армянский и грузинский памятники «Мученичество Шушаник Вардени» и «Мученичество Шушаник» Якова Цуртавели — повествования эти житийного типа со сходной гражданско-социальной направленностью и незначительными различиями в сюжете).

Общность судеб, условий существования, преданий, культуры кочевых тюркских народов, объединенных в более широкий среднеазиатско-ближневосточный географический регион, явилась основой для развития и циклизации как народно-поэтических, так и древних письменных памятников: средневековый огузский героический эпос «Китаби Деде-Коркут» («Книга моего деда Коркута») — общий для азербайджанского, туркменского, турецкого и других народов¹, то же и с эпосом «Кер-оглы», варианты которого имеются

¹ См.: Короглы Х. Г. Огузский героический эпос. М., 1976.

у многих народов Закавказья, Средней Азии и Турции¹.

Усиление или замедленность процессов взаимодействия и взаимообогащения литератур в пределах географического региона, формы и степень их общности зависят от множества причин и, прежде всего, от характера экономической формации (разобщающей, сдерживающей или — при капитализме и высших его фазах — убыстряющей связи народов, а тем самым и культур), от уровня контактирующих культур, конкретно-исторических социальных, этнических и иных условий.

Культурные связи азербайджанского народа, в генезисе которого участвовали племена и коренные тюркские, и осевшие в ходе своего кочевого движения с севера на юг и с юга на север, а также иноязычные², развивались как бы в трех направлениях: с народами сходноязычными (турецким, туркменским и другими тюркоязычными); арабо- и персоязычными на базе общности культурно-религиозной; с народами иной лингво-религиозной культуры (армянским, грузинским, а впоследствии, начиная с XIX века, интенсивно и многосторонне — с культурой русского народа).

При этом наблюдается пестрота языково-графического бытования культуры: графика — авестийская, древнеиранская, замененная впоследствии (с начала III в. до н. э.) пехлевийской, позднее вытесненная (после исламизации в конце VII в. н. э.) арабской³; собственно азербайджанская литература при этом, начиная с VIII века, с периода исламизации, развивается первоначально на арабском языке, затем на фарси, который становится с X века литературным языком обширного географического региона, включающего и Азербайджан, — Средней Азии, Северной Индии, Ирана, Афганистана, Ближнего Востока; далее наблюдаются факты двуязычного и трехязычного бытования азербайджанской

¹ См.: Каррыев Б. А. Эпические сказания о Кер-оглы у тюркоязычных народов. М., 1968.

² В науке бытует мнение об «агванцах», кавказских «албанцах» — племенах языческих, впоследствии — христианах, имевших в начале V в. развитую культуру и письменность. Агванцы частично исламизировались, ассимилировались тюркскими племенами и пошли в этногенез азербайджанцев, а часть подверглись григорианизации. См.: Мамедова Фарида. Политическая история и историческая география Кавказской Албании. Баку, 1986.

³ Графическая пестрота сохраняется и сегодня: ныне азербайджанская письменность бытует в трех графиках: кириллице (Советский Азербайджан), латинице (Ирак), арабской (Иранский Азербайджан).

литературы — персо-азербайджанского¹ и персо-арабо-азербайджанского; и лишь с XIV века² — период безраздельного азербайджаноязычного существования литературы вплоть до нашего времени. Однако элементы персо-азербайджанского двуязычия сохраняются и в XIX веке (творчество М. Ф. Ахундова). Начиная с середины XIX и особенно устойчиво с середины XX века проявляются элементы нового двуязычия: азербайджанско-русского. В азербайджанской литературе, развивающейся в Иране, вплоть до середины XX в. бытует персо-азербайджанское двуязычие, и лишь в новейшее время наблюдается устойчивое господство азербайджанского языка.

Национально-региональные рассмотрения литературного процесса — и современного, и применительно к прошлому (далекому или близкому) — дают возможность, таким образом, основываясь на близости исторических судеб и территориальной, на более широком, чем собственно национальная литература, фоне выявить общее и особенное в культурных истоках, обменяться эстетическими достижениями друг друга, возбудить процесс интенсивных творческих исканий, помочь выработать общие идейно-художественные позиции, откристаллизовать в сравнении национальные особенности, показать разнообразие творческих индивидуальностей в решении общеэстетических задач. В результате такого рода регионально-географических изучений и сами литературы получают заряд для дальнейшего развития, в общесоюзную литературу ускоренно вовлекается опыт крупных мастеров, намечаются критерии оценок сложных явлений, выявляются вершинные достижения многонациональной советской литературы.

* * *

В современном литературном процессе намечается ряд *регионально-лингвистических* общностей:

славянских литератур (применительно к СССР — литератур восточно-славянских народов: русского, украинского и белорусского);

¹ Первым — из известных нам — двуязычным писателем является Изеддин Гасаноглу (XIII в.), автор четырех дошедших до нас газелей: одна написана на фарси, остальные — на азербайджанском.

² Яркий представитель азербайджаноязычной литературы XIV в. — поэт Насими.

тюркоязычных литератур; наука различает здесь несколько групп, по крайней мере пять¹, охватывающих все двадцать представленных в СССР литератур коренных тюркоязычных народов (азербайджанскую, алтайскую, балкарскую, башкирскую, гагаузскую, казахскую, каракалпакскую, карачаевскую, киргизскую, кумыкскую, ногайскую, татарскую, татарско-крымскую, тувинскую, туркменскую, узбекскую, уйгурскую, хакасскую, чувашскую, якутскую), а именно: гагаузскую и крымско-татарскую; кавказскую; среднеазиатско-казахстанскую; народов Сибири; поволжско-уральскую; персоязычных литератур (таджикская, татская); финно-угорских литератур с группами прибалтийской (карельская, эстонская и финская), волжской (мордовская и марийская), пермской (удмуртская, коми-пермяцкая и коми-зырянская), обско-угорской (мансийская, ханты, венгерская);

монголоязычных литератур (бурятская, калмыцкая), романоязычных (молдавская) и т. д.

Общность литератур, базирующаяся на лингвистической близости, исследуется литературно-критической мыслью, к сожалению, недостаточно, хотя здесь возможны плодотворные наблюдения и выводы, ибо язык в литературе, как известно, играет не только коммуникативную, но и экспрессивную роль, является важнейшим инструментом познания действительности, проникновения в людские миры, и сравнительное изучение функциональных стилей литературных языков способствовало бы оттачиванию и обогащению образительно-экспрессивных средств и возможностей художественного слова.

Немало делается для изучения славянской общности языков как в пределах СССР, так и в общеевропейском масштабе. Значительных успехов добилось и сравнительное изучение славянских литератур.

Большую работу по изучению тюркских языков проделала и советская тюркология. Издающийся в СССР всесоюзный журнал «Советская тюркология», успешно разрабатывающий проблемы лингвистические, способствует становлению и утверждению новой отрасли советского литературоведения — тюркского литературоведения с тремя важнейшими аспектами исследования: закономерностей развития литературы каждого тюркоязычного народа; тюркоязычных литератур с целью выявления схожих черт как внутри данной

¹ Исаев М. И. Сто тридцать равноправных. О языках народов СССР. М., 1970, с. 75.

группы, так и в системе всей советской многонациональной литературы; взаимосвязей тюркоязычных литератур с литературами нетюркоязычных народов.

Важную роль мог бы сыграть журнал в деле унификации алфавитов тюркоязычных народов, что несомненно способствовало бы благотворному взаимодействию и взаимообогащению, интенсивным контактам тюркоязычных литератур.

В отличие от ясно прослеживаемой историко-лингвистической общности, к примеру, славянских литератур, чему, при прочих объективных условиях, способствует и территориальная близость, тюркоязычные литературы являют собой более сложное образование, и степень и границы устойчивости их общности выявляются не повсеместно, в особенности на современном этапе литературного развития, и тому есть объективные исторические причины.

В лингвистической группе тюркоязычных литератур есть территориально отдаленные и никак не связанные между собой (например, якутская и все остальные тюркоязычные литературы), имеющие многовековую историю и молодые (например, азербайджанская и гагаузская), исторически-неконтактные, если взять связи и отношения в ретроспекции, и принадлежащие к разным расово-этническим и культурно-религиозным типам (европеоиды и монголоиды, «христиане», «мусульмане» и «буддийцы») и т. д.

Но есть в этой лингвистически-односемейной и обширной общности отдельные группы народов, чье языковое, культурное, литературное сотрудничество имеет глубокие исторические корни и традиции. В этих случаях наблюдается тесное взаимодействие демократических культур, общение и контакты на базе революционных, просветительско-демократических целей и задач. В связи с этим можно установить лингво-культурную общность литератур азербайджанской, туркменской и татарской; татарской, башкирской и киргизской; киргизской, казахской и узбекской и т. д.

При языковой общности и благодаря ей более зрелая литература может стимулировать появление и интенсивное развитие новой письменной литературы. Так случилось, к примеру, с башкирской литературой, на чьем развитии сказался благотворный опыт татарской литературы. Некоторые башкирские писатели начинали свой творческий путь на татарском языке. Периодическая печать в Башкирии (с 1918 по 1924 г., который считается годом рождения башкирской литературы и башкирского литературного языка), несмотря на свои башкирские названия, была по преимуществу

татарской по языку. Зрелая в жанрово-стилевом отношении татарская литература предопределила ускоренный путь башкирской литературы, выравнивание уровней двух литератур сходной лингво-культурной зоны¹.

То же можно отметить и в связях якутско-долганских, азербайджано-кумыкских, азербайджано-туркменских и других, игравших или продолжающих играть стимулирующую роль в развитии литератур.

По-разному проявляется, к примеру, языковая общность литератур в странах со сходными экономико-политическими системами (Молдавия и Румыния) или качественно отличными (Таджикистан и Иран). И в первом и во втором случаях налицо языковая близость, наличие единых классиков, демократических традиций. Но однородные социальные системы создают условия для естественного взаимодействия и взаимообмена литератур, в то время как, в частности в иранской литературе (при наличии в ней «двух» культур!), происходит взаимодействие демократической творческой интеллигенции Ирана с современной таджикской литературой.

Механизм этого взаимообщения сложный, происходит обогащение лексики, обновление поэтики, зарождение новых жанровых образований в иранской литературе.

Интересно в этом плане сопоставить 20—30-е годы и наше время.

Известна благотворная роль ирано-таджикского революционного поэта Лахути в становлении таджикской поэзии, который, в свою очередь, испытал на себе влияние русской революционной поэзии.

Обращаясь к современному литературному процессу, мы не можем не отметить сложно-опосредованного взаимодействия революционной поэзии иранской поэтессы Жале с советской литературой, с социалистической таджикской литературой.

На творческом опыте турецкого поэта Назыма Хикмета мы видим, что на базе языкового родства, единства коммунистических идеалов происходило обновление — и в турецкой, и в азербайджанской поэзии — лексико-семантической системы, поэтики, шли новаторские поиски в области содержания и формы, которые, в свою очередь, были порождены мощным воздействием русской советской поэзии. Если принять во внимание ширящееся воздействие поэзии Назыма

¹ См.: ЛЭ, т. 1, с. 373—376.

Хикмета на прогрессивную турецкую общественность, современную демократическую турецкую литературу¹, — воздействие, как это очевидно, через язык, то мы увидим, сколь важна проблема изучения лингвистической общности литератур, в особенности применительно к странам с различными социальными системами.

О том, как важен марксистски выверенный и методологически точный анализ языкового родства литератур, свидетельствует пристальный интерес реакционного буржуазного литературоведения к характеру лингвистической общности, трактуемому им, как правило, тенденциозно, ненаучно и преследующему цель возродить и утвердить националистические и супернациональные настроения (панславизм, панисламизм, пантюркизм).

Время от времени нашей критике приходится давать отпор реакционным элементам в Турции, пытающимся одеть в новое обличье истасканные и малопопулярные идеи. Об этом свидетельствует, в частности, изданная в Турции и снабженная вступительной статьей, биографическими справками и комментариями «Антология национальной поэзии». Издатель — Общество культуры и взаимопомощи туркестанцев, мнящих себя представителями всех тюркоязычных народов мира.

Рассматривая тюркоязычный народ «единым и неделимым», авторы поместили под одной обложкой стихи откровенно реакционных и прогрессивных поэтов, социалистических и буржуазно-националистических, живущих в СССР и Турции.

Смысл книги очевиден, и он раскрывается в той части, где речь идет о «внешних» (в отличие от «внутренних», собственно турок) «тюрках», т. е. тюркоязычных народах, чьи языки и культуры якобы подвергаются гонениям, насильственной ассимиляции и т. д. Это, по классификации издателей, «туркестанские тюрки» (тюрки «казахские», «киргизские», «узбекские» и т. д.), «керкукские тюрки» (т. е. туркмены — тюркоязычный народ, живущий в Ираке), «кипрские тюрки», «азербайджанские» тюрки, «западно-тракийские тюрки» (т. е. тюркоязычные народы, живущие в Восточной Европе).

Цель — показать, сколь едины по чувствам и думам

¹ За минувшие десятилетия в Турции изданы двадцать пять томов стихов, пьес и романов Назыма Хикмета, четырехтомник писем, а также ряд книг о жизни и творчестве поэта, выпускаются специальные календари «Назым Хикмет», на каждой странице которого печатаются стихи поэта.

«внутренние» и «внешние» тюрки, способствовать тому, чтобы этот сборник зажег, «как искра, борьбу за единство тюрков всего мира» под эгидой Турции.

В «Антологии» рядом с выдающимися демократическими поэтами Абаем и Тукаем, советским казахским поэтом С. Донентаевым, автором одного из первых в Казахстане стихотворений о Ленине — «Не забудется», азербайджанским советским поэтом А. Джавадом оказались также изменники Родины, в частности некий Джаббар Ертурк, который в годы Отечественной войны, как сообщается в биографической справке, «воевал на русском» (!) фронте.

Языковая близость — один из компонентов общности литератур, имеющий не доминирующий, а подчиненный характер. И подчиненность эта обусловлена идеологической направленностью литературы, ибо язык обслуживает как интересы буржуазного класса, так и демократических слоев, выражает настроения и чаяния противоборствующих сил. И от того, в чьих руках это оружие, и зависит критерий общности — общности демократической, социалистической и — антинародной, буржуазной.

Интенсивное взаимодействие тюркоязычных советских литератур как имеющих древние письменные традиции, так и письменно только нарождающихся (например, азербайджанской и гагаузской, татарской и балкарской, узбекской и уйгурской и т. д.) имело бы существенное значение для обогащения изобразительных лексических средств, совершенствования синтаксических структур, повышения мобильности слова, смыслово-функциональных его нагрузок, его экспрессивных возможностей придания образу емкости, служило бы процессу взаимообогащения и взаимовлияния культур, делу сближения литератур.

Своеобразно взаимодействуют на современном этапе и две ветви современной азербайджанской литературы: Северная, собственно азербайджанская советская литература, и Южная, развивающаяся как в Иране, где она сдерживается и сковывается по причине ассимиляторской политики правящей верхушки, так и в Советском Азербайджане, куда после подавления национально-освободительного движения в Иранском Азербайджане в конце 40-х годов нашего столетия эмигрировала большая группа революционно-демократической творческой интеллигенции.

Единые по языку и культурным традициям, ветви эти в силу исторических условий получили неодинаковое развитие, качественно разнятся.

В Северном Азербайджане в результате присоединения края к России в первой трети XIX века, имевшего объективно прогрессивное значение, наряду с бурным экономическим развитием переживает подъем и культура. Приобщение к передовой русской культуре, а через нее — к мировому культурному процессу ускорило формирование демократической, просветительской, революционной азербайджанской литературы, о чем свидетельствует творчество первого азербайджанского драматурга, основоположника азербайджанской реалистической прозы, философа-материалиста Мирзы Фатали Ахундова (1812—1878).

Последующие годы укрепили, углубили, расширили это ахундовское направление в азербайджанской литературе, сформировали зрелый критический реализм (Джалил Мамедкулизаде, Сабир), создали условия для развития социалистического реализма (Дж. Джабаралы, А. Абульгасан, М. Гусейн, М. Ибрагимов, С. Рагимов, С. Рустам, Самед Вургун, М. Мюшфик и другие).

Уже в конце XIX — начале XX века под влиянием северной азербайджанской литературы формируется просветительская, демократическая, революционная южноазербайджанская литература. Проблемы эти достаточно полно исследованы в азербайджанском литературоведении, в том числе и в аспекте взаимодействия двух ветвей литературы, но главным образом на материале дореволюционного периода.

Вплоть до начала нового этапа в жизни южноазербайджанского народа в 40-х годах, связанного с национально-освободительным движением в Иранском Азербайджане, отсутствие прессы, запрет на изучение языка, подавление любых форм национального самовыражения становятся серьезной преградой на пути развития азербайджанской литературы. В разгар революционных событий 1941—1946 гг., ознаменованных завоеванием национальной автономии, интенсивным развитием демократических форм правления, прессы, просвещения, культуры на национальном языке, сильно заявляет о себе революционно-демократическая поэзия, начинает складываться национальная проза.

В последующие годы в результате подавления национально-освободительного движения и наступления реакции южноазербайджанская литература развивается в условиях запрета, а также — в эмиграции. Сосуществование в Советском Азербайджане двух ветвей азербайджанской литературы ускоряет процесс формирования социалистической

южноазербайджанской литературы. При этом ведущим жанром остается поэзия, в ней преодолеваются элементы дидактики, новая тематика обогащает лексику, эпизируется лирика, выявляется жанрово-стилевое ее многообразие, олицетворенное в творчестве большого отряда поэтов — Б. Азероглу, С. Тахира, О. Биллури, М. Гюльгюн, А. Туде. Заметных успехов достигает проза: рождаются рассказ, повесть и роман (Панахи Макулу, Ф. Хошгинаби). Правда, в прозе преобладает романтическое изображение действительности, но проза отражает процесс революционного обновления жизни, ломку пассивно-патриархальной психологии личности.

Южноазербайджанская ветвь литературы создается непосредственными участниками национально-освободительного движения; биографии писателей — это страницы революционной борьбы народа; мотивы произведений черпаются из лично выстраданного, пережитого. «Я» зачастую — это и лирический герой, и сам автор.

Но южноазербайджанская поэзия, развивающаяся в Советском Азербайджане (сосредоточу внимание именно на ней как наиболее развитой части литературы), при единстве языка, территории бытования, печатных органов и т. д. — не сливается с советской азербайджанской поэзией, сохраняет свои существенные особенности. И не только потому, что проявляет, правда относительную, тематическую устойчивость (жизнь и борьба южноазербайджанского народа за национальное освобождение и социальный прогресс); отметим в связи с этим, что поэтический мир в их произведениях значительно расширяется, в них включаются мотивы, образы и характеры советской действительности.

Не сливается в силу своеобразия поэтического мышления, реализуемого в образной структуре произведений, отличных от произведений поэтов Советского Азербайджана, даже если они посвящены одной и той же теме.

Своеобразие это коренится в преобладании в южноазербайджанской поэзии аллегорической образности, мышления поэтическими символами-образами, характерными для литературы, находящейся в изгнании, запрещенной, вынужденной прибегать — из соображений конспиративных — к насыщению общепринятых лирико-поэтических фигур символами, прятать революционное содержание в аллегорико-символические образы.

Традиции эти — общие и для азербайджанской советской, и для южноазербайджанской поэзии. Еще в эпоху засилья

клерикально-феодальной системы отношений, будучи гонимой, запрещаемая и преследуемая, прогрессивная азербайджанская поэзия, как, впрочем, и оппозиционная поэзия других ближневосточных народов, на протяжении веков, особенно в XIII—XVI веках, в творчестве многих поэтов, и прежде всего Насими и Физули, вынуждена была прибегать, совершенствуя и культивируя, к сложной символической образности, по которой поэтические фигуры можно трактовать и в духе лирико-интимном,— прямолинейно, буквально, и как шифр, прячущий бунтарский дух, как философский символ, обращенный против норм и догм антигуманной официальной религии, античеловеческих господствующих отношений.

Единство устремлений личности и общества, характерные для социалистического строя, соответствие субъективной направленности и поисков азербайджанской советской литературы объективным закономерностям и ходу исторического развития устраняют необходимость обращения к усложненной иносказательной образности, хотя традиции эти включены в опыт литературы, обогащают ее выразительные средства. Это ее действенный арсенал (и резерв).

Мотивы революции, длительной разлуки и невозможности личного участия в революционной борьбе, радости побед и горечи поражений, воспоминаний о ярких незабываемых годах национального возрождения, уверенности в конечном торжестве народного дела и т. д. реализуются в южноазербайджанской литературе, как правило, в прямых публицистико-гражданских призывах, обращениях и лозунгах, что характерно как для начального периода развития литературы в 40—50-е годы, так и в последующие периоды,— из ярких образцов назову, прежде всего, произведения Б. Азероглу — его поэму-памфлет «Открытое письмо шаху», в которой поэт клеймит преступные действия шаха и предсказывает конечное торжество демократии, поэтический манифест: «Я поэт революции», цикл «тегеранских стихов», пронизанный верой: «...настанет день, и скинет чадру Тегеран», «Родине нужны сыны такие...»; «Шинель» О. Биллури (серая шинель напоминает поэтессе о днях, когда в стране разгорелось национально-освободительное движение), «Я вернусь», «Поэт-борец» М. Гюльгюн, «Могила бойца», «Как рано поседел ты» А. Туде, «Окровавленная рубашка», «Горит на горе костер» (это о борцах-подпольщиках) С. Тахира, «Пять ран», «Путями, окропленными кровью борцов» И. Джафарпура.

Но зачастую революционная проблематика находит отражение через символику тоски по «любимому» или «любимой», олицетворяющих или Родину, или революцию, или народ, через иные символично-аллегорические фигуры, на первый взгляд кажущиеся обычно-традиционными.

Подобная символика характерна для творчества многих поэтов Южного Азербайджана. В стихах поэтессы Окюмы Биллури, к примеру, «ты», к которому обращается и с кем делится думами лирический герой, выступает символом Родины, «любимый» — это символ родного края. Есть символы, выражающие мотив разгрома национально-освободительного движения («...Злой ночью нашла нас печаль, кровью пахнувшая...» из стихотворения «Где ты?»). Символом юга выступает (в частности, в творчестве поэтессы М. Гюльгюн) гора Савалан или река Аракс (в поэзии А. Туде), которая «как кинжал, разрезала сердце мне».

Интенсивное развитие южноазербайджанской литературы в Советском Азербайджане благодаря ее общению со зрелой советской азербайджанской литературой, участию во всесоюзном литературном процессе способствует формированию литературы на азербайджанском языке и в Иранском Азербайджане, пробуждает творческую активность прогрессивных писателей, направляет их усилия на создание произведений, понятных народу, повествующих о его жизни именно на родном им языке. При этом происходит чрезвычайно поучительный процесс перехода писателей — азербайджанцев по национальному происхождению, но пишущих, по традиции, на фарси, — на двуязычное творчество. В этой связи примечательна творческая эволюция крупнейшего иранского поэта Шахрияра — его движение от персоязычного творчества к творчеству на родном языке: я имею в виду его поэму «Привет тебе, Гейдарбаба» (Гейдарбаба — название горы на родине поэта), вызвавшую поэтические отклики многих азербайджанских советских поэтов. Речь идет не просто о новом языке творчества: обращение к народу на понятном ему языке в условиях ассимиляторской политики правящей верхушки, отсутствия школы, прессы, учреждений народного образования и т. д., приближение поэзии к нуждам и чаяниям народа, отображение его тяжелой доли являются не только формой протеста против официальной политики запрета национального языка, а объективно ведут к укреплению реализма в южной ветви азербайджанской литературы.

А теперь о типах литератур, представленных в советской литературе на начальном этапе ее истории и в нынешний период.

Характеризуя своеобразие положения России после победы социалистической революции, В. И. Ленин отмечал, что страна наша «велика и пестра», в ней переплетаются «различные типы общественно-экономического уклада», а именно: «патриархальное, т. е. в значительной степени натуральное, крестьянское хозяйство», «мелкое товарное производство» (наряду с частнохозяйственным капитализмом, капитализмом государственным и социализмом)¹.

В докладе о партийной программе на VIII съезде РКП(б) В. И. Ленин, развивая идеи предоставления нациям права на самоопределение, призывал учитывать, что нации и народности в России «стоят на разных ступенях пути от средневековья к буржуазной демократии и от буржуазной демократии к пролетарской...»².

Типологические характеристики пестрых и противоречивых условий, в которых начинался процесс социалистического строительства в стране, были даны и в решении X съезда РКП(б) в марте 1921 года «Об очередных задачах партии в национальном вопросе». В данном решении указывалось на наличие в России народов, прошедших «в той или иной степени период промышленного капитализма», сохранивших в большинстве случаев скотоводческое хозяйство и патриархально-родовой быт или «не вполне ушедших дальше полупатриархально-феодалного быта»³.

Экономическая многоукладность, историческая неравномерность социально-политического развития народов, доставшиеся в наследство от самодержавно-монархического правления и дореволюционных производственных отношений, отражались и на уровнях культуры народов, существенно затрудняли процесс культурного строительства в СССР, предопределили неодинаковость темпов развития и национальных советских литератур.

Если в начале века в России по стране в целом неграмотность составляла 72%, то у народов Крайнего Севера она

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 296.

² Там же, т. 38, с. 161.

³ Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, ч. 1. М., 1953, с. 558—559.

была практически стопроцентной, на территории бывшего Туркестанского края — 95—98%. Здесь ничтожное число школ находилось под контролем духовенства, обучение носило преимущественно религиозный характер. В. И. Ленин писал в 1910 году, что «Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России». И далее: «Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием *всех*, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот»¹.

На окраинах царской России практически не было высших и средних учебных заведений, библиотек, театров культурно-просветительных учреждений. «Представьте себе миллионы мужчин и женщин, принадлежащих к различным национальностям и расам и стоящих на различных ступенях культуры,— говорил В. И. Ленин в первые годы Советской власти,— все они теперь устремились вперед, к новой жизни»².

В материалах к XI съезду РКП(б) В. И. Ленин, задавая вопрос, «За какое «звено цепи» теперь уцепиться?», указывает: «Гвоздь: разрыв между всемирно-историческим величием задач, поставленных и начатых, и нищетой материальной и *культурной*»; это повторяется в материалах дважды³; и трижды В. И. Ленин подчеркивает: «Чего не хватает? Культурности»; «вопрос *«только»* в *культурности!*»⁴.

В последних своих работах, созданных между 6 и 17 января 1923 года, В. И. Ленин дважды возвращается к этой теме: «О кооперации» и «О нашей революции (по поводу записок Н. Суханова)».

«Нам наши противники,— отмечает В. И. Ленин,— не раз говорили, что мы предпринимаем безрассудное дело насаждения социализма в недостаточно культурной стране. Но они ошиблись в том, что мы начали не с того конца, как полагалось по теории (всяких педантов), и что у нас политический и социальный переворот оказался предшественником тому культурному перевороту, той культурной революции, перед лицом которой мы все-таки теперь стоим. Для нас достаточно теперь этой культурной революции для

¹ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

² Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1979, с. 60.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 414, 417.

⁴ Там же, с. 411, 413, 416, 417.

того, чтобы оказаться вполне социалистической страной...»¹

Возражая тем, которые считают, что, мол, «мы не доросли до социализма, что у нас нет... объективных экономических предпосылок для социализма», В. И. Ленин указывает: «Если для создания социализма требуется определенный уровень культуры (хотя никто не может сказать, каков именно этот определенный «уровень культуры», ибо он различен в каждом из западноевропейских государств), то почему нам нельзя начать сначала с завоевания революционным путем предпосылки для этого определенного уровня, а потом уже, на основе рабоче-крестьянской власти и советского строя, двинуться догонять другие народы»².

Важнейшее методологическое и социально-политическое значение для решения национального вопроса в СССР, в том числе и в деле культурного строительства, имели и имеют — применительно к современному этапу национально-освободительных и революционных движений в мире — идеи В. И. Ленина о скачкообразно-ускоренном социалистическом развитии наций и народностей и их переходе к социализму, минуя стадию капитализма, непосредственно из феодальных и даже патриархальных отношений.

Эти мысли были высказаны и развиты В. И. Лениным в его выступлении на II Конгрессе Коммунистического Интернационала в 1920 году.

Опираясь на трехлетний опыт социалистического строительства в стране (опыт этот «пока еще не очень велик», — подчеркивает В. И. Ленин и выражает уверенность, что «мало-помалу у нас будет накапливаться все больше и больше материалов»³), В. И. Ленин указывает: «...неправильно полагать, что капиталистическая стадия развития неизбежна для отсталых народностей»; при условии «если революционный победоносный пролетариат поведет среди них систематическую пропаганду, а советские правительства придут им на помощь всеми имеющимися в их распоряжении средствами», то «с помощью пролетариата передовых стран отсталые страны могут перейти к советскому строю и через определенные ступени развития — к коммунизму, минуя капиталистическую стадию развития». В. И. Ленин при этом добавляет: «Какие средства для этого необходимы, — заранее указать невозможно. Нам подскажет это практический опыт»⁴.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 376—377.

² Там же, т. 45, с. 380—381.

³ Там же, т. 41, с. 245.

⁴ Там же, с. 246.

За истекшие десятилетия народы СССР в своем интенсивном развитии доказали, что новый строй, возникший в результате победы Великого Октября, способствует невиданному ускорению процессов экономического, социально-политического и культурного созревания, роста и расцвета социалистических отношений, выходу наций и народностей на путь активной исторической деятельности, на уровень передовых народов мира.

Своеобразие исторического пути культур народов СССР от разрозненности и разнотадияльности к идейно-эстетическому единству, демонстрируемому ныне советской многонациональной художественной культурой, в том числе литературой, предопределило попытки их систематизации, дифференциации, типологической классификации на начальном этапе становления и в нынешний период. Выработка типологии уточнялась и углублялась по мере изученности предмета, роста наших знаний о генезисе литератур, практики литературного развития.

При классификации литератур нашей страны применялись принципы:

по времени обретения письменности; соотношению форм устного творчества и письменной литературы¹; степени развитости метода — этапа формирования социалистического реализма, прохождения этапа критического реализма²; по формам художественного мышления³ и т. д. Так, многонациональную советскую литературу можно было бы разделить — при обращении к ее начальному периоду — на три группы: на литературы, имевшие развитую письменность и развитую письменную литературу; на литературы, чье литературное строительство, выработка письменности, письменной художественной литературы только складывались; на литературы бесписьменные.

Еще в 20-е годы были выявлены три типа национальных культур в нашей стране по критериям главным образом *экономическим*: «передовые» — у народов, прошедших буржуазный путь развития; «более отсталые» — у народов, находящихся на стадии феодально-патриархальных отноше-

¹ Кедрина З. Движение опыта.— В кн.: Взаимодействие литератур и художественная культура развитого социализма. М., 1977, с. 27—28.

² Зелинский К. Литературы народов СССР. М., 1957, с. 25.

³ Якименко Л. Г. Эстетическая система социалистического реализма и проблема художественного мышления.— В кн.: Социалистический реализм сегодня. Проблемы и суждения. М., 1977, с. 20.

ний, и «совершенно отсталые» — у народов полуоседлых и полукочевых далеких окраин СССР¹.

Позднее, уже в 40-е годы, были выявлены три стадии, или ступени, развития художественных культур и литератур,— на сей раз по их *культурно-экономическому* уровню.

В работах 60-х годов три типа национальных культур были определены по их *общественно-идеологическому и эстетическому* облику и в соотношении с мировым историческим процессом.

С опытом классификации литератур преимущественно по культурно-экономическим укладам выступил впервые Алексей Толстой в докладе «Четверть века советской литературы». А. Толстой положил в основу деления литератур народов СССР уровни, главным образом, социально-экономической и культурный.

Были определены три стадии, или ступени, развития:

а) литературы народов, прошедших путь промышленного капитализма и имеющих свои развитые литературные традиции,— это литературы (помимо русской.— *Ч. Г.*): украинская, белорусская, еврейская и народов Прибалтики. К ним близки литературы закавказских народов с их тысячелетней культурой: грузинская, армянская и азербайджанская;

б) литературы, развивавшиеся в условиях «феодалных отношений и колониального гнета» у народов почти сплошь неграмотных, но у которых «древни и глубоки литературные традиции»; А. Толстой при этом различает изустную народную поэзию, которая «была, по преимуществу, оппозиционной, антибайской, революционной», и «литературу со всеми признаками эпитонства», которая «служила почти исключительно феодальной верхушке»; это литературы народов Средней Азии и Казахстана — узбеков, казахов, таджиков, туркмен, киргизов, каракалпаков и народностей Дагестана;

в) литературы «малых народов», возникшие, в основном, в советскую эпоху,— «литературы Башкирии, Чувашии, Коми, Мари, Якутии, Мордовии, Кабардино-Балкарии, Черкесии, Ингушетии, Абхазии, Адыгеи, Ойротии, бурятов, калмыков, лезгин, аварцев, удмуртов, чеченцев и других народностей и племен»².

¹ См. об этом: Пригодий М. И. Октябрь и советская литература. Из истории формирования всесоюзной общности литератур. Киев, 1977, с. 246—248.

² Толстой Алексей. Собр. соч. в. 10-ти т., т. 10. М., 1961, с. 556, 557.

Подобная типология была положена в основу классификации литератур народов СССР и в позднейших работах: три типа национальных культур были определены по их общественно-идеологическому и эстетическому облику и в соотношении с мировым историческим процессом¹:

культуры народов, живущих в условиях, характерных для буржуазного общества, национальные литературы которых (русская, татарская, еврейская и др.) были наиболее развитыми эстетически, накопили большие в масштабах мирового искусства идейно-художественные ценности, отличались разнообразием идейно-творческих течений, стилевых и жанровых форм, с четко обозначенными революционно-демократическими, а порой и социалистическими тенденциями;

культуры многих народов «русского» Востока, Северного Кавказа, Поволжья с традициями демократического национального просветительства, не успевших ко времени Октябрьской революции «пройти капиталистическое развитие, не имеющих или почти не имеющих своего промышленного пролетариата, сохранивших в большинстве случаев скотоводческое хозяйство и патриархально-родовой быт»²;

культуры народов, находившихся до революции на уровне патриархально-родовых отношений, не имевших письменности на родном языке, подверженных опасности этнического исчезновения (в частности, некоторые народы Северного Кавказа, Сибири, Крайнего Севера, Дальнего Востока).

Будучи условной, эта типология, в основном, отражает многоукладный характер состояния национальных культур. Напомним в связи с этим ленинскую мысль о том, что «когда взять дело в громадном масштабе, то частности и мелочи отпадают, и основные движущие силы, которые определяют всемирную историю, становятся очевидными»³.

Эта классификация вместе с тем требует дальнейших уточнений, не может охватить всю пестроту и полноту литературной карты, учесть, к примеру, наличие порой существенных различий между литературами внутри типологического ряда.

Принцип выведения уровней культуры из характера экономической структуры, типологическая классификация, бази-

¹ См.: Суровцев Ю. Советская литература.— КЛЭ, т. 6, с. 998.

² КПСС в резолюциях., ч. 1, с. 559. Здесь называются: «Туркестан, большая часть Азербайджана, Дагестан, горцы, татары, башкиры, киргизы и др.».

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 40, с. 167.

рующаяся на системе общественных отношений, может быть принята лишь условно.

То, что отдельные народы в своем развитии прошли путь капитализма, а другие находились на уровне феодально-патриархальных производственных отношений, еще не может служить достаточным основанием для деления народов и по уровням культурным, литературным.

При отсутствии письменности, к примеру, у киргизов и наличии в укладе их жизни патриархально-родовых форм они создали величайший эпос «Манас», который хранился в памяти, передавался из уст в уста, развиваясь, отшлифовываясь, углубляясь. Это коснулось и сюжетосложения, лепки характеров, отображения противоречий эпохи, лексическо-синтаксического богатства, способов проникновения в мир человеческих отношений, людских судеб и стало мощной основой для последующего развития и взлета киргизской литературы.

Пеструю картину являл собой Азербайджан, частично вовлеченный в русло общероссийского капиталистического развития, но большей частью находившийся (как и Грузия и Армения) на уровне феодально-патриархальных отношений. В его литературе наряду с развитыми письменными реалистическими традициями (повесть и драма критического реализма), революционно-демократической поэзией преобладали и бесписьменные формы с их устойчивым воздействием на письменную литературу, «устные романы» с социальной проблематикой, острыми конфликтами, разветвленным сюжетом, емкой композицией (достаточно вспомнить «Кер-оглы» и «Асли и Керем»).

Можно обнаружить немало сходного в тяготении к поэтике дастанного мышления в литературах народов как имеющих древнюю письменную историю и прошедших частично капиталистический путь развития, так и письменномолодых, находившихся на уровне патриархальных отношений (к примеру, азербайджанская и киргизская).

И даже в литературах, казалось бы тяготеющих к особому типу развития в системе общности советской литературы, так называемых «младописьменных», или новописьменных, наблюдаются существенные различия в истоках, оказывающих влияние и на нынешнее их состояние: одни литературы опирались на многожанровое, философски насыщенное, лексически богатое фольклорное наследие (калмыцкая, казахская, например), другие — лишь на элементы фольклора.

Принцип классификации литератур по степени развито-

сти метода (критического и социалистического реализма), предложенный многими учеными (в частности, К. Зелинским), имеет в виду установление некоторых типов развития социалистического реализма по группам народов, сходных в своем историческом развитии¹.

В одной из работ была предложена плодотворная идея рассмотрения советских национальных литератур по «формам художественного мышления», «уровням художественного освоения действительности»². При этом, однако, происходит смешение всех применявшихся ранее принципов классификации — по наличию или отсутствию письменности, по развитости и неразвитости фольклора, по стадиям социально-экономического развития, по этапам формирования критического и социалистического реализма.

Литературоведение продолжает уточнять характеристику типов художественной культуры в начальный период социалистического строительства. Так, называются типы: с формами устного поэтического слова, иногда слабо развитыми; с высокоразвитым фольклором и зачатками письменной литературы (главным образом поэзии); с древней поэтической традицией (классикой) и со слабо развитой современной литературой (особенно в области прозы); с высокоразвитой классической традицией и многожанровой современной литературой. Критериями здесь служат, как это очевидно, принципы не методный или художественного мышления, а наличие или отсутствие письменной литературы, развитого или слабо развитого фольклора.

При попытках установить историко-культурные общности необходимо, думается, с одной стороны, учитывать реальное состояние в истоках каждой национальной литературы, а с другой — корректировать наши знания о начальном периоде с учетом последующего развития литератур, их нынешнего состояния.

По вкладу в мировую литературу, по наличию могучей плеяды творческих индивидуальностей, обозначивших вер-

¹ В развитии метода социалистического реализма, движения к нему Д. Ф. Марков намечает «переходные этапы» (это доказывается творчеством многих крупных писателей, назову из своей национальной литературы Сабира) от «общего восприятия идей социализма» («эмоционального», «социалисты чувства» и — «рационалистичного») к этапу, когда «идеи все более органично определяют собою художественное творчество, его внутренний пафос — идеологический фактор становится и фактором эстетическим». См.: Социалистический реализм сегодня..., с. 99—100

² Я к и м е н к о Л. Г. В кн.: Социалистический реализм сегодня..., с. 20.

шинные явления в мировом литературном процессе, по оказанию мощного устойчивого влияния на литературы мира, в том числе и народов СССР, можно было бы:

во-первых, особо выделить русскую литературу;

безусловна, во-вторых, общность литератур с развитыми реалистическими формами мышления и жанрово-стилевыми течениями, независимо от наличия древней или новой письменности, в которых, наряду с критическим реализмом, проявлялись элементы реализма просветительского;

в особую культурную общность можно было бы, в-третьих, отнести литературы с развитыми фольклорными формами, с преобладанием просветительно-дидактического художественного мышления (к примеру, бурятская, калмыцкая, каракалпакская, якутская и др.);

устойчивые особенности зарождения литератур и двуязычного функционирования или русскоязычного бытования наблюдаются, в-четвертых, у народов с формами фольклорного мышления (к примеру, долганская, нивхская, чукотская и др.);

можно было бы, в-пятых, наметить типологическую группу культур бесписьменных ныне народов с фольклорными формами бытования, являющуюся постоянным источником возникновения новых письменных литератур, рождения — в силу объективных социальных условий — ярких творческих индивидуальностей, вводящих в общесоюзный литературный процесс духовное богатство своих культур, опыт народа, обогащающих многонациональную сокровищницу новыми гранями и красками. Эта культурно-историческая группа была и на заре рождения советской литературы (и именно из нее пробивались и произрастали новые ветви национальных литератур), она своеобразно живет и функционирует и теперь, готовая дать новые побеги (к примеру, художественное творчество тофаларов, алеутов, энцев и др.).

Но если мы, основываясь, главным образом, на уровне культуры, опосредованно связанной с укладом социально-экономическим, можем наметить наличие культурно-исторических общностей, характеризующих картину состояния многонациональной советской литературы у ее истоков, то при взгляде на современный литературный процесс видна историческая подвижность, изменчивость, зыбкость границ этих общностей; они утратили или утрачивают былую устойчивость.

В результате осуществления ленинской национальной

политики культуры получили мощное и стремительное ускорение, произошло выравнивание уровней литератур по высоким эстетическим образцам, различия в качестве, в целом, отступили, хотя и не исчезли вовсе и проявляются порой в следах просветительского, дидактического или дастанного мышления.

6

С именем В. И. Ленина связана разработка принципов национальной политики нашей партии, успешное решение национального вопроса, выступающего как один из коренных в строительстве социалистического общества. Именно В. И. Лениным были заложены теоретически обоснованные еще до социалистической революции и практически реализованные после Октября 1917 года принципы отношений между нациями и народностями в многонациональной стране, их культурами, и тем самым дано ускоренное развитие процессу консолидации всех народов СССР, приведшее к возникновению исторически новой социальной и интернациональной общности — советского народа.

В социалистическом обществе созданы реальные экономические, политические, идеологические и организационные основы для расцвета наций и народностей, развития их культур.

Последовательно защищая национальные интересы и права народов, социалистическая система создает экономические, политические и идеологические условия для образования союза, который, как говорил В. И. Ленин, «не допускал бы никакого насилия одной нации над другой,— такого союза, который был бы основан на полнейшем доверии, на ясном сознании братского единства, на вполне добровольном согласии»¹.

Сегодня страна представляет собою органическое единство наций и народностей 15 союзных и 20 автономных республик, 18 автономных областей и округов. И эти все 53 национальных государства и национально-государственных образования, составляющие Союз Советских Социалистических Республик, соединяют интернациональную природу союзного государства с национальным принципом его строительства.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 40, с. 43.

Уже через неделю после социалистической революции В. И. Ленин подписывает «Декларацию прав народов России», в которой Советская власть кладет в основу своей деятельности «по вопросу о национальностях России следующие начала:

- 1) Равенство и суверенность народов России;
- 2) Право народов России на свободное самоопределение, вплоть до отделения и образования самостоятельного государства;
- 3) Отмена всех и всяких национальных и национально-религиозных привилегий и ограничений;
- 4) Свободное развитие национальных меньшинств и этнографических групп, населяющих территорию России»¹.

Необходимо было в кратчайшие сроки решительно отбросить все то, что досталось от царизма, с его политикой подавления народов — русского и всех остальных, — их разобщения, натравливания друг на друга, разжигания национальной розни.

Вспомним, что писал В. И. Ленин в 1913 году: «Такой дикой страны, в которой бы массы народа настолько были ограблены в смысле образования, света и знания, — такой страны в Европе не осталось ни одной, кроме России»².

А в январе 1917 года, выступая в цюрихском Народном доме на собрании швейцарской рабочей молодежи, В. И. Ленин отмечал, что «в России больше половины, почти три пятых (точно: 57 проц.) населения подвергается национальному угнетению, они не пользуются даже свободой родного языка, их насильственно русифицируют»³.

Менее чем через месяц после Великого Октября советское правительство заявляет, что оно не сделало и не сделает «никаких шагов, ограничивающих национальную независимость какой бы то ни было нации из числа входивших и желающих входить в состав Российской республики»⁴.

В. И. Ленин подписывает (20 ноября 1917 года) «Обращение к трудящимся мусульманам России и Востока», и оно печатается на многих языках:

«Мусульмане России, татары Поволжья и Крыма, кир-

¹ Декреты Советской власти, т. 1. М., 1957, с. 40.

² Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 23, с. 127.

³ Там же, т. 30, с. 323.

⁴ Там же, т. 35, с. 143.

гизы и сарты Сибири и Туркестана, турки и татары Закавказья, чеченцы и горцы Кавказа, все те, мечети и молельни которых разрушались, верования и обычаи которых попирались царями и угнетателями России!

Отныне ваши верования и обычаи, ваши национальные и культурные учреждения объявляются свободными и неприкосновенными.

Устраивайте свою национальную жизнь свободно и беспрепятственно. Вы имеете право на это. Знайте, что ваши права, как и права всех народов России, охраняются всей мощью революции и ее органов, Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов»¹.

Говоря о работе «среди многочисленных мусульман и других нерусских народностей внутри России», В. И. Ленин отмечал в своем ответе американскому агентству «Юнайтед Пресс»: «Мы всячески помогаем самостоятельному, свободному развитию каждой народности, росту и распространению литературы на родном для каждого языке»².

В резолюции ЦК РКП(б) о Советской власти на Украине (от 2 декабря 1919 г.), подписанной В. И. Лениным, отмечалась необходимость «всеми средствами содействовать устранению всех препятствий к свободному развитию украинского языка и культуры», «на деле проводить право трудящихся масс учиться и объясняться во всех советских учреждениях на родном языке, всячески противодействуя попыткам искусственными средствами оттеснить украинский язык на второй план, стремясь, наоборот, превратить украинский язык в орудие коммунистического просвещения трудовых масс»³.

Примечателен ответ В. И. Ленина на письмо С. Г. Саид-Галиева, тогдашнего Председателя Совнаркома Татарской республики.

«Прав ли я»,— спрашивал С. Г. Саид-Галиев, излагая свое понимание резолюции X съезда партии по национальному вопросу,— что «коммунисты бывшей раньше господствующей нации, как вышестоящие своим уровнем во всех отношениях, должны играть роль педагогов и няnek по отношению к коммунистам и всем трудящимся бывших в угнетении национальностей, именем которых называется данная автономная республика (область, коммуна), и по мере роста

¹ Декреты Советской власти, т. 1, с. 113—114.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 114.

³ Там же, с. 334, 335.

последних первые должны уступать свои места им?...», — не «педагогов и нянек», — подчеркивает В. И. Ленин, — «а мощников»¹.

«Позвольте мне обратиться к вам не в качестве Председателя Совнаркома и Совета Обороны, а в качестве члена партии», — пишет В. И. Ленин в ноябре 1919 г. товарищам коммунистам Туркестана и отмечает: «Установление правильных отношений с народами Туркестана имеет теперь для Российской Социалистической Федеративной Советской Республики значение, без преувеличения сказать, гигантское, всемирно-историческое. Для всей Азии и для всех колоний мира, для тысяч и миллионов людей будет иметь практическое значение отношение Советской рабоче-крестьянской республики к слабым, донныне угнетавшимся народам»².

К вопросу о всемирно-историческом значении правильного решения национальных проблем в первой стране, прокладывающей путь к социализму, В. И. Ленин возвращался не раз.

«Для всей нашей Welt politik³ дьявольски важно, — пишет В. И. Ленин 13 сентября 1921 г. Председателю комиссии ВЦИК и СНК РСФСР по делам Туркестана и Туркбюро ЦК РКП(б) А. А. Иоффе, — *завоевать* доверие туземцев; трижды и четырежды завоевать... Это мировой вопрос, без преувеличения мировой.

Тут надо быть архистрогим.

Это скажется на Индии, на Востоке, тут шутить нельзя, тут надо быть 1000 раз осторожным»⁴.

В заметках на совещании делегатов II Всероссийского съезда коммунистических организаций народов Востока В. И. Ленин специально выделил и дважды подчеркнул:

«...Д) Конкретные вопросы каждой нации сообразно ее степени развития, ее особенностям и т. д.»⁵.

Под председательством В. И. Ленина в Совнаркоме решается вопрос о передаче украинскому народу украинских национальных реликвий⁶;

о возвращении — как национальной собственности польского народа — предметов старины и искусства польскому народу⁷.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 53, с. 45.

² Там же, т. 39, с. 304.

³ Welt politik — мировая политика (нем.).

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 53, с. 190.

⁵ Там же, т. 39, с. 462.

⁶ См.: Декреты Советской власти, т. 1, с. 168—170.

⁷ Там же, с. 343—344.

В. И. Ленин отдает распоряжение о немедленной выдаче Краевому мусульманскому съезду «Священного корана Османа», хранящегося в Государственной Публичной библиотеке¹;

беседует с членами Комиссариата по делам мусульман, и одобряются проекты Декретов о передаче в распоряжение мусульманского трудового народа башни Суюмбики и Караван-сарая²;

проявляет неустанную заботу о судьбе — и это при гигантском объеме каждодневных дел! — выдающегося деятеля чувашского народа И. Я. Яковлева, основавшего первую чувашскую школу, составившего в 1874 г. чувашский алфавит и первый чувашский букварь³,

подписывает Обращение СНК «К калмыкам» в связи с созывом всеобщего калмыцкого съезда. Колонизаторской политике царизма, угнетавшего калмыцкий народ и запрещавшего обучаться и печатать книги на родном языке, в Обращении противопоставляется линия Советской власти, провозгласившей равенство всех народов и свободное их культурное развитие⁴;

проявляет пристальный интерес к состоянию издательского дела в Казани и национальной татарской литературе⁵ и т. д.

Известно, что в первые же годы после Великой Октябрьской социалистической революции перед многими народами встал огромный комплекс проблем культурного строительства.

Предстояло собрать, изучить национальные литературы, разрешить немало проблем письменности: реформы алфавитов; их замены, в частности, у народов тюркоязычных, которые перешли на новые алфавиты — в конце 20-х годов на основе латиницы (в результате серьезных научных дискуссий, завершившихся принятием *унифицированного* алфавита, пригодного для всех тюркоязычных народов мира; им пользуются и в современной Турции), а в конце 30-х — на основе кириллицы⁶; учреждение новых алфавитов

¹ См.: Декреты Советской власти, т. 1, с. 195—196.

² См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 35, с. 574.

³ См.: Ленин и культурная революция. Хроника событий (1917—1923 гг.). М., 1972, с. 61—62, 166, 201.

⁴ Декреты Советской власти, т. 5, с. 398—400.

⁵ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 40, с. 490.

⁶ Кириллица была принята поспешно, декретирована, каждый народ для существующих восьми специфических тюркских звуков придумал, изо-

для народов, ранее не имевших письменности; упорядочить множество терминологических проблем, в частности по названию даже отдельных народов, к примеру, тюркоязычных, которые прежде, казалось бы, для удобства, а на деле — в целях принижения, назывались скопом «татарами» и делились по месту обитания на крымских, казанских, астраханских, кавказских, сибирских, будто это — единый народ и единый язык; нуждались в уточнениях названия национальных литератур: так, к определению «азербайджанская» пришли, преодолевая термины «азербайджанско-татарская», «тюркская»; то же и с азербайджанским языком, который — и в этом сказывались всевозможные пережитки — называли даже «азеритским» диалектом турецкого языка¹.

Необходимо было прояснить в ряде случаев национальную принадлежность писателей (Алишера Навои, к примеру, относили к писателям «среднеазиатско-турецким»²); классиков азербайджанской литературы Хакани и Низами всецело относили к персидской литературе³; великого азербайджанского поэта Физули считали и «курдским» писателем, и «турецким писателем курдского происхождения», чья «курдская национальность... оспаривается турками», и просто турецким писателем, и это отразилось в разное время в томах тогдашней «Литературной энциклопедии», и лишь в Пятом томе наконец-то была найдена точная характеристика: основоположник азербайджанской литературы и языка⁴.

Требовалось определить роль и место писателя в истории национальных литератур — как классика, так и современника; так, к примеру, классик казахской литературы Абай характеризовался как «идеолог рождавшейся буржуазии»⁵;

брел «свои» знаки, и тем самым исчезла возможность для контактов на базе прежней письменности; более того, перестал существовать канал воздействия тюркоязычных советских народов на Турцию, который интенсивно осуществлялся в условиях унифицированной латиницы. Вопрос об унификации современной письменности тюркоязычных народов и до сей поры остается открытым.

¹ ЛЭ, т. I, с. 6.

² Там же, т. I, с. 95.

³ Там же, т. VIII, с. 555, 558. Отголоски этих явлений, увы, нашли отражение в «Истории всемирной литературы», т. 2. М., 1984. Здесь Низами Гянджеви, азербайджанский поэт, творивший на фарси, то выводится из Закавказья (с. 548), то относится к ирано-таджикской литературе (с. 594), то объявляется персидским поэтом, творящим на азербайджанском (с. 665).

⁴ См.: Там же, т. I, с. 715, т. V, с. 751.

⁵ Там же, с. 5.

основоположник азербайджанской советской литературы Джафар Джабарлы оценивался как «идеолог утопически настроенной мелкобуржуазной интеллигенции»¹.

Не только азербайджанской, но и другим, таким же зрелым и древним литературам приходилось доказывать, что они существуют. «Прежде чем говорить об армянской литературе, ее задачах и главных представителях,— писал Ю. Веселовский в связи с подготовкой к печати «Очерков армянской литературы и жизни» на заре века,— необходимо было — странно сказать! — почти что доказывать, что существует вообще подобная литература»².

Пристально следил за литературным движением в России М. Горький, отмечая в цикле статей «Издали» (1911—1912 гг.), что «в России есть украинская литература и наука — с каждым годом она цветет и зреет все ярче; начинается культурное движение в Белоруссии и среди казанских татар; нам слишком мало известна духовная деятельность финнов, мы ничего почти не знаем о том, как живут армяне, грузины, латыши, эсты и литовцы; что знают широкие массы грамотных людей русских о духовной жизни Польши, культурной деятельности евреев?»³.

Запутанность в этих вопросах не всегда связана с пережитками колонизаторской политики царизма сдерживания и разобщения народов, их культур, мировоззренческой незрелостью и иными обстоятельствами, лежащими вне объекта исследования: здесь и слабая его изученность, сложность предмета, наличие в нем различных языковых пластов, культурных наслоений и т. д. Так, известный востоковед Е. Э. Бертельс, размышляя об особенностях средневековой туркменской литературы и принципах ее изучения (это можно применить и к другим литературам Средней Азии и шире — Востока), отмечал: «Из какого комплекса литературных памятников слагается целое, которому мы можем присвоить наименование туркменской литературы? Казалось бы, ответ на этот вопрос ясен — туркменская литература слагается из всей совокупности памятников на туркменском языке. Но правилен ли такой ответ? И какой туркменский язык мы положим в основу для получения критерия? Ведь даже если мы возьмем такую бесспорно туркменскую литературу,

¹ ЛЭ, т. III, с. 231.

² Веселовский Ю р и й. Очерки армянской литературы и жизни. Армавир, 1906, с. 5.

³ Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, с. 410.

как произведения туркменских классиков XVIII века, то и тут язык будет иметь значительные отличия от теперешнего литературного туркменского языка. Если же мы начнем двигаться в глубь веков, то отличия эти будут возрастать все больше. Нужно, кроме того, всегда иметь в виду, что в феодальный период, особенно в странах Востока, литературный язык далеко не всегда совпадает с языком разговорным. Страны мусульманской литературы в течение долгих веков применяли в качестве литературного языка языки арабский и персидский, вне всякой зависимости от того, на каком языке говорили основные массы населения. Если же мы отберем из всего комплекса литературных памятников народов Средней Азии лишь те, которые написаны на языке туркменском или каком-либо близком к нему тюркском языке, то полной картины литературной жизни туркменского народа мы не получим, ибо этот комплекс отразит только одну сторону его литературных интересов, а не всю литературную жизнь его в целом. Полную картину литературной жизни мы получим лишь в том случае, если рядом с памятниками тюркскими мы учтем и возникавшие и имевшие распространение в этой среде памятники арабские и персидские»¹.

Необходимо было обеспечить интенсивное развитие национальных языков с тем, чтобы повысить их роль в жизни народов, расширить их общественные функции в деле коммунистического просвещения и воспитания.

Как уже отмечалось, тюркоязычным народам предстояла реформа алфавита — замена арабской графики, что настоятельно предлагалось востоковедами и о чем мечтали лучшие умы тюркских народов: известны проекты реформы алфавита, с которыми выступал революционный демократ-просветитель Мирза Фатали Ахундов. Арабская графика, приспособленная для нужд арабского языка, хотя и создавала возможности для общения и взаимодействия тюркоязычных культур, литератур, все же была во многих отношениях неудобной, не учитывала лингво-фонетических особенностей тюркских языков. Выбор в те годы после длительных дебатов и дискуссий пал на латиницу.

В. И. Ленин проявляет пристальное внимание к этим вопросам и, принимая Председателя Азербайджанского ЦИК

¹ Бертельс Е. Э. Литературное прошлое туркменского народа.— «Совет эдебияты». Ашхабад, 1944, № 9—10, с. 182.

С. А. Агамалиоглы, интересуется отношением азербайджанских трудящихся к проекту создания нового алфавита.

Дважды вспомнит С. А. Агамалиоглы о том, какое значение придавал В. И. Ленин реформе алфавита: в 1926 году на Первом Всесоюзном тюркологическом съезде, собравшем представителей двадцати тюркоязычных народов, который принял новый алфавит, построенный на латинице, и в 1927 году, на Первом пленуме Всесоюзного Центрального Комитета нового тюркского алфавита.

Открывая первый съезд, С. А. Агамалиоглы сказал: «Азербайджанский народ... впервые встает на арену исторической деятельности как свободный народ, создающий по собственному желанию свою судьбу. Великая идея национального самоопределения, рожденная русской пролетарской революцией, находит свое осуществление... Мы не можем здесь приступить ни к одному исторически значительному делу, не почтив память вождей этой революции и в первую очередь гениального организатора ее товарища Ульянова-Ленина»¹.

И, открывая первый пленум, С. А. Агамалиоглы вспомнит: «Это революционное мероприятие (принятие нового алфавита.— Ч. Г.) было еще в 1922 г. по личному моему представлению одобрено тов. Лениным. Я прошу почтить его память вставанием»².

В результате осуществления ленинской национальной политики более сорока народов СССР получили возможность создать свою письменную литературу.

Процесс вовлечения в семью советских литератур новых национальных отрядов, рождения новых письменных литератур явился объективной закономерностью, свидетельством животворности социалистической системы. И этот процесс, начатый в 20-х годах и интенсивно продолженный в 30-х годах, успешно осуществляется и в современную эпоху. Мы можем в связи с этим говорить о непрерывно-устойчивом характере роста советских национальных литератур.

¹ Первый Всесоюзный тюркологический съезд. Стенографический отчет. Баку, 1926, с. 5.

² Стенографический отчет Первого пленума Всесоюзного Центрального Комитета нового тюркского алфавита, заседавшего в Баку от 3-го до 7-го июня 1927 года. М.; Изд. Всесоюзного Центрального Комитета нового тюркского алфавита. М., 1927, с. 3.

Попытки осмысления движения разноуровневых советских национальных литератур к идейно-эстетической общности породили теорию ускоренного или убыстренного развития, рассматриваемую в контексте более широкой закономерности мирового литературного процесса в его историческом освещении — неравномерного развития литератур, включающего в себя как ускорение, так и замедление.

Ускоренность развития литератур предполагает наличие как бы двух уровней: начального и нового, а именно: уровня, с которого начинается историческая жизнь национальной литературы; уровня, которого достигли передовые, развитые литературы и к достижению которого стремится новая литература.

Уровни эти — и первоначальный и как бы новый — включают комплекс состояний экономических, социальных, культурных, находящихся друг с другом в сложном взаимодействии и сцеплениях. Необходимо также учитывать связь объективных и субъективных факторов в таком деле, как развитие литературы, художественного творчества, где итог зависит от творческой деятельности писательской индивидуальности.

Подвижность первого уровня вытекала из пестрого состояния культур народов СССР:

развитое устное творчество, но отсутствие письменной литературы у ряда народов;

слаборазвитое народное творчество у многих народов; малоразвитые жанровые формы у литератур, только-только вступивших на путь письменного развития.

Говоря о втором уровне, мы имеем в виду высокоразвитые формы реалистического художественного творчества и вообще культуры, достигнутые, в частности, русским и некоторыми другими народами (например, украинским, белорусским, татарским, грузинским).

Ускоренность культурного развития для всей страны, связанная с задачами социалистического строительства, означала интенсивную ликвидацию неграмотности масс, устранение всевозможных преград, возведенных за века антагонистических формаций между широкими массами трудящихся и плодами цивилизации, приобщение народа ко всем духовным богатствам, накопленным человечеством.

Для одних народов, имевших развитые формы литературы (украинского, татарского, армянского и др.), ускорен-

ность означала дальнейшее развитие реализма на путях к реализму социалистическому, овладение новыми формами художественного обобщения, выход к жанрово-стилевому многообразию и преодолению в связи с этим традиционной жанровой или стилевой односторонности! В азербайджанской литературе, например, поэзия лирико-романтическая преобладала над поэзией реалистической, а романная форма почти не была развита, проза делала первые шаги в осмыслении коренных проблем народной жизни; сильно давали о себе знать элементы просветительского реализма, а критический реализм, начав утверждаться в поэзии Сабира и прозе малых форм, драматургии Дж. Мамедкулизаде, еще не стал преобладающей системой художественного мышления, как это наблюдалось, к примеру, в литературе русской.

Другим народам предстоял еще только выход к реалистическому мышлению, развитому литературному языку, овладению письменными формами литературы.

Третьим — начать письменную эру развития, приступить к формированию литературного языка через преодоление диалектной разобщенности, выйти к овладению новыми жанрами, новыми формами художественного мышления и т. д.

Более того — в своем движении получали ускорение и зрелые литературы, испытывающие влияние молодых и развивающихся литератур, приобщающиеся к их эстетическому опыту. Г. Ломидзе указывает на ряд факторов, имевших решающее значение для интенсивного развития бесписьменных литератур, хотя факторы эти применимы ко многим советским национальным литературам, в том числе и письменно-немолодым: собственное национальное фольклорное наследие (а применительно к письменным — собственные литературные традиции); традиции русской литературы; опыт близких по языку, по другим историко-эстетическим признакам литератур; коллективный социалистический художественный опыт; завоевания мировой литературы.

При исследовании многообразия ускоренных движений литератур народов СССР необходимо, видимо, учитывать пестрый характер начальных уровней. Попытки придать одной группе литератур всеобщий характер породили различие трактовок сущности ускоренного развития. Более того, раздались голоса, вообще отрицающие научность данного термина. Так, Ю. И. Суровцев, цитируя Б. Г. Реизова, который считает неправомерным термин «ускоренное развитие» («Закономерность в данном случае усматривается не в связи литературы с жизнью, а в уподоблении каждой

данной литературы какой-то другой, на нее нисколько не похожей»¹), пишет, что «удар», нанесенный исследователем «по самой методологической основе данной концепции, кажется мне справедливым и сильным»²; не считал научно обоснованным этот термин и Л. Г. Якименко³.

Дело, разумеется, не в термине, а в том, что понятие ускоренное, или убыстренное развитие все же помогает осмыслить и выразить то культурное чудо, которое произошло в СССР за годы советской власти.

В основу ускоренного развития были положены исследователями как доминирующие, условно говоря, жанровое или художественное мышление (или типы художественного сознания) с их исторически сложившимися (или общепринятыми) ступенями, стадиями.

В жанре — от зарисовки через рассказ и повесть выход к роману или эпосе или от рифмованного пересказа событий через малые стихотворные формы к поэме; а внутри жанровых ступеней, к примеру, — от автобиографизма к объективным способам повествования.

В мышлении — от сентиментально-романтических форм, форм просветительного реализма — к реализму критическому и далее — социалистическому.

При этом сущность ускоренного развития сводилась к трем типам или вариантам.

Ускоренное *воспроизведение* всех иерархических ступеней (жанровых или мышления).

Г. Д. Гачев пишет: «Когда мы обращаемся к совершаемому ныне, например, у якутов, переходу от патриархально-родового строя и фольклорно-религиозного мышления к социалистическому производству и общежитию и к современной образованности и культуре, — на наших глазах словно в лабораторных условиях, доступно экспериментальному наблюдению, *сжато воспроизводятся* многие моменты пути и тенденции всемирно-исторического развития человечества. *Ускоренное развитие есть его стяжение*». И далее, рассматривая «ускоренное развитие» болгарской культуры, автор отмечает, что духовная жизнь страны за полвека проделала путь, который, «например, в Англии или Франции занял чуть ли не тысячелетие... Это движение...

¹ Реизов Б. Г. Об изучении литературы в современную эпоху. — «Русская литература», 1965, № 1, с. 10.

² Суровцев Ю. Что же такое «ускоренное развитие»? — ВЛ, 1968, № 4, с. 35.

³ См.: Социалистический реализм сегодня. М., 1977, с. 22.

предстает как цепь *закономерно* сменяющих друг друга явлений»¹.

Скачок — в жанровом отношении или в формах мышления — через отдельные ступени и выход непосредственно к социалистическому реализму, минуя реализм критический, к высшим жанровым формам, выпадение в результате скачка ряда звеньев, которые проходятся в условиях эволюционного развития.

«Ускоренное развитие,— отмечает Г. И. Ломидзе, полемизируя с точкой зрения, высказанной Г. Д. Гачевым,— не означает того, будто молодые литературы в исторически сжатые сроки проходят все этапы, все стадии, через которые шли старшие по письменной традиции литературы, ускоренность развития подразумевает «выпадение» ряда звеньев»².

Однако зачастую к данному типу ускоренного литературного развития применяются критерии экономико-социальные, по аналогии с ускоренным экономическим развитием отсталых народностей, которые идут к социализму, минуя капитализм, непосредственно от отношений родовых или патриархально-феодалных³.

Накладывание, выдвигание одного этапа в следующий, одновременное существование разных ступеней и стадий как жанровых, так и типов художественного мышления, при котором новое прокладывает себе дорогу в борьбе, в процессе преодоления и изжития старого.

Ю. И. Суровцев, доказывая с привлечением большого количества фактов из литератур многих стран мира теоретическую несостоятельность концепций «стяжения», «выпадения» и «накладывания» и пытаясь «интерпретировать термин «ускоренное развитие» в позитивном смысле», отмечает, что «неравномерность (а отсюда, метафорически говоря, и быстрота, убыстренность) движения данной национальной литературы состоит в том, что в траектории ее пути обнаруживаются реальные «сгущения» и «узлы», то есть периоды, когда творческая мощь художественного гения народа работает с особой силой, разнообразием, плодотворностью», т. е. исследователь предлагает выделить на основании объективного анализа «особо интенсивные», «творчески особо плодотворные периоды и этапы литературного процесса».

¹ Гачев Г. Д. Ускоренное развитие литературы. М., 1964, с. 7, 10.

² Ломидзе Георгий. Интернациональный пафос советской литературы. М., 1970, с. 154.

³ Отголоски подобной аналогии наблюдаются и в I томе «Истории советской многонациональной литературы». М., 1970, с. 14.

когда намечаются «принципиальные художественные поиски в области метода и стилей»¹.

Таким периодом для всех советских национальных литератур стала советская эпоха.

История литератур народов СССР дает такое разнообразие их движений к зрелости, включению в единый общесоветский литературный процесс, что каждый вариант ускоренного развития, определенный выше, может быть иллюстрирован, как могут быть выявлены и существенные исключения. Так, отталкивание от коллективного авторства в фольклоре и переход к индивидуальному творчеству как непременное условие развития младописьменной литературы оспаривает один из виднейших ее практиков — Владимир Санги.

Нуждается в уточнениях и тезис, по которому поступательное развитие художественного мышления, успехи реализма непосредственно увязываются с жанровой иерархией, в частности развитием романа: опыт киргизской литературы показывает, что именно повесть, родившаяся в 60-е годы после того, как в литературе был представлен и успешно развивался жанр романа, обозначила новые завоевания реализма.

Вряд ли правомерно и ведущую тенденцию в развитии младописьменного романа видеть в его устремленности к актуальной проблематике современности. Опыт развития казахской прозы показывает, что романная ее зрелость устойчиво проявляется в разработке именно исторической темы (М. Ауэзов, А. Нурпеисов, А. Алимжанов).

Но вот что следует иметь в виду: если при характеристике сущности ускоренного развития применительно к начальным этапам истории литератур народов СССР действовали закономерности — и жанровые, и мышления, — связанные с наличием разительных контрастов в уровнях их бытования и становления, то в современную эпоху возникли качественные показатели, меняющие характер ускоренного развития каждой молодой литературы, в том числе и ее взаимоотношения с фольклором; одно дело обращение к фольклору как источнику развития в 20-е или 30-е годы, другое дело — теперь, в 70-е или 80-е годы.

Во-первых, углубились, расширились, стали поистине

¹ Суровцев Юрий. Необходимость диалектики. М., 1982, с. 421, 431—432.

универсальными процессы взаимодействия, взаимообогащения литератур народов СССР.

Во-вторых, изменился в корне характер традиций, влияющих на становление и рост литератур: каждая литература черпает не только из своих собственных национальных истоков,— база, формирующая литературы, стала поистине всесоюзной. Объективная реальность культурного строительства стимулирует появление ярких творческих индивидуальностей, которые под воздействием практики многонациональной советской литературы начинают новую эру в истории своих литератур, непосредственно обращаясь к развитым повествовательным формам (в юкагирской литературе — С. Курилов, в нивхской — В. Санги).

И. Г. Неупокоева различала четыре типа развития национальных литератур: не знающих перерывов в своей истории, развивающихся на языке данного народа (итальянская или французская); развивающихся без перерывов, но с определенным замедлением на отдельных этапах, вызванным тяжелыми обстоятельствами национальной истории (русская литература); с длительным прерванным развитием (болгарская, чешская, к примеру); рожденных в среде развитых литератур (это — особенность современного этапа литературного процесса), и здесь играют роль социально-политические факторы, сковывающие развитие той или иной национальной литературы (в условиях капиталистического мира) или расковывающих потенциальные возможности литератур (в условиях мира социализма)¹.

Ускоренное развитие зачастую выступает как следствие замедленного развития в предшествующие эпохи, и оно наблюдается, главным образом, в литературах второго и третьего типа, таких, как болгарская, чье культурное развитие было прервано пятивековым турецким игом, грузинская — со взлетом («золотой» XII век), прерванностью (многовековая эпоха нашествий, захватов, ига) и интенсивным развитием в пору национально-освободительных движений (XIX в.), расцветом в советский период; русская, чей культурный взлет также был прерван татаро-монгольским игом, что дало основание В. Г. Белинскому сказать о том, что начиная с Петровской эпохи «мы вдруг переживаем все

¹ Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 247. Можно было бы специально выделить и пятый тип литератур с прерванным развитием, ассимилировавшихся и прекративших существование.

моменты европейской жизни, которые на Западе развивались последовательно»¹.

То же (ускоренность после замедленности) можно сказать о культурах многих народов СССР, лишь в советские годы получивших реальную возможность бурного развития, сдерживаемых в свое время царским самодержавием или после многих веков подавления и колониального рабства осознавших свои силы для участия в общемировом культурном строительстве.

Поэтому, рассматривая движение литератур в контексте их неравномерного развития, следует сказать и о том, что та или иная литература может, вслед за взлетом и прогрессом, пережить пору замедления, когда как бы происходит накопление новых сил, новой энергии².

Необходимо отметить еще одно важное обстоятельство: при ускоренном движении молодых литератур происходит не копирование опыта более зрелых литератур. Как уточняет Л. Г. Якименко, движение это означает зачастую новый, «нехоженный путь развития»; это не просто восхождение на уже известный уровень — возникает качественно новое искусство, ибо «действуют,— как пишет Л. Г. Якименко,— другие оценочные критерии». Молодые литературы «отобразили уровень и характер поэтического мышления своих народов, те перемены, которые произошли в сознании, восприятии действительности и благодаря которым эти литературы обогатили своим опытом многонациональное советское искусство»³.

Проблема ускоренного развития литературы неразрывно связана с идеей прогресса в искусстве, понимаемого как постоянное неравномерно-скачкообразное или ускоренно-замедленное движение.

Разумеется — закономерность эта открыта еще К. Марксом,— определенные периоды расцвета искусства «отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации.

¹ Белинский В. Г. Собр. соч. в 9 т. Т. 3, М., 1978, с. 83.

² О явлениях «замедленности» в развитии литератур см.: Андреев Ю. А. Современное литературное развитие как исторический процесс.— В кн.: Историко-литературный процесс. Л., 1974.

³ Якименко Л. Г. Эстетическая система социалистического реализма и проблема художественного мышления.— В кн.: Социалистический реализм сегодня. М., 1977, с. 22, 24, 25.

Например, греки в сравнении с современными народами или также Шекспир»¹.

Очевидно и то, что, как отмечал М. Б. Храпченко, «в нашу эпоху художественный прогресс сближается с социальным прогрессом более тесно и непосредственно, чем это было в некоторые другие исторические периоды времени, в частности в XIX веке»².

В качестве фактора прогресса искусства многие исследователи выдвигают критерий гуманизма, впервые высказанный в контексте более широкой идеи исторического прогресса академиком Н. И. Конрадом в его «Заметках о смысле истории». Гуманизм как критерий «подлинно прогрессивного» определен «в двояком аспекте: как обозначение специфических свойств человеческой природы и как оценка этих свойств в смысле высшего разумного и вместе с тем этического начала человеческого поведения и всей общественной жизни»³.

Движение литературы к новым открытиям, ее прогресс совершается на базе исследования новых сторон, явлений и тенденций действительности (или нового «прочтения» старых эпох) и, прежде всего, исследования нового типа личности, многообразия характеров, увиденных в перспективе как звено в большой цепи исторического процесса; человека, связанного с прошлым и восходящего к будущему, заключающего в себе его развитые черты или элементы.

Осмысление революционной личности, слитой с народом, и революционного народа, осознавшего себя движущей силой истории, привело к рождению в советской литературе эпических жанров, неизвестных ранее мировой литературе.

Новаторскими оказались и жизнеутверждающий их пафос, и изображение очистительной эволюции личности из народа, и глубочайшая вера не только в возможность, но и в неизбежность переделки и обновления мира.

Это была своеобразная цепная реакция рождения нового революционного эпоса, охватившая всю многонациональную советскую литературу.

Источником революционного эпоса была сама постигаемая, исследуемая литературой действительность. Но для многих литератур народов СССР к источнику самой жизни

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736.

² Храпченко М. О прогрессе в литературе и искусстве.— ВЛ, 1970, № 5, с. 152.

³ Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972, с. 482.

прибавился и другой «источник» — опыт русской советской литературы, ускоривший становление в них эпоса, способствовавший жанрово-стилевому их обогащению. Мариэтта Шагинян высказала когда-то интересные суждения о движении романа-эпоса в ново- и младописьменных литературах:

«Роман требует сюжетной концепции, подсказанной движением жизни... Жизнь волнами больших общественных движений выносила к нам эти «сюжетные концепции» в их естественной, правдивой диалектике — и литература участвовала в ней своими романами-эпосами.

А «сюжетные концепции» малых народностей, угнетавшихся и вымиравших при царизме? Они возрождались к исторической жизни после Октября, и пока сами эти народы не начали создавать свои романы-эпосы, тему их подхватили русские писатели...

Роман-эпос порождается большим планом, большим полем зрения. Вот почему, мне кажется, сильнее и ярче в данный период выступают представители малых советских народов, зачинателей своей национальной литературы»¹.

Но происходит не повторение уже открытого — рождается новое жанрово-стилевое образование, в котором органически сплавляются два пласта повествования — новые современные художественные формы и формы народно-поэтические.

И не случайно, что при появлении, к примеру, повестей Ювана Шесталова «Синий ветер каслания» и «Когда качало меня солнце», впоследствии объединенных в книгу «Югорская колыбель» с включением в нее поэмы «Медвежье пепелище», стихотворных циклов из «языческой поэмы» и нескольких мансийских сказок, критика испытала трудности в определении их жанра.

В книге Ювана Шесталова — чередование стихов и прозы, мифа и реальности, множество сюжетных линий и судеб, реализуемых в новеллах и притчах; «проза» перемежается обильными лирическими отступлениями — в прозе и поэзии — о времени, о себе, о Родине малой и большой.

Критика называла повесть «Синий ветер каслания» «поэтическим рассказом» о жизни народа манси, «поэмой», «лирическим раздумьем» и т. д.

Отбор судеб, типизация явлений, переплавка народного

¹ Шагинян Мариэтта. Нужен дар любви: Интервью. — «Литературная Россия», 1973, 30 марта, № 13, с. 11.

поэтического опыта, чередование пластов диктуются в подобного рода произведениях, в частности «Югорской колыбели» Ювана Шесталова, задачей философско-эстетического прочтения народной судьбы, движения народа через толщу веков к новой жизни.

Характерное, к примеру, для Ювана Шесталова сочетание «мифологического» и «современного» повествований, когда и современность порой передается в форме сказочной, не всегда принималось критикой как жанрово-стилевое своеобразие, даже высказывалось убеждение, что передача событий новейшей истории в форме древнего мифа снижает художественную убедительность «Югорской колыбели», упрощает явление.

Суровые условия жизни, кочевой быт, слитность с миром природы реализовались в поэтическом сознании народа, который как бы освящает образы огня, солнца, видит жизнь в реалиях природы. Поэтика фольклора, образы природы помогают Ю. Шесталову передать мотивы движения народа.

Устное народное творчество — обряды, песни, мифы, поверья, игрища, загадки входят в произведение не как колоритный орнамент, а как средство объемного лирического восприятия мира. Наполнение мифов новым содержанием усиливает ощущение движения, развития, роста, создается как бы внешнее противоречие, но внутреннее единство, позволяющее спрессовать время, ускоренно выразить его стремительный бег, показать, как за время жизни одного поколения «человек северного сияния шагнул из первобытности в современность» (Ю. Шесталов).

И еще одна особенность нового лироэпоса: «Я», активно участвующее в повествовании как «комментатор», «лирик», — это и конкретно автор, учитель и поэт, он же и тип, тип нового учителя, воплощающий в себе все лучшее, что есть в народе и что приобретено под воздействием новой социальной системы и в чьей эволюции (как и в судьбе других персонажей, показанных в преодолении многообразных противоречий и реализующих свою сущность в обилии внешних и внутренних конфликтов) отражен скачок народа, его движение от патриархальных отношений к социализму.

Немало споров при появлении вызвала и жанровая природа повествования «Мой Дагестан» Расула Гамзатова, в чьем творчестве отразился ускоренный рост молодой аварской литературы. Здесь нет, казалось бы, единой сюжетной основы; это чередующиеся новеллы-эссе, традиционные уст-

ные рассказы, цепь притч, миниатюр, анекдотов, изречений; записи-раздумья о себе, о горцах, о чести, о совести; слышанное в путях-дорогах, в сакле, у огня, в зимние вечера, когда дедушка рассказывал: «то сказки, то песня, то мудрость, то прибаутка, то смешно, то страшно»; есть здесь теоретические изыскания о языке, о психологии творчества; сменяются настроения — автор шутит, скорбит, негодует, он порой язвителен, порой великодушно щедр; автор, пишущий, как он замечает, «не по книжным законам», то в родном ауле, то в Турции; он пересекает границы государств, границы эпох; есть проза суровая, есть проза лирическая, ироническая, есть стихи.

Критики, определяя жанр «Моего Дагестана», обходились расплывчатыми категориями — «проза поэта», «книга», «песня-исповедь», «художественная проза», «творческая исповедь», «автобиография», «история дагестанской поэзии», «свод писательских высказываний», своего рода «фольклорный сборник».

Казалось бы, Гамзатов предвидел эти споры, а точнее сказать, вызвал их, подкинув нам свои размышления о жанре «Моего Дагестана»: «Что это будет: рассказ, повесть, сказка, предание, легенда, раздумье или просто статья — я не знаю... Одни редакторы и критики скажут мне, что я написал не роман, не сказку, не повесть и вообще неизвестно что. Другие редакторы, что это и то, и другое, и третье, и пятое, и десятое... А я не возражаю. Называйте потом как хотите то, что выйдет из-под пера».

Думается, что «Мой Дагестан» при внешней разрозненности частей, мозаичности картины, зарисовок и т. д. по внутренней своей направленности, по отбору явлений действительности, осмыслению прожитой народом жизни, взгляду в будущее, наполненности произведения философскими раздумьями о времени тяготеет к особому рода лиро-эпическому повествованию, в котором лирическая форма включает содержательные эпические элементы, связанные с осмыслением и отображением пройденного народом исторического пути, этапов его восхождения к вершинам социально-политической и духовной зрелости.

«Если писателя уподобить доктору,— пишет Р. Гамзатов в «Моем Дагестане»,— то он должен уметь пользоваться и вековыми народными средствами, и самыми последними мировыми достижениями». Молодые литературы как бы сплывили собственные национальные традиции с высокими достижениями русской, многонациональной советской и мировой

литературы. И новаторство Расула Гамзатова, Ювана Шесталова и других представителей типологически близких им литератур — чукотской (Ю. Рыхэу), нивхской (В. Санги), к примеру, может быть понято лишь при рассмотрении их на пересечении опыта литератур мировой и общесоветской, с одной стороны, и национальной, с другой, в своеобразии ее складывания, подъема к вершинам индивидуального творчества, аккумулирующего и собирающего, сплавляющего воедино как бы всю культуру.

Если подходить лишь с опытом мировой литературы, то можно не понять значения данного явления, принять произведения как повторение чего-то жанрово-пройденного, отличающиеся только свежестью и колоритностью материала, этнографизмом.

Если же подходить с опытом отдельной национальной литературы, то можно принять произведения как «поэтическую автобиографию», «авторскую энциклопедию» нравов, обычаев, оригинальное переложение народных притч и легенд.

8

Национальная литература, как показывает практика, в своем становлении опирается на устное творчество народа, это ясно, и здесь надо сказать еще и о том, что участие фольклора в зарождении и развитии советских национальных литератур, имеющих давние письменные традиции и молодых, проявляется на разных этапах по-разному. В начальный период складывания молодых литератур (и не только: имеющих и богатую письменную историю, как, к примеру, узбекская), как правило, наблюдаются моменты опоры на фольклор, подражания ему, стилизация, в письменную форму переносилась поэтика народно-поэтического творчества: и сюжет, и композиция, и принцип обрисовки героев и т. д., но и — полемика с ним, отбрасывание традиций, разрыв с ними. На нынешнем этапе мы также видим, как устно-поэтические традиции (и сюжеты) включаются в социально-психологическое повествование, наблюдается своеобразная трансформация мифологических коллизий, поэтики сказаний. Возрастает роль мифа, легенды, притч в осмыслении литературой неразрывной связи времени, прошлого и настоящего, взгляда в будущее; формируются новые жанровые объемы; возникает новый тип ретроспекции и перспективы в структуре произведений; углубляется представление о чело-

веке и мире и т. д. Во многих восточных советских литературах, питавшихся в пору становления в них реализма соками народных сказаний, эта поэтика впоследствии рассматривалась как тормоз на пути к глубокому анализу и изображению современной действительности; но сегодня, на этапе зрелости, о чем свидетельствует опыт азербайджанской литературы, прозы народов Средней Азии и Казахстана, литературы приникают к фольклорным традициям не от слабости, а от силы: это и емкие языковые краски, стилевые иронико-шутливые штрихи, и способы усиления притчевости, нагнетания экспрессии и т. д.

Качественные изменения происходят в литературе, прежде всего в структуре стиля. Для литератур вышеназванного региона становится характерным синтез реалистического и романтического стилей (при преобладании второго), их органическое взаимопроникновение, что позволяет с наибольшей полнотой выразить и современность, поставить острые морально-этические проблемы, вывести конкретно-историческое повествование на присущий романтизму обобщенный уровень философских раздумий о смысле жизни, силе человеческого духа, утвердить торжество добра и справедливости, гуманистического начала, пафоса оптимизма. Возникает при этом тесная связь социального и историко-символического, реальных вопросов, стоящих перед обществом, и общечеловеческих, включаемых в структуру произведений с опорой на традиции устно-поэтические. Так, в романе «Буранный полустанок» современный реалистический план повествования органично связан с научно-фантастическим и романтическим условно-фольклорными стилями. Эта связь просматривается и на уровне концепции произведения, и в его сюжете, композиционном построении, конфликте. Миф о манкуртах, привлекая пристальное внимание современной критики в связи именно с романом Ч. Айтматова, нашел прежде свое отражение в «Балладе забытых лет» казахского прозаика А. Кекильбаева¹, обращался к мифу о манкуртах и известный туркменский прозаик Т. Джумагельдыев в романе «Потерянный». Но Ч. Айтматов, интерпретируя древнюю легенду, отступает от традиционных способов передачи ее содержания, от композиции фольклорных жанров. Структура притчи о манкурте осложнена ретроспекциями, отступлениями, пере-

¹ Ч. Айтматов положительно отзывался о повести А. Кекильбаева «Баллада забытых лет». См.: Айтматов Ч. В соавторстве с землей и водой. 2-е изд. Фрунзе, 1979, с. 327.

бивками временной последовательности действия; притча включает в себя различные жанры эпической поэзии казахов, в частности песню, историческую заметку, плач и т. д., и это придает мифу полноту и объемность эпического повествования, иносказательную полифонию, многозначность, усиленные в сюжетно-композиционной структуре концепциями современного «манкуртизма» и «манкуртизма» космического, фантастического. В сущности, современный литературный процесс характеризуется пристальным вниманием художественной мысли к притчевым формам типизации явлений, притча как жанр вплетается в ткань художественной прозы, избирается как одно из средств постижения действительности в ее целостности, глубине и многомерности. И нет, в сущности, ни одной статьи обобщающего характера, в которой бы так или иначе не освещались притчевые формы типизации, мифологическо-символические стили, собственно притча как жанр, трансформированный, по-новому включенный в структуру современной прозы, функциональная роль притчи в системе художественных произведений. Притчевость, очевидно, будет возрастать, прогрессировать в литературе, обогащать новыми гранями сюжетно-композиционную структуру прозы, помогать более емкому и яркому концептуальному постижению действительности.

Ориентация на поэтику притчи характерна, повторяю, для всей советской многонациональной литературы, — можно вспомнить «Круглянский мост» и «Сотникова» В. Быкова, «Пастуха и пастушку» и «Царь-рыбу» В. Астафьева, повести В. Распутина и его рассказы «Что передать вороне?» и «Наташа», повести-сказки В. Шукшина, особенно «До третьих петухов», повести Т. Пулатова «Завсегда-тай», «Владения», повесть О. Бокеева «Человек-Олень» и другие произведения.

Так, в повести «До третьих петухов» В. Шукшина в рамках одного произведения наблюдается сложное единство различных фольклорных и литературных жанров — сказки, притчи, рассказа, путешествия, повести. При этом элементы поэтики притчи играют в повести-сказке концептуальную роль, придавая произведению сатирическое звучание, создавая подтекст, второй смысловой план, помогая обнажить тенденции бездуховности.

Притча служит активизации конфликта, заостряет внимание на социально-нравственной идее, углубляет философичность произведения, усиливает сатирическую его направленность.

Своеобразную трансформацию переживает народно-поэтический традиционный сюжет «путешествий». В современной прозе, следующей традициям классики, находят отражение несколько типов путешествий, — путешествие ради достижения благополучия; путешествие-испытание; путешествие во имя духовного обогащения и т. д. Мотив пути организует и «Прощай, Гульсары!», и «Пегий пес...», и «Буранный полустанок», и повесть таджикского прозаика Ф. Мухаммадиева «Путешествие на тот свет», и повесть Т. Пулатова «Второе путешествие Каипа», и ряд других произведений.

В разных регионах неслучайно, очевидно, возникла потребность в возрождении народно-эпического жанра сказания: в Прибалтике «Сказание о Юзасе» Ю. Балтушиса, в Средней Азии «Сказание о каракалпаках» Т. Каипбергенова, в Закавказье «Сказание о Сарыкейнек и Валехе» И. Эфендиева...

Определив как «сказание» жанр своего (в отличие от первых двух примеров) современного произведения, азербайджанский прозаик старшего поколения Ильяс Эфендиев, прежние произведения которого — романы «Ивы над арыком», «Мостостроители» и «Три друга за горами» — основывались на современных реалистических принципах психологического анализа героев и обстоятельств, выявил тяготение к народно-поэтической поэтике, принципу типизации жизненных явлений, в широком смысле — фольклорному художественному мышлению. Современное по содержанию, по коллизиям, нравственным конфликтам, героям, произведение это по форме создано по законам народного дастана, сказания.

Как и в дастанах, здесь два героя: он (Валех) и она (Сарыкейнек); как и в дастанах, перед молодыми героями возникает ряд преград на их пути к счастью; как и в дастанах, где, как правило, герои выходят победителями и финал счастливый (хотя есть исключения!), и здесь все завершилось на радость молодым героям, темные силы наказаны, порок получил по заслугам.

Будучи писателем, чутким к болевым точкам времени, главным образом нравственным, автор не может, разумеется, замыкаться в рамках чисто любовных коллизий, — он развивает сказание в двух планах — любовном и социальном, и здесь находит отражение борьба со всякого рода негативными явлениями, сконцентрированы, можно сказать, «болячки» времени; это «свод» тех уродливых явлений, против которых настойчиво борется и партия, и обществен-

ность: хищническое отношение к природе, взяточничество, использование служебного положения для собственного обогащения; спекуляция в крупных масштабах; борьба с теми, кто чинит расправу над «неудобными», не стесняясь в средствах — вплоть до применения огнестрельного оружия, — здесь действует прямо-таки мафия... Автор ополчается против всевозможных форм вымогательства и шантажа нечистоплотных, которым удалось пробраться в судебные органы, даже — это в конце сказания — развенчивает «подпольные» производственные цеха.

Дастанная поэтика, избегающая полутонов, гиперболизирующая и положительное, вознося его до идеального, и отрицательное, сковывает автора, делая упор на дидактический замысел. Цель автора — утвердить мысль о том, что как бы ни изощрялись силы зла (как и в дастанах), они обречены, наказание неминуемо и это возможно при условии активности сил добра, их бесстрашии идти до конца, напролом.

Более того, в отдельных литературах наблюдается новое прочтение известных народно-поэтических сюжетов, беллетризация фольклорных коллизий, и при этом порой углубляются, психологически обосновываются важные для жизнедеятельности народа традиционные этические нормы. В азербайджанской литературе есть удачные примеры беллетризации народного эпоса «Китаби Деде-Коркут», осуществленной Анаром; затем он же создает «Мир Деде-Коркута», где выступает и как писатель, и как ученый, — книгу, в которой в эссеистской форме дается лингво-этнографическое, историко-философское прочтение эпоса.

Бывает и отталкивание от оригинала, полемика со сказанием, преследующая опять-таки вполне современные цели, — к примеру, критико-иронический взгляд на самих себя, желание встряхнуть современника, активизировать его социальные и нравственные силы, как это мы видим в произведении Энна Ветемаа «Воспоминания Калевипоэга».

Интересный опыт нового прочтения дастана мы видим у азербайджанского писателя Эльчина в романе «Махмуд и Мариам».

История трагической любви юноши-азербайджанца к девушке-армянке, составившая сюжет романтического сказания-дастана «Асли и Керем», и прежде привлекала внимание Эльчина — одна из ранних его повестей так и называлась: «Асли и Керем». Но, видимо, содержание старинного дастана не нашло удачного воплощения в форме современной

повести: юмористически-игривый тон повествования был неуместен в этой трагической истории.

Очевидно, урок для писателя не прошел даром, и он, снова вернувшись к сюжету сказания, попытался на сей раз расширить и углубить — в духе самого дастана — его социальную проблематику и сущность, насытить известную историю реалиями быта, нравов, событий времен средневековья.

Соединению молодых мешают (и в дастане тоже) различия религиозно-сословные: Махмуд-Керем мусульманин, а Мариам-Асли христианка, он сын правителя края, а она дочь священника. Хотя, как и в дастане, в финале влюбленные соединяются, но чары злых сил околдовывают молодых и они сгорают в бушующем пламени. Здесь волшебный финал приобретает символично-аллегорический смысл.

Надо отдать должное умению автора воссоздать нравы того коварного и жестокого времени, придав ему новые сюжетные линии, насытить его реалиями быта, психологическими характеристиками, в целом удачно выдержать соединение стилевых потоков: сказочно-чудесного и историко-бытописательского.

Конечно, автор отдал дань иллюстрации известного сюжета, главные вехи — знакомство, возникновение любви, разлука и соединение, гибель — решены в ключе, так сказать, «заданно-неотвратимом», ибо такова поэтика народного сказания, дастана, очарование его наивности.

По иному — не иллюстративному, а индивидуально неповторимому, концептуальному пути пошел при разработке народно-поэтического сказания «Калевипоэг» Энн Ветемаа. Сюжет народного эпоса — это цепь главным образом героических деяний народного богатыря Калевипоэга, легендарного правителя древних эстов; эпизодов его борьбы за самоутверждение эстов — против сил сказочных (Рогатого, злых духов и т. д.) и против сил реальных (викингов, крестоносцев), стремившихся поглотить эстов.

В заключении эпоса содержится мысль о том, что Калевипоэг, находящийся у входа в ад (в этом финале символически выражена идея о жизни эстонцев под многовековым игом чужеземцев, в частности «железных людей» — рыцарей-крестоносцев), вернется когда-нибудь к своему народу, и народ воздаст ему должное.

Эпос играет важную роль в пробуждении и сохранении национально-освободительных идей, чувства национального самосознания и самосохранения. Произведение Э. Ветемаа — не переложение, не интерпретация, не пересказ эпического

сказания, а оригинальное повествование, использующее сюжетные мотивы, событийную канву, но отходящее от героического, романтического, возвышенного стиля оригинала. Это веселый, самокритичный, иронический рассказ Калевипоэга о самом себе, о своих делах-деяниях, обращенный к современникам, «дорогим эстонским братьям и сестрам», которых он приветствует из Ада (где находится, следя «за порядком») и надеется «еще навестить» сородичей. Ирония возникает уже в посвящении — «Небесному отцу и Рогатому Сатане». Как и в случае с романом Эльчина, «Воспоминания Калевипоэга» заключают большой познавательный смысл, обогащают читателя историко-эмоционально, дают представления об истории, культуре, характере эстов и т. д.; но все это в данном случае является не самоцелью, а вписано в иронико-юмористический контекст, оценивается, оспаривается, интерпретируется (критично или самокритично) самим Калевипоэгом, мыслящим, говорящим, чувствующим как наш современник.

В «Калевипоэге» Э. Ветемаа сочетаются — притом умело, мастерски — лексико-психологические понятия, представления древних с современным психологическим анализом, мотивировкой поступков. Слова и понятия старые и современные, причудливо сочетаясь, сливаясь воедино, придают произведению неожиданную привлекательность, приближают к нам легендарную историю, мифическое прошлое, спрессовывают и сгущают время и пространство, создают тем самым большой понятийно-чувственный объем произведения.

Во имя чего написано это современное жизнеописание Калевипоэга? В известном смысле ответы на этот вопрос дает сам Калевипоэг, решившийся на то, чтобы «воспоминания свои запечатлеть», зная при этом, что «жизнеописание» его «перьями многих достопочтенных летописцев (среди них хочу особенно отметить господина Крейцвальда) в значительной мере записано».

И далее (я подвожу к замыслу) Калевипоэг пишет:

«Вы спросите, не собираюсь ли я себя бóльшим докой в сочинительстве выказать, чем те высокочтимые мужи? Отнюдь нет, о сем я и помыслить не смею! Иные помыслы владеют мною. Не в меру ретивые биографы *перехваливают* да *приукрашивают* поступки мои и поведение; именно с сего боку осмеливаюсь я *чуток подправить*... Но каковым предстать мне пред вами? Не подобает ведь древнего героя Земли эстонской в виде серого неуча экспонировать, тем паче что дошло до меня, будто немало среди вас моих ярых

поклонников и многие вспоминают обо мне с немалым пиететом...» (подчеркнуто мной.— Ч. Г.).

Так что же?

Трезвый взгляд на самих себя? Или — демонстрация щедрости, юмора, остроумия, свойственного эстам? Критический пересмотр всего того, что питало или питает иллюзии? идеи исключительности? избранности? Или — показать неисчерпаемую силу духа, неистребимость племени эстов, его самобытность?.. И то, и это, конечно,— подлинное произведение искусства, к каковым относятся «Воспоминания Калевипозга» Э. Ветемаа. Оно не укладывается в жесткие рамки, оно шире, богаче и глубже, и мне хотелось лишь показать разные пути прочтения народно-поэтических сюжетов; при этом первое, свидетельствуя об индивидуальном умении автора, сохраняя познавательный характер, все же осталось в пределах национальной литературы, а второе, благодаря ярко выраженному в нем наличию индивидуальной (не иллюстративной) концепции, созвучной духу времени, стало явлением многонационального литературного процесса.

9

Как я уже отмечал, мы можем говорить как о достигнутом всеми литературами народов СССР высоком эстетическом уровне, равноправном и равноценном их участии в обогащении общесоюзной сокровищницы, так и — применительно к литературному процессу — о неравномерном их движении, некоторой скачкообразности развития.

В силу ускоренно-неравномерного и скачкообразного развития национальных культур, в отдельных ее видах и жанрах могут появиться творческие индивидуальности, которые как бы вырываются вперед и двигают свою национальную и всю советскую художественную культуру.

Так, на многие годы определило генеральное направление многонациональной лиро-эпической поэзии появление в русской советской литературе поэм А. Твардовского и В. Луговского, а если обратиться к ранним периодам, то можно увидеть, сколь велика была роль романа «Тихий Дон» М. Шолохова в романских поисках всей советской многонациональной литературы.

Ярко вспыхнув в 50-е годы, продолжает блистать русская советская повесть — исповедальная, военная, деревенская, городская, представленная такими именами, как В. Тендря-

ков и С. Антонов, В. Распутин и В. Белов, В. Астафьев и Г. Бакланов, Ю. Трифонов и В. Конецкий... а ближе к нашим дням В. Маканин, Р. Киреев, А. Ким, В. Кондратьев, П. Краснов, В. Амлинский (я имею в виду повесть «Оправдан будет каждый час»).

Наблюдается расцвет изобразительного искусства в ряде национальных художественных культур — армянской, азербайджанской, туркменской и других.

Русская литература, русское хореографическое искусство, художественная выразительность и разнообразие архитектуры и градостроительства в Узбекистане, Литве, Казахстане, эстонское и молдавское песенное искусство, батальная художественная проза и кино Белоруссии, латышский театр — этот ряд можно продолжить, захватывая новые национальные художественные культуры, виды искусства и жанры в Татарии и Таджикистане, на Северном Кавказе и в Дагестане, на Дальнем Востоке и Крайнем Севере, в республиках Поволжья и т. д., — обозначают вершинные явления во всей советской художественной культуре.

Благодаря появлению выдающихся мастеров — Р. Гамзатова, И. Друцэ, Г. Матевосяна, Д. Кугультинова, М. Карима, Ю. Рытхэу значительное место в литературном процессе заняли литературы аварская, молдавская, армянская, калмыцкая, башкирская, чукотская.

«Буранный полустанок» Ч. Айтматова знаменовал новый эстетический рубеж в романном мышлении, формах типизации явлений, композиционно-сюжетном построении, позволяющем сопрячь как малый, так и, условно говоря, планетарный сюжеты, найти созвучие и перекличку между легендарным прошлым, в котором есть и взлеты человеческого духа и дьявольские падения, «манкуртизм», и фантастическим будущим, в котором возможны и торжество совершенного разума и трагизм черного безумия, соединить и прошлое и будущее с настоящим, — и в каких бы, условно говоря, тематических пластах ни работал тот или иной писатель, о чем бы он ни писал, он уже не может не учитывать опыта Ч. Айтматова.

Конечно, нельзя не сказать и о том, что «Буранный полустанок» — явление в известной мере экспериментальное, «стыковка» частей (древнего — мифологического, недавней истории, современности и опрокинутого в нее космического будущего) не всегда органична, он «в художественном отношении, — как это удачно сформулировал В. В. Новиков, — похож на первозданный алмаз, грани которого мастер оста-

вил неотшлифованными», и, в частности, космическая тема решена «противоречиво, публицистическими средствами»¹.

Кстати, основной — и единодушный — упрек был предъявлен писателю именно по части «космической темы», завершающейся в сюжетно-композиционной структуре романа картиной «почти апокалипсической», — человечество здесь как бы расписалось в своей нравственной несостоятельности, неготовности к контактам с более развитой цивилизацией.

«Правда, если быть точным, — справедливо отмечает критик Н. Потапов, — то говорить в данном случае надо не о человечестве как таковом, а о действующих на началах «паритетности» двух великих государствах, которые представляют противоположные социально-политические системы. И тут в русле фантастического сюжета-метафоры, включающего в себя пунктирный набросок социальной утопии («утопическое» общество, нарисованное в романе и включенное *таким образом* в сюжетно-концептуальную систему романа, придает всему произведению характер антиутопии. — Ч. Г.), возникают «подводные камни», на которые невольно натывается наш классовый инстинкт, к коему в условиях нынешнего общественно-политического климата на планете надлежит прислушиваться.

Вместо социального подхода здесь в романе Ч. Айтматова действует некий нравственный суд: «паритетность» — как знак равновеликого вклада мировых сил в космическую акцию — отвлекается от качеств двух мировых сил, степени их исторической жизнеспособности, приближения к идеалу всечеловеческого жизнеустройства...» В произведении, отмечает далее критик, сказалась некая его герметичность — производное от жестокости концепции фантастической истории, в которой «паритет» не уживается с чьим-либо нравственно-гуманистическим «приоритетом». Возможно, — заключает критик, — именно это обстоятельство вызвало комментарий «От автора», где как нельзя кстати пришлось и слова о «политических, идеологических, расовых барьерах, порожденных империализмом»².

Эксперимент продолжается: органической частью духовной, художественной жизни стал и роман Ч. Айтматова

¹ Новиков В. Движение истории — движение литературы. М., 1982, с. 475.

² Потапов Н. Мир человека и человек в мире. — «Правда», 1982, 16 февраля.

«Плаха», в котором противоречия современного мира, непримиримое противопоставление сил добра и зла, «звериного», жестокого и духовного в человеке (и человечестве) просматриваемые чуть ли не с начала христианской эры (противостояние Иисус Христос — Понтий Пилат), доведены в свете современной угрозы гибели цивилизации — возможной ядерной катастрофы до трагической неразрешимости, увиден и изображен в реальности (трагедии в Мокюнкусской саванне, Приалдашских степях и Прииссыкульских горах) и в видениях одного из героев романа Авдия Каллистратова Страшный суд, апокалипсис не как нечто, идущее извне, от высших неземных сил, а как катастрофа рукотворная.

И опять-таки: в какой бы области ни работал современный советский писатель, он не может обойти, не учесть опыта «Плахи».

Заметны достижения ярких творческих индивидуальностей в искусстве Грузии и в кино — назову прежде всего Тенгиза Абуладзе, чей фильм «Покаяние» стал выдающимся явлением нашей духовной жизни, и в литературе — я имею в виду Чабуа Амирэджиби и его роман «Дата Туташхиа», чья поэтика включает богатство художественных средств, способных оплодотворить современный литературный процесс новыми способами типизации; Нодара Думбадзе (романы «Белые флаги» и «Закон вечности»); Гурама Панджикидзе с его острыми социальными романами «Седьмое небо», «Камень чистой воды», «Год активного солнца», «Спираль»; цикл исторических романов Отара Чиладзе.

Яркая творческая индивидуальность и развитие литературы — явления тесно взаимообусловленные: база национальной литературы стимулирует развитие писательского таланта, а без яркой писательской личности невозможно движение литературы.

Все это так, однако взаимосвязь этих категорий не механическая, здесь возможны и внутренние противоречия, и моменты «отталкиваний», борьбы и т. д., связанные как вообще с природой любого общественного явления (в данном случае, литературы), так и с конкретными особенностями такого сложного образования, как многонациональная и единая советская литература, где взаимодействуют общее (опыт всей советской литературы), особенное (опыт отдельной национальной литературы) и единичное — творческая индивидуальность.

Можно наметить несколько типов взаимодействия вышесотмеченных «категорий»: яркой творческой индивидуаль-

ности, национальной литературы и всесоюзной литературной практики.

Наиболее распространено адекватное признание неповторимой и яркой творческой индивидуальности как в своей национальной литературе, так и во всесоюзном масштабе. Примеры: творчество таких разных писателей, как Л. Леонов, С. Вургун, О. Гончар, Р. Гамзатов, Ю. Смуул, Н. Думбадзе, и многих других.

Случается, что роль яркой творческой индивидуальности локальна, замыкается, по существу, пределами данной национальной литературы, влияние произведений писателя на общесоюзный литературный процесс выражено слабо.

Бывают, однако, факты, когда яркая творческая индивидуальность получает первоначально признание вне пределов национальной литературы, а именно — во всесоюзном масштабе, а затем признается и в своей национальной литературе, или — значимость вклада творческой индивидуальности в развитие национальной литературы не признается и даже игнорируется в пределах местных, но зато творчество писателя получает широкое распространение и признание в масштабе всесоюзном.

Последнее мало изучено в литературоведении, хотя речь идет о явлениях не частных, но существенных, так или иначе связанных с практикой развития многонациональной советской литературы, с ролью критики в литературном движении, с руководством процессами художественного творчества, разработкой таких актуальных теоретических проблем, как соотношение категорий национальное, народное, классовое и интернациональное.

Этап пройден, он стал достоянием истории, но уроки надо помнить: разве не парадоксально, что творчество крупного советского писателя Ч. Айтматова, ставшее явлением не только общесоюзной, но и мировой литературы, некоторое время отторгалось в национальной литературе, и потребовалось время, чтобы это противоречие между отношениями местным и всеобщим было устранено.

Вспомним, как начинали видные азербайджанские писатели — М. и Р. Ибрагимбековы, чьи произведения, неодобрительно встречаемые в местной печати, получали единодушно высокие оценки в печати всесоюзной. И опять-таки потребовалось время, чтобы не только устранилось это алогичное явление, но и должным образом было оценено и отмечено творчество писателей, знаменующих новый этап в развитии

современной азербайджанской литературы — прозы и драматургии.

Схожа судьба теперь широко известных в советской многонациональной литературе кабардинского поэта и прозаика А. Кешокова, молдавского прозаика и драматурга И. Друцэ, адыгейского прозаика А. Евтыха.

Критика произведений писателей изнутри национальной литературы сводилась к примитивной схеме: писатели выпячивают негативные стороны жизни данной социалистической нации; в произведениях наблюдается посягательство на исконно народные традиции; творчество ориентировано не на «своего» читателя, а, минуя его, непосредственно на читателя «всесоюзного»; доказывается это тем, что подобного рода произведения созданы не на национальном языке, а на русском.

При такого рода критике зачастую игнорируется движение литературы к постижению глубинных процессов, происходящих в жизни народов, отражению в форме острых конфликтов коренных противоречий национальной действительности, борьбы нового, социалистического, с патриархальным и косным.

Сказывается, по-видимому, и слабая вооруженность подобной критики научной методологией анализа диалектики национального, классового и народного в советской литературе, недооценка интернационального духа и характера социалистической культуры.

Исследование взаимосвязи народного и национального имеет важнейшее социально-политическое и эстетическое значение.

Применительно к буржуазному обществу, антагонистическим отношениям — народное тождественно демократическим, социалистическим, классово-прогрессивным элементам национального.

При социализме истинно народное отвечает истинно национальным интересам (в связи с качественно новым характером социалистической нации), и тем самым наблюдается как бы единство народного и национального. Но при этом — хотя народное и национальное не взаимоисключают друг друга — категории эти и не совпадают полностью: народное выражает ведущие, господствующие тенденции в национальном.

В нации — и социалистической в том числе, — если рассматривать категорию диалектически, есть силы прогрессивные и тормозящие, слои передовые и отсталые; природа

противоречий социалистической нации, как известно, не антагонистическая, но это никоим образом не может означать, что эти противоречия не следует исследовать, обобщать; что ими можно не управлять; что возможна переоценка объективных закономерностей и недооценка факторов субъективных.

В национальном в отличие от народного — и в условиях социализма — не преодолены, но постоянно преодолеваются, ибо с ними находится в состоянии борьбы прогрессивное, демократическое, революционное, — такие негативные явления, как пережитки национализма, шовинизма, национальная ограниченность, кичливость и т. д.

И роль литературы в исследовании этих противоречий, ее воздействующая роль велика и значительна.

Известно, что в настоящее время немало делается в отдельных районах страны партийными, общественными организациями, деятелями литературы и искусства для развития, упрочения и углубления социалистических отношений в быту, сознании, в сферах производственных.

Не отжили свой век религиозно-патриархальные пережитки, проявления национальной ограниченности, отдельные уродливые формы в сфере обрядов. В свое время ЦК КП Грузии обратился с открытым письмом к трудящимся, в котором призвал поднять на качественно новый уровень борьбу с вредными пережитками прошлого, другими негативными явлениями, были осуждены аморализм и коррупция, «культ гостя», порой являющийся скрытой формой взяточничества, пышные застолья, зачастую преследующие их организаторами корыстные цели (поборы с участников этих расточительных гульбищ, сбор «гостевой дани», преподнесение даров и т. д.)¹; эти проблемы с той или иной степенью художественной полноты стали объектом исследования в романах «Закон вечности» Н. Думбадзе, «Без всяких полномочий» Б. Мегрели и других произведениях.

В печати можно было прочесть о неизжитых уродливых формах похоронных обрядов: рвания волос, царапания лица, самоистязания мужчин, воздвижения каменных столбов с изображением оружия, предметов обихода, украшений — символов того, что раньше опускали в могилу вместе с усопшим².

¹ Открытое письмо ЦК Компартии Грузии «Дело всех и каждого». — «Заря Востока», 1982, 24 апреля.

² См.: Цховребов К. Когда поминки — зло для живых. — «Наука и религия», 1981, № 8, с. 22.

Дают о себе знать такие негативные явления, как выкуп за невесту, «калым», «кайтарма» — возвращение молодой жены к родителям до полной уплаты за нее выкупа; плата родителями жениха родителям невесты за «материнское молоко», что наблюдается в Туркмении, Таджикистане, Азербайджане; умыкание невесты, затворничество женщин, суд в духе шариата, выдача замуж несовершеннолетних на Северном Кавказе и Дагестане¹. То есть в известном смысле идет процесс устранения противоречий, обеспечения сознательными усилиями партии и общественности благоприятных условий для победы передовых, революционных сил нации над элементами отсталыми и регрессивными. И в этом процессе активную роль играет писатель, работающий в данной национальной литературе и пытающийся вскрыть противоречия национальной действительности, наметить ведущие тенденции ее развития, ускорить тем самым и процесс движения литературы, обогащения ее аналитических изобразительных возможностей. Напомню, что в недавнем прошлом в Грузии суровым обвинениям подвергался роман Гурама Панджикидзе «Камень чистой воды», в котором дан бой негативным явлениям: автора обвинили в антипатриотизме, в том, что он якобы «искажает действительность», «клеветает» на свой народ².

Трактовать остроту отраженных в произведении конфликтных ситуаций как выпячивание негативных сторон жизни нации, рассматривать исследовательскую позицию автора, ополчающегося против псевдонародных традиций, как посягательство на самобытность национальной действительности вне идейной направленности творчества писателя, не выявив авторской позиции, не учтя специфики жанра, стиля, как это проявилось, в частности, в полемике, развернувшейся в печати в связи с повестью Максуда Ибрагимбекова «И не было лучше брата», — значит объективно мешать литературе осуществлять свои функции эстетического познания и воздействия.

Эльчин, писавший о повести М. Ибрагимбекова, обозначил в ней ряд национальных «кодов», негативных черт, порожденных многими обстоятельствами патриархального образа жизни, привычек и т. д., а именно: упрямая верность

¹ См.: «Комсомольская правда», 1983, 20 января; «Научный коммунизм», 1982, № 6, с. 45; Партийный комитет — организатор патриотического и интернационального воспитания трудящихся. М., 1982, с. 179—180.

² См.: «Литературная Грузия», 1974, № 6, с. 7,9.

безлюбивому браку; полная надменности «честная бедность»; культ крохотного палисадника, субботней ритуальной бани; мистика возрастной и служебной иерархии, гипертрофированная щедрость и — мелочность, великодушие и злобность¹.

Не социалистическую нацию, разумеется, критикуют писатели, углубленно постигающие закономерности и противоречия реальной действительности, а лишь отсталое, патриархальное, косное в жизни нации. И критикуют именно с позиций народа, подлинно социалистических идеалов.

* * *

Для социалистического писателя нет альтернативы: для кого писать — ориентироваться ли только на «своего» национального читателя или же непосредственно выходить на всеобщего читателя.

Категории национального и интернационального не взаимодействуют по принципу низшего и высшего уровней; иначе можно прийти к национальному нигилизму: коль скоро национальное объявляется ступенью низшей, то постепенный отказ от него и есть якобы путь к интернациональному.

Признано упрощенчеством и автоматическое выведение интернационального из любого национального, что может привести к герметизации национального, — коль скоро интернациональное звучание неизбежно приобретает каждое национальное, то не являются ли излишними рассуждения насчет интернационального в литературе?

Эти крайности в трактовке соотношения национального и интернационального в литературе успешно преодолеваются, хотя время от времени в критике возникает настоятельная потребность во внесении уточняющих корректив в эту проблему.

Так, выдвигались суждения, по которым советские писатели как бы делились на интернационалистские и национальные, на тех, чей взгляд национален, и тех, у кого национальное самосознание развито слабо, в их сочинениях преобладает «общечеловеческое», «интернациональное»².

В результате углубленной разработки диалектики нацио-

¹ Эльчин. Сэр Тоби из соседнего села.— ЛГ, 1978, № 12; он же. Социальная правда и модные клише.— ЛГ, 1978, № 14.

² См.: Суровцев Юрий. Необходимость диалектики. М., 1982, с. 330—338.

нального и интернационального в литературоведении утвердился классовый подход к категории национального,— необходимо видеть в национальном, в поэтике формы и содержания, в раскрытии характеров, движении отображенных в формах конфликтов противоречий действительности, в образительных средствах, направленности произведений, в художественном мышлении борьбу прогрессивного и отсталого, того, что способствует развитию нации, и того, что отжило, устарело, является тормозом на ее пути.

Хотя интернациональное не безнационально, не всякое национальное, однако, приобретает интернациональный характер: интернационально лишь то национальное, которое выражает классово-прогрессивное, отражает в соответствии с закономерностями исторического развития ведущие тенденции национальной действительности. Именно на этой основе и сближаются между собой национальные художественные культуры, взаимодействуя и взаимообогащаясь, составляя мощный поток мирового прогрессивного искусства. Подлинно национальное тем самым черпает из собственной духовной сокровищницы и из советского, общесоциалистического, мирового искусства и само, в свою очередь, оказывает активное влияние на них.

Интернациональное выступает как качество видения, осмысления и отображения национальной действительности.

10

Немало споров — порой под видом, так сказать, уточнений — вызывает в текущей критике ленинское учение о двух культурах в культуре антагонистического общества и шире — ленинская периодизация трех этапов национально-освободительного движения в России¹. Речь идет по существу об отношении к наследству...

В ряде статей есть попытка охарактеризовать ленинскую концепцию «двух культур» всего лишь как «полемическую». Так, оспаривая тезис А. Кузьмина, предлагающего отделить в ленинском учении о двух культурах «конкретно-полемиче-

¹ Достаточно вспомнить не такую уж давнюю полемику, которую вызвали публикации В. Кожина, А. Кузьмина и других литераторов, в работах: Кулешов В. Точность критериев. — «Правда», 1982, 1 февраля; Суровцев Ю. И в самом деле: продолжим разговор. — «Наш современник», 1985, № 9; его же. В 70-е годы и сегодня. М., 1985; Анастасьева Н. Критика как наука. — ВЛ, 1986, № 6; Новиков В. Ленин и культурное наследие. — ЛГ, 1987, 14 января.

ское от методологически непреходящего» (при этом суть учения оказывается «конкретно-полемиической!»), Ю. А. Лукин справедливо отмечает, что «ленинская концепция выступает в органическом, неразрывном единстве конкретно-исторического, полемиического и методологического аспектов. И в любой системе координат она, как и другие ленинские концепции, сохраняет непреходящее значение...». Идеи Ленина «были действительны в начале века, в двадцатые годы, действительны и в наши дни»¹. Делается попытка доказать, что рассмотрение литературного процесса в свете ленинского учения о двух культурах является «догматическим, начетническим использованием положений классиков марксизма»². При этом категории национального и социально-классового толкуются таким образом, что социальное растворяется в национальном, более того, умалывается роль социального и абсолютизируется национальное³.

Вопросы эти касаются не только русской литературы, современной русской советской литературно-критической мысли: национальные литературоведения, как известно, чутко прислушиваются к оценкам и трактовкам великого наследия русской культуры, традиций русской революционной эстетики, ставшей, кстати, основой для формирования всероссийского марксистско-ленинского литературоведения; выработаны научные критерии анализа исторического развития национальных культур (а следует заметить, что картина русской классической литературы, исследуемой в русле трех этапов национально-освободительного движения, относительно более наглядная, нежели в других национальных литературах, где немало пестрого и запутанного, причудливо сосуществуют прогрессивные и отсталые, позитивные и негативные моменты и т. д.), и без надежных методологических критериев литературный процесс предстает лишь суммой имен, явлений, хаотическим нагромождением тенденций. И в этих условиях всякого рода субъективные «уточнения» объективно направлены к размыванию ценностных ориентиров, возбуждению в многонациональном литературоведении центробежных тенденций.

Некоторые исследователи считают, что В. И. Ленин пред-

¹ Лукин Ю. Логика ленинской мысли.— ЛГ, 1986, 19 февраля, с. 2.

² Решения XXVII съезда КПСС — в действии. Выступление П. С. Выходцева.— «Русская литература», 1986, № 2.

³ См.: Повторение старых ошибок.— ЛГ, 1986, 4 июня, № 23.

лагал взять всю прошлую национальную культуру, опуская важнейшее уточнение,— необходимо *критическое отношение* к наследию прошлого. Игнорирование этого положения объективно ведет к искажению социалистической культурной политики,— исследуя и беря на вооружение культурное наследие, мы не можем не учитывать ситуацию борьбы и противоположных тенденций, в частности, в русской общественной мысли, литературе, обществе и т. д. Если думать иначе, то можно прийти к примирению позиций Чаадаева и самодержавия, считать, что революционно-демократическая эстетика ошибалась в трактовке «темного царства», замолчать противоречия Достоевского и других гигантов русской культуры, в творчестве которых исследование нравственной сферы жизни сопровождалось зачастую уходом от социально-политических проблем времени, становилось одной из форм политической пассивности, социального утопизма.

Разумеется, ленинское положение о двух тенденциях в национальной культуре при капитализме нельзя механически переносить на социалистическое общество (ибо здесь действительно нет двух культур и двух наций). Но при этом делается вывод о ненужности вообще постановки вопроса о двух нациях и двух культурах при оценке культурного наследия прошлого; тем самым мы объективно способствуем включению и всего реакционного, что было в прошлой культуре (но что непременно следует знать!), в духовное наследие социалистического общества.

Так, В. Кожин в одной из своих недавних публикаций¹ трактует вопросы национальной культуры вне учета исторического контекста 20—30-х годов, когда, как известно, само понятие «национальная культура» рассматривалось во всех без исключения национальных литературах нигилистически как преграда на пути создания «чистой» пролетарской, социалистической культуры, доминировали вульгаризаторские, как это сегодня всем очевидно, концепции, еще свежа была память о самодержавной системе, ее колониально-эксплуататорской сущности, враждебности подлинно национальным интересам всех населявших Россию народов. Гнев критика понятен, его возмущение можно разделить, когда он откапывает из прессы тех лет кощунственно звучащие сегодня призывы «Минина расплавить, Пожарского. Зачем им пьедестал?.. Подумаешь, они спасли Расею!..» или высказыва-

¹ Кожин Вадим. Уроки истории. О ленинской концепции национальной культуры.— «Москва», 1986, № 11.

ния о «старухе-России»: «...на заре мы тебя укокошили...» и т. д. Но критик во всем этом видит злой умысел конкретных лиц, враждебных якобы всему национально-русскому. Более того: злой антирусский умысел видится автору и сегодня в лице «современных «защитников классового подхода» к литературе и искусству, которые употребляют этот критерий, как правило, лишь по отношению к таким чуждым им по самому своему существу явлениям национальной культуры, которые по тем или иным субъективным причинам они хотят либо дискредитировать, либо и вовсе вычеркнуть из нашей жизни»¹, — но кто они, эти люди? неужто, — вспомню тех, против кого ополчается критик, — это Ю. Суровцев, мыслящий «начетнически-талмудистски», или В. Катаев с его «неприятием Москвы», враждебностью к «красотам русской природы», «Волге-матушке», или И. Дзевеин, «демонстрирующий образчик догматизма»?.. Далеко зашел в своей защите «национальной культуры» В. Кожинов!..

Рецидивы методологической всеядности в отношении к культурному наследию дали о себе знать в некоторых публикациях, посвященных 80-летию работы В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Так, обращаясь к широко известным ленинским статьям о Толстом, исследователь пишет: «Как видим, в интересах трудового народа социалистический пролетариат принимает всего Толстого. Всего, чтобы как можно полнее воспользоваться своим достоянием»².

В. И. Ленин, напомню, в статье «Л. Н. Толстой» считал, что в наследстве Толстого «есть то, что не отошло в прошлое, что принадлежит будущему. Это наследство берет и над этим наследством работает российский пролетариат»³. И далее: «Только тогда добьется русский народ освобождения, — отмечает В. И. Ленин в работе «Толстой и пролетарская борьба», — когда поймет, что не у Толстого надо ему учиться добиваться лучшей жизни, а у того класса, значения которого не понимал Толстой и который единственно способен разрушить ненавистный Толстому старый мир, — у пролетариата»⁴.

Именно с неверных позиций мнимого «единства» была в свое время подвергнута критике книга В. Оскоцкого «Роман

¹ Кожинов Вадим. Уроки истории. О ленинской концепции национальной культуры. — «Москва», 1986, № 11, с. 189, 190, 194.

² Чикин В. Идеи и музы. — «Наш современник», 1985, № 11, с. 12.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 23.

⁴ Там же, с. 71.

и история» в журнале «Наш современник». О характере полемики, о тенденциозном использовании ленинских тезисов свидетельствует такое, например, высказывание С. Лыкошина: «В вульгарном же своем стремлении низвести социально-классовые критерии до уровня инструмента, типа столярного лекала, В. Оскоцкий увлекается настолько, что порою строка его дышит буквально недоброжелательностью ко всему, что так или иначе положительно характеризует историческое, дореволюционное прошлое России. «Тюрьма народов», «нация рабов», «великорусский шовинизм» — вырванные из контекста ленинских вполне конкретных суждений по поводу вполне определенных исторических ситуаций, определения эти в устах В. Оскоцкого носят характер обобщений, что, несомненно, свидетельствует о подтасовке и подлоге ленинских идей, заменой их на собственные пристрастия»¹.

Между тем работа В. Оскоцкого — одно из последних (и содержательных) исследований исторической прозы, в котором марксистско-ленинские принципы являются основой анализа. Через всю книгу проходит мысль о необходимости диалектического показа сложных исторических фигур, в частности, автор подвергает убедительной критике попытки апологетической оценки деятельности «белого генерала» Скобелева, при которой нарушается принцип социального анализа, панславистские взгляды генерала выдаются за патриотизм и тем самым затушевывается реакционный смысл панславизма как отравленного идеологического оружия, при посредстве которого (панславизма) «царская дипломатия,— как отмечал В. И. Ленин в работе «Социализм и война»,— не раз уже совершала свои грандиозные политические надувательства»².

Важное значение — и методологическое, и идеологическое, и с точки зрения правильной ориентации литературного процесса — имеет в книге анализ романов, посвященных историческим личностям, деятельность которых носила националистический или шовинистический характер — Чингисхана (роман И. Калашникова «Жестокий век»), Тимура (роман С. Бородина «Молниеносный Баязет» и в целом тетралогия писателя); трилогии Г. Абашидзе «Лашарела», «Долгая ночь» и «Цотнэ»; романов, посвященных русской истории, истории Украины. В противоречии с классовой трактовкой

¹ Лыкошин Сергей. За белой стеной. М., 1984, с. 221—222.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 329.

истории оказались попытки отдельных романистов, в частности Вал. Иванова («Русь изначальная» и «Русь великая»), идиллически освещать княжеские нравы, упрощать сложные коллизии, противопоставлять, к примеру, Киевскую Русь, как абсолютный полюс добра, Европе — как полюсу зла; «на одном — целомудренная простота нравов, открытость княжеской политики, сознательный демократизм, на другом — расточительная пышность церемониала, кровавые дворцовые интриги, нескрываема тиранья», отмечает В. Оскоцкий в своей книге.

Разумеется, книга эта не без недостатков: попытки охватить как можно больше произведений породили скороговорку, некоторую рецензионность, перечислительность; есть хлесткие суждения, вполне приемлемые в текущей периодике, но приобретшие в книге характер резкости суждений и оценок и т. д.; интересно анализируя образ Степана Разина А. Чапыгина, С. Злобина и В. Шукшина, критик порой, сам того, может, не желая, не сравнивает, а противопоставляет одного писателя другому, невольно возвышая одного и как бы принижая другого, — правомернее было бы проводить не оценочные различия, а показывать различие трактовок, манер, художественных стилей.

Порой под видом ложно понятого (вне социального контекста) патриотизма оспариваются идеи Ф. Энгельса. В одной из своих работ А. Кузьмин представил дело так, будто в 1850 г., т. е. после написания «Манифеста Коммунистической партии», «Энгельс был склонен... идеализировать многовековое господство германцев над славянами и осуждать естественное национально-освободительное движение славян в составе Австро-Венгрии». То, что Ф. Энгельс скатывался на позиции противника оправданного национально-освободительного движения, идеализации многовекового господства одной нации над другими, — этого прежде не сумел «установить» ни один из критиков марксизма... И далее: А. Кузьмин выступил первооткрывателем и в том, будто пролетарский интернационализм Ф. Энгельса вполне уступал место национализму, когда дело касалось интересов соплеменников. «...Именно под влиянием мощнейшей националистической пропаганды пангерманистов» Энгельс впал-де в отмеченный тяжкий социальный грех и даже оказался солидарен в этом со своей национальной буржуазией, поскольку «враждебность же славянских организаций немецкой буржуазии была естественной реакцией на ее пренебрежение к нуждам и требованиям славян. К тому же, — добавляет

А. Кузьмин, — антибуржуазность как своеобразная социальная утопия была свойственна почти всем панславистским течениям»¹. Оказывается, Ф. Энгельс проглядел даже антибуржуазность панславистов — до такой степени буржуазное германофильство затмило его классовое, пролетарское сознание.

Но почему антибуржуазность выдвинута в противовес Ф. Энгельсу? Потому (о чем умолчал А. Кузьмин), что антибуржуазность панславистов принимала форму и реакционно-националистического славянофильства. Иными словами, в статье поднята на щит, как идеал свободолюбия, националистическая антибуржуазность. Национальная идея (и панславизма, и германофильства) представлена как жизнеспособная и более мотивированная историей, нежели интернационалистская, от которой-де вынужден был на практике отступить даже Энгельс.

По мнению некоторых литераторов — вывод этот напрашивается невольно — именно классовый подход обернулся на практике обеднением национальной культуры.

При этом подвергаются критике и А. В. Луначарский, и В. В. Воровский, которые-де... Но дадим слово самим «неспровергателям».

Б. Лукьянов: «В воспоминаниях А. В. Луначарского несколько раз встречается мысль, которая, будучи некритически воспринята, способна стать препятствием для правильного понимания подлинного ленинского отношения к искусству, его художественного вкуса». «Из приведенного нами отрывка следует (если поверить Луначарскому), что Ленин слабо разбирался в искусстве и осознал это». «Любви к реализму и глубокого знания русской классической литературы оказалось, как видим, недостаточно, чтобы В. И. Ленин был отнесен Луначарским хотя бы просто к подготовленным, эстетически развитым людям. Что это не оговорка у Луначарского, свидетельствуют и другие страницы его воспоминаний». «Все эти необоснованные суждения (Луначарского), помимо прочего, способствуют созданию иллюзии...» «Несообразность, если не сказать больше, такой позиции (Луначарского) вызывает удивление».

Так создан образ наркома, не понявшего Ленина и, сле-

¹ Кузьмин А. Писатель и история. — «Наш современник», 1982, № 4, с. 159.

² Лукьянов Б. В. И. Ленин и художественная критика. — М., 1982, с. 28—29.

довательно, проводившего «свою» культурную политику.

М. Любомудров: «Модный в ту пору Лев Шестов видел в Чехове певца сумерек и беспочвенности. Луначарскому тогда казалось, что «все персонажи «Трех сестер»... достойны осмеяния». Критик В. В. Воровский, например, относил героев Чехова к «лишним людям»¹.

Нетрудно заметить стремление поставить видных деятелей социалистической культуры в один ряд с реакционными авторами — вместе с Шестовым.

Кстати, в этом М. Любомудров не одинок: А. Кузьмин в полемике с Ю. Суровцевым идет тем же путем, но еще более размашисто, вплоть до того, что представляет последнего едва ли не сообщником-последователем... Троцкого и Зиновьева, а другого советского критика, В. Оскоцкого, — чуть ли не подручным махрового антикоммуниста Пайпса. За «грозными» этими обвинениями прочитывается элементарная мысль: поскольку Ю. Суровцев (и В. Оскоцкий) выступает с четких интернационалистических позиций, он, следовательно, не патриот. Замечу в скобках, солидаризуясь с редакционной репликой «Литературной газеты», что в некоторых трудах (авторы все те же!) критика славянофильства объявляется пособничеством антисоветизма и русофобии².

Да, поистине муза истории Клио стала воинствующей. Отметим это, историк В. Пашуто справедливо утверждал, что история России, разумеется, шире истории царизма и что в оценке роли России в мировом историческом процессе наблюдаются две крайности, и обе — несостоятельны: с одной стороны, русофобия, а с другой — отечественное славянофильство, выступающее разновидностью буржуазно-помещичьего либерализма, панславизм с его ксенофобией (то есть страхом перед чужеземным, ненавистью к иностранцам) и европофобией, а также неославизм. И еще одно суждение В. Пашуто, заслуживающее внимания: предложение выделять понятия *наследство*, которое включает в себя все то, что досталось нам от прошлых веков, и в процессе критического освоения и научной трактовки, очевидно, с позиций социалистического культурного строительства, становится *наследием*³.

В текущей критике встречаются и более простые «приемы»

¹ Любомудров М. Размышления после встречи. М., 1984, с. 290.

² См.: Повторение старых ошибок. — ЛГ, 1986, 4 июня, № 23.

³ См.: Пашуто В. Научный историзм и содружество муз. — «Коммунист», 1984, № 5, с. 82, 84, 92.

обвинения в «антипатриотизме»: скажем, надо убедить читателя, что нынешний МХАТ изменил классической традиции этого театра как именно русского, и — выстраивается ряд: «В репертуаре современных пьес последнего периода соседствовали М. И. Рошин и Л. В. Гинзбург, Г. К. Бокарев и Э. Я. Володарский, А. Вальехо и Р. Ибрагимбеков, М. Ф. Шатров и Б. Брехт, А. Д. Кутерницкий и А. И. Гельман». Современное содержание и актуальное звучание пьес этих авторов (быть выразителем своего времени — главная традиция классического МХАТа) превращается при такой трактовке в «идейную и художественную измельченность»¹.

Интернациональное, социалистическое препарируется как антинациональное, непатриотическое, и тем самым предлагается как бы освободить социалистическую культуру от «узко» классового и «антинародно»-интернационалистского начал, что с особой силой проявилось в работе М. Лобанова «Освобождение» (о романе М. Алексеева «Драчуны»).

Основная идея критика сводится к тому, что не только для советской литературы, а вообще для народной жизни классовый подход к социальным явлениям губителен, что он чреват самоуничтожением нации. В частности, шолоховский «Тихий Дон» характеризуется М. Лобановым как отрицательный пример, «что называется, психологического новаторства», не имевшего места в мировой литературе, в упрек писателю ставится то, что земляки Мелехов и Кошевой стали непримиримыми классовыми врагами, а герои романа М. Алексеева «Драчуны» превосходят шолоховских потому, что «благодетельно их примирение не только для них самих, но и для всей деревенской среды, для всей нравственной атмосферы романа...».

Напрочь отменяя классовые столкновения периода революции и коллективизации, критик пишет: «Характерно, что эта мысль о тягчайших последствиях подозрительности, искусственно разжигаемой вражды все более входит в сознание литературы, обращающейся к прошлому русской деревни... что посеянное рознью может взойти горькой, отравленной жатвой для последующих поколений. Важно, что понимание этого стало достоянием уже общественного сознания»².

Итак, классовая борьба — отнюдь не объективное след-

¹ Любомудров М. Размышления после встречи, с. 230, 331.

² Лобанов М. Освобождение.— «Волга», 1982, № 10, с. 159, 160.

ствии закономерного исторического процесса, а искусственно разжигаемая пролетариатом вражда, на которую толкает сама пролетарская классовость с ее социалистическим интернационализмом.

«О, историческая подлинность слишком многое значит и многое открывает...» — восклицает М. Лобанов и приводит письмо В. И. Ленина «Зиновьеву, Лашевичу и другим петроградским работникам» (эмоциональный акцент здесь, мягко говоря, *потрясающий*, скрытое *неприятие* без учета исторической конкретики): «Только сегодня мы услышали в ЦК, что в Питере рабочие хотели ответить на убийство Володарского массовым террором и что вы (не Вы лично, а питерские цекисты или пекисты) удержали. Протестую решительно! Мы компрометируем себя: грозим даже в резолюциях Совдепа массовым террором, а когда до дела, *тормозим* революционную инициативу масс *вполне* правильно. Это не-воз-мож-но! Террористы будут считать нас тряпками. Время архивное. Надо поощрять энергию и массовидность террора против контрреволюционеров, и особенно в Питере, пример коего *решает*»¹.

В который раз задаешься вопросом: в чем же причина возврата к проблемам, которые, казалось бы, давно разрешены?.. Об одной я уже говорил: это реакция на схематизм, школярство и т. д. Есть еще. Очевидно, как это верно и точно подмечено, «...любая идеология, в том числе и самая реакционная, раз возникнув, получает относительно самостоятельное существование. Идеи, какими бы они ни были, живут еще и тогда, когда социальные условия, в которых они возникли, практически исчезли с лица земли. Такие идеи и соответствующие им настроения через различные формы общественного сознания и бытового общения могут передаваться от поколения к поколению»².

И все же: каким целям служат попытки ревизии, случайной или осознанной, революционно-демократической эстетики в обозначении или выявлении прогрессивных линий в развитии русской культуры и общественно-политической мысли XX века (с выходом в XX в.) и шире — российской действительности, «пересмотр, — как это точно характеризует П. А. Николаев, — сложившихся научных концепций, давно обоснованных методологически», противопоставление

¹ Лобанов М. Освобождение. — «Волга», 1982, № 10, с. 147.

² Революция, народ, история. — «Коммунист», 1979, № 15, с. 17.

«революционно-демократической мысли и великой классической литературы»¹.

В какой-то мере этот пересмотр связан с наблюдающимися в духовной сфере кризисными явлениями, мировоззренческой путаницей, искусственным возрождением отживших концепций, модой на оппозицию к устоявшимся представлениям и т. д. (это предмет особого разговора), а в какой-то — и об этом надо еще раз сказать — выступает своего рода защитной реакцией на удобную для восприятия, но обедняющую живой социально-художественный процесс схематизацию как революционно-демократической эстетики, так и творчества больших мастеров великой русской культуры. Безусловно, отношение к культурному наследию прошлого в 20—30-е годы, да и в поздние времена, было упрощено, мы зачастую оперировали в трактовке сложнейших и не до конца проясненных вопросов идейно-художественного, социально-философского развития России, как правило, «ножницами». Легче было «отсортировать» живую ткань от здоровой и гнилой, нежели объяснить противоречивое явление в его единстве, взаимопереходах, причудливом сочетании прогрессивно-созидающих и реакционно-разрушающих тенденций.

В течение длительного времени из обихода художественного процесса было, по существу, изъято многое концептуально-важное из великого наследия Ф. М. Достоевского, заключающее в себе немало злободневно-поучительного, предупреждающих сигналов бедствия. В творчестве каждого гения заключено как бы провидческо-прогностическое начало: и выявление ростков нового, и тревожное предупреждение, и надо уметь извлекать из творений особо чувствительных и дальновидных мастеров эти уроки. Односторонне толковалось творчество А. Н. Островского и И. А. Гончарова, повернувшихся к нам неожиданными гранями на новом витке исторического развития, оказавшихся чрезвычайно актуальными и злободневными. И то, что в их творчестве относилось к прошлому, ушедшему, отжившему, вдруг явственно обнаружилось во всем своем современном глубинном нравственном содержании.

И вместе с тем, исследуя художественный процесс в многообразии, нельзя утрачивать его доминанту. Нельзя, исследуя, в частности, наследие И. А. Гончарова, делать

¹ Николаев П. А. Историзм в художественном творчестве и в литературоведении. М., 1983, с. 336, 338—339.

вид, что великий писатель не обнажил такого характерного для российской действительности явления, как «обломовщина». В книге Ю. Лощина «Гончаров» обходится молчанием характеристика Н. А. Добролюбовым «обломовщины» как порождения крепостничества и проявления социального вырождения русского дворянства, но зато говорится: «Действовать или не действовать? — вот что составляет проблему Обломова, проблему романа». Или: «Пусть робко, с опасением, с оглядкой, но он все же собирается с духом, чтобы сказать: ...я не хочу *делать*. Я не желаю в этом мире действовать. Отказываюсь участвовать в его движении от чего-то сомнительного к чему-то не менее сомнительному». А вот еще характеристика: «Обломов может быть отнесен к наиболее застенчивым и неприятельным из всех известных человечеству утопистов. Его требования, обращенные к будущему, — самые минимальные: пусть все уgomонится, успокоится». И из всего этого делается автором следующий вывод: «Обломовская мечта о «полном», «целом» человеке ранит, тревожит, требует ответа»¹.

Или, говоря о таком явлении, как Н. В. Гоголь, ставить его над схваткой и в оппозиционном рвении ополчаться на знаменитое письмо В. Г. Белинского по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями», поддерживая реакционные тенденции в общественном развитии России, которой правила, как об этом точно писал В. Г. Белинский, «корпорации разных служебных воров и грабителей». Известно, что за одно присутствие при чтении письма Ф. М. Достоевский был приговорен к смертной казни (с последующим спектаклем монаршего милосердия); именно это письмо подвигнуло Н. А. Добролюбова на создание одного из ярких революционных своих произведений — политического памфлета, адресованного Гречу и направленного против царского самодержавия и тех, кто, увлеченный, как пишет Добролюбов, «квасным патриотизмом, могли проповедовать рабское подчинение деспотическим условиям Российской монархии»².

В книге И. Золотусского «Гоголь» ни слова не говорится об оценке В. И. Лениным письма В. Г. Белинского к Гоголю как «одном из лучших произведений бесцензурной демократической печати», в котором отразилось настроение крепостных крестьян против крепостного права³, различие между

¹ Лощин Ю. Гончаров. Серия ЖЗЛ. М., 1977, с. 186, 187, 189, 194.

² Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти тт., т. 1, с. 99.

³ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 94; т. 19, с. 169.

Гоголем и Белинским критик видит только в том, что «Белинский предлагал усовершенствовать общество, в то время как Гоголь — «каждую «единицу» общества»¹.

Предпринимались попытки, в частности М. Лобановым в книге «Островский», оспаривать понятие «темного царства», упрощенно объяснять сложные и противоречивые моменты истории отечественной литературы, что подверглось обоснованной критике на страницах нашей прессы². Разумеется, творчество великого драматурга, его художественный мир шире и объемнее, не сводится лишь к живописанию «темного царства», и все же оно было им запечатлено и дало возможность Н. А. Добролюбову вскрыть в условиях цензурной печати смысл «драматических коллизий и катастроф» в пьесах Островского, «неестественность общественных отношений, происходящих вследствие самодурства одних и несправедливости других», «мир затаенной, тихо вздыхающей скорби... тюремного, гробового безмолвия...», призывать к уничтожению крепостного состояния, «столь постыдного для европейского государства». В книге обходится молчанием воздействие статей Н. А. Добролюбова на общественное сознание России второй половины XIX века.

Вспомним: из разбора романа «Обломов» Добролюбов сделал клич, призыв к воле, активности, революционной борьбе, а из анализа «Накануне» Тургенева — настоящую революционную прокламацию, — это известные ленинские характеристики сочинений Добролюбова.

Сохраняют актуальность и по истечении многих лет материалы обсуждения серии ЖЗЛ в «Вопросах литературы» (1980); хотел бы, в частности, напомнить выступление И. Дзевекина: «Сколь ни странным покажется это, но в работах, которые мы обсуждаем (и о которых идет речь здесь. — Ч. Г.), меньше всего говорится о духе народного протеста против социальной несправедливости как источнике идейной силы лучших творений Гоголя, Гончарова, Островского, освободительное движение если и присутствует в авторских размышлениях, то лишь где-то на их обочине. Впрочем, тому и не очень удивляешься: судя, скажем, по книге М. Лобанова

¹ Золотусский И. Гоголь. Серия ЖЗЛ. М., 1979, с. 399—400.

² См.: Кулешов В. А было ли «темное царство»? — ЛГ, 1980, № 12; Лукин Ю. Бесценное оружие. — ВЛ, 1980, № 4; Кузнецов Ф. Ф. Идеологическая борьба в современном мире и задачи московских писателей. — «Московский литератор», 1980, № 19. Но нашлись и защитники позиции М. Лобанова — см. редакционную реплику: «Нехрестоматийно». — ЛГ, 1981, № 4.

(и по выступлениям сторонников его позиции), «темное царство» было совсем не таким уж и темным, его представители — не такими уж и плохими людьми. Даже Кабаниха, оказывается, в чем-то симпатична... А ведь надо еще «знать... что, кроме купцов-самодуров, та же русская действительность рождала и таких выходцев «из купцов», как П. Третьяков, Б. Кустодиев и И. Гончаров, а в более отдаленные времена — таких, как Афанасий Никитин и Козьма Минин, а в более поздние — братьев Вавиловых...» (Ю. Селезнев). Идиллия да и только»¹.

Позднее, в 1986 году, это верное выступление И. Дзеверина было странным образом охарактеризовано как «образчик догматизма», — огрубив мысль ученого, который якобы «требует сделать из книги о Гоголе... революционную прокламацию», В. Кожин в форме «отрицания» как бы косвенно выдвигает следующее «обвинение»: «Я отнюдь не думаю, что И. Дзеверин одержим стремлением призывать сегодня к свержению строя...»²

Но есть органическая, глубинная перекличка между вышеизложенными пересмотрами идей революционной демократии и наблюдавшимися попытками по существу отказа от термина «критический реализм» (напр., в работах В. Кожина), когда самой формуле придавался стилевой оттенок, суженный смысл.

Примечательна и позиция некоторых исследователей, которые считают, что истинная суть критического реализма в России заключена не в критике общества, а в самокритике; поэтому-де обличение помещика, чиновника, вельможи (добавим: самодержавно-монархического строя!) имеет сейчас значение скорее историческое по сравнению с беспощадностью лирического самосуда, внутреннего нравственного самообнажения. Кое-кому, очевидно, не по душе, что классическая русская литература по-прежнему исследуется в контексте ее связи с революционно-освободительным движением. Так, в книге Н. Скатова «Литературные очерки»³, посвященной становлению русского реализма от Жуковского и Пушкина до Тютчева и Блока, не нашлось места ни тургеневским «Запискам охотника», этому ярчайшему образцу

¹ Книги о русских писателях в ЖЗЛ. — ВЛ, 1980, № 9, с. 247.

² Кожин Вадим. Уроки истории. О ленинской концепции национальной культуры. — «Москва», 1986, № 11, с. 194.

³ Скатов Н. Литературные очерки. М., 1985.

нарождающегося критического реализма, ни такой грандиозной обличительной фигуре, как Салтыков-Шедрин.

Нельзя, разумеется, не признать того, что порой концепция критического реализма истолковывается односторонне, побуждает сосредоточить внимание только на критике действительности в произведениях русских писателей XIX века, нивелируется при этом разнохарактерность художественных явлений прошлого, не учитывается многообразие форм проявления в искусстве позитивной направленности критического реализма, связанной с гуманистическими идеалами русской классики, понятию придается оценочный смысл. Но вместе с тем именно категория критического реализма, уловленная и обоснованная — хотя и не названная так в силу причин исторического порядка — революционно-демократической эстетикой, и является тем методологическим ключом, который дает возможность ухватить и выразить прогрессивные линии в развитии культур (и национальных действительностей) не только русского, но и других народов нашей страны.

Белинский, Чернышевский и Добролюбов рассматривали литературу не только как своеобразный художественный мир, но и как социальное явление, заключающее в себе возможность толковать на его основе о противоречиях самой жизни. Более того: литературный процесс органически связывался с национально-освободительным движением, при этом четко обозначалось понятие прогресса художественной культуры, он обуславливался связью искусства с революционным движением и критической направленностью творчества, призванным, по выражению Добролюбова, «колоть глаза всякими мерзостями, вызвать гнев». Это должно было формировать в современнике жажду социальных перемен, стремление изменить крепостническую действительность.

Очевидно, что сходные исторические условия с объективной неизбежностью порождают и типологически сходные процессы в национальных культурах, связанные в данном случае с зарождением и развитием просветительских, революционно-демократических тенденций в общественной жизни, духовной сфере. Наблюдалось и влияние революционно-демократической эстетики Петербурга шестидесятников. Воздействие это было прямое и постоянное, непосредственное и косвенное, зачастую носило характер личной дружбы, общений, совместной учебы и сотрудничества, чему есть немало конкретных фактов и примеров, достаточно полно освещенных как в литературоведении, так и в художественной

практике — произведениях историко-биографических жанров.

Можно назвать здесь немало имен великих представителей национальных культур нашей страны, привычных, что называется, глазу и слуху, и оттого, увы, чуть утративших свежесть восприятия, хотя за каждым из этих благородных имен — большая жизнь и великолепное творчество, драматические, трагические коллизии, кризис идей и обретение надежды, мучительные поиски, порой в одиночестве, верных путей, мужество в борьбе с мракобесами и фанатиками, отчаяние при виде неколебимости деспотии и рабства, каторга и насильственная смерть, ссылка. Богат и изощрен был арсенал средств царского самодержавия, используемых для того, чтобы погасить огонь революционной демократии и в центре и на окраинах обширной империи.

Это Шевченко и Франко, это Ахундов и Налбандян, это Акакий Церетели и Илья Чавчавадзе, это Абай и Коста Хетагуров, Тукай и многие-многие другие представители национальных культур, творчество которых, повторяю, было порождено, конечно же, ходом самого исторического процесса, но развивалось вместе с тем ускоренно под непосредственным и устойчивым влиянием революционно-демократической эстетики, критики Белинского, Добролюбова и Чернышевского, а впоследствии определяло ведущие, прогрессивные тенденции в развитии культур народов СССР.

Шло не только идейное воздействие — выработывались единые принципы художественного творчества, а именно: реализм, проникающий в глубь социальных процессов, вскрывающий пороки и язвы крепостническо-монархической системы, раскрепощающий дух и волю, воспитывающий социальную активность личности, зовущий к просвещению, борьбе за торжество социальной справедливости; а наряду с реализмом — народность искусства, определяющая его цели и задачи, творческие установки и тенденции. Новое содержание искало форму выражения, и рождались многожанровая, многостилевая проза, поэзия, драматургия — социально-психологические повести, революционная поэма, реалистическая драма, публицистический очерк, — на Украине и Северном Кавказе, в Закавказье — Грузии, Армении и Азербайджане, в Поволжье и Казахстане... И здесь ориентирами служила практика великой русской литературы — творчество Пушкина и Лермонтова, поэзия Некрасова, «Ре-

визор» и «Мертвые души» Гоголя, драматургия Островского, столь мастерски исследованная Добролюбовым, реализм Тургенева, Достоевского и Толстого в их народной, демократической направленности и критическом пафосе, революционная публицистика Белинского и Герцена, Добролюбова и Чернышевского.

Разделительный рубеж между прогрессивным и реакционным, передовым и тормозящим течениями в национальных культурах — не геометрически прямая линия: и то, и другое могли занимать и определенные, четкие позиции, и причудливо сочетаться в неразрешимых противоречиях и внутренних терзаниях в творчестве одного художника, здесь были свои отливы и приливы, но тем важнее при оценке всех этих сложных неоднозначных процессов не утрачивать представление о прогрессе художественной мысли, не терять нить, помогающую выбраться из лабиринта, не впасть при этом ни в национальную глухоту к инациональному, ни в национальный нигилизм, не заплутать и выйти на ведущие пути-дороги — особенно в тех национальных литературах, где не было столь четко развитого состояния противоборства и расслоения, как это более или менее определенно наблюдалось в русской литературе.

Размежевание шло, оно было естественно, хотя и протекало мучительно и болезненно, возникало в Российской империи не навязанное извне кем-то, а порожденное самой монархической системой противостояния, как бы мы теперь сказали, пользуясь точными ленинскими формулировками, двух наций в каждой нации и двух культур в каждой национальной культуре, и в постижении этой логики, обозначении хода и характера развития культуры, движущих сил, ее прогресса немалую роль сыграла русская революционно-демократическая эстетика.

Выявлялись подлинные ценности в каждой национальной культуре, и создавались тем самым предпосылки для интенсивного взаимодействия и взаимообогащения национальных культур на базе типологически родственных демократических течений, рушились перегородки между национальными культурами, укреплялся дух доверия, братского равноправного сотрудничества культур народов СССР, что привело в качественно новый исторический период к формированию единой по целям и задачам и многообразной по национальным формам советской культуры.

Но пойдём дальше.

Соотношение национального и интернационального в литературе даёт о себе знать во многих компонентах художественного произведения и, прежде всего, в национальном характере. Суммируя методологические принципы анализа национального характера, утвердившиеся в советском литературоведении, Ю. И. Суровцев отмечает четыре момента в исследовании данной проблемы: «Во-первых, исторический, а не абстрактно-идеалистический подход к содержанию понятия «национальный характер»; во-вторых, социально-историческую изменчивость его, а не «вечную» неподвижность; в-третьих, сходство многих черт каждого национального характера с другими национальными характерами, при всей неповторимости целого — это сходство общечеловеческих черт и качеств и создаёт, собственно, возможность для разных национальностей понимать, принимать близко к сердцу литературные произведения других народов; в-четвертых, мы утверждаем, что существует связь национальных психологических особенностей с социальными, их взаимообусловленность и взаимодействие при ведущем значении черт и качеств социального, классового порядка...»¹

В своё время, идя на поводу у отсталой части читателей, привычных к стереотипам характера, хранящего неизменные черты и особенности национальной психологии, как чего-то застывшего и вечного, азербайджанский критик Панах Халилов упрекнул Мирзу Ибрагимову в том, что тот, выведя в романе «Слияние вод» азербайджанку Майю, выступающую против отсталых патриархальных догм и предписаний, посягнув-де на освященные веками национальные традиции.

Мирза Ибрагимов, размышляя о национальном характере, отмечает его историческую подвижность, зависимость от времени, социальных условий, идеалов общества. «Меняются времена, социальные условия, идеалы общества — меняется и национальный характер. Причём сущность этого изменения заключается в том, что каждый народ все ярче проявляет свои потенциальные творческие возможности,

¹ Суровцев Ю. Ответы на вопросы индийского читателя.— «Звезда Востока», 1975, № 11, с. 164.

раскрывает все лучшие качества души и все больше сближается с другими народами»¹.

«Читающая публика», а именно с ее позиций выступали критики, понятие многослойное. В ней есть группы как передовые, так и отсталые. И тем важна роль критики, ведущей за собой читателей, формирующей их эстетические вкусы, воспитывающей в них чувство прекрасного, умеющей видеть и различать истинное и ложное, подлинное искусство и подделку, новаторское и эпигонское, литературу и псевдолитературу. Писатель, по Ленину, «предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой...»².

Да, постичь произведение... «При этом,— отмечал М. Бахтин,— «понимающий» не должен исключать возможности изменения или даже отказа от своих уже готовых точек зрения и позиций. В акте понимания происходит борьба, в результате которой происходит взаимное изменение и обогащение»³.

Формы псевдопатриотических рвений многообразны. Помнится, при появлении повести «На 9-ой Хребтовой» Р. Ибрагимбекова (и фильма «В одном южном городе» — по мотивам повести) раздавались в республике голоса: «Что подумают о нас, посмотрев фильм и прочтя повесть?.. Что мы и хапуги, и невежественны, и взяточничество у нас процветает, и аморализм?..»

Да,— отвечаем (прибегну к лирическому отступлению),— мы любим свой народ, нам не чуждо чувство национальной гордости за рабочий Баку, его революционные традиции. И поистине разителен контраст между тем, что было, и тем, что стало.

Да, трудно поверить, что это было: «Нефтяные промысла,— писал М. Горький,— остались в памяти моей гениально сделанной картиной мрачного ада. Эта картина подавляла все знакомые фантастические выдумки устрешенного разума, все попытки проповедников терпения и кротости ужаснуть человека жизнью с чертями, в котлах кипящей смолы, в неугасимом пламени адовом...

Весь день, с утра до ночи, я ходил по промыслу в состоянии умопомрачения. Было неестественно душно, одолевал кашель, я чувствовал себя отравленным. Плутая в лесу вышек, облитых нефтью, видел между ними масляные пруды

¹ Ибрагимов Мирза. Заметки о литературе. Классики и современники. М., 1971, с. 20—21.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5, с. 358.

³ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 346—347.

зеленовато-черной жидкости, пруды казались бездонными. И земля, и все на ней, и люди — обрызганы, пропитаны темным жиром, всюду зеленоватые лужи...»

Да, нам дороги великие предки и местничеством мы не заражены: любим и древний Нахичевань, и сказочный Карабах, и Шеки, Ширван... И именно потому мы не имеем права молчать при виде расплотившегося протекционизма, цинизма и мешанства тех, кто усматривает смысл жизни лишь в «делании» карьеры и денег, неумемном обогащении любимыми — чаще недозволенными — средствами, не веря, так сказать, ни в бога, ни в черта. И литература в этих условиях не может не бить тревогу, — я мог бы здесь напомнить и слова, предпосланные моему новому произведению «Семейные тайны»¹: «О многом мечтается в эти дни, и это вполне закономерно: начинается новая полоса в нашей жизни, дух времени побуждает к трезвой оценке прошлого, пережитого. Было немало такого, с чем надо проститься. Решительно и навсегда. Карьеризм и самолюбование. Пустословие. Разрыв между словом и делом. Еще живуча психология: поменьше дать, побольше урвать у общества... Да, еще раз критически осмыслить пройденный путь, взять в завтра все то, что поможет нам жить лучше, честнее, справедливее...»

Если руководствоваться высказываниями А. А. Фадеева, который намечает в художественном процессе три этапа: первоначального художественного накопления, вынашивания замысла и процесса писания², то можно сказать, что и первое, и второе, и третье вызывается и формируется «болевыми» проблемами бытия, плюсы и минусы которого (начало работы М. Горького — «перенасыщение опытом!») строят сюжет, определяют конфликт, высвечивают концепцию, — критический пафос при этом носит созидательный характер.

Еще помню (оглядываясь на литературный процесс): случилось так, что принесшая популярность Акраму Айлисли повесть «Моя певунья — тетя» сначала увидела свет в переводе Т. Калякиной под названием «Сказки тетушки Медины», а уже потом — на родном языке, в оригинале; случилось это, разумеется, не по вине автора, а в силу вышеотмеченного «патриотизма».

Беглое сличение русского перевода и оригинала показы-

¹ Жанр произведения определен, думается, не без оснований, как «роман-шифр» (см.: Ч у п р и н и н С. Фантомы. — ЛГ, 1986, 4 июня, № 23).

² Ф а д е е в А. А. За тридцать лет. М., с. 904.

вает, что именно тормозило печатание повести на родном языке,— в оригинале отсутствуют целые куски и фразы, несущие смысловую нагрузку.

Устами подростка рассказывается в повести об азербайджанской деревне в пору войны, о разных людях, которых видел и с которыми сталкивался юный герой повести.

Выбор именно такого героя, через душу которого как бы пропускается мир азербайджанской деревни военного времени, видимо, неслучаен: верный строгой реалистической манере письма, автор пишет о том, что увидел и почувствовал сам, что отпечатались суровыми годами в его чуткой, восприимчивой детской душе. Мальчика зовут Садык. Живет он с отцом, без матери,— она умерла в день его рождения. Присматривает за ним тетя, сестра отца, Медина, насильно выданная (причем, отцом Садыка) за ненавистного ей человека — хапугу и спекулянта Мукуша.

Лев Кассиль, предпославший книге А. Айлисли вступительную статью, прав, когда пишет о том, что писатель «наделен верным художественным тактом; он не утаивает от читателя тяжелых и черных сторон пережитого им, но нигде не смакует, нигде не размазывает мрачные, порой трагические элементы описываемой им жизни...».

Начинается война. Отец уходит на фронт. После тщетных попыток избежать мобилизации уходит на войну и Мукуш, лелеявший надежду вернуть себе отцовские и дедовские земли, отнятые революцией.

Постоянно хмурая и неразговорчивая, как-то примирившаяся — то ли от страха перед братом, то ли в силу вековых традиций патриархального быта — с замужеством, хотя и не робкая в выражении своей ненависти к нелюбимому мужу, Медина после ухода мужа на войну как бы преображается, душевно выпрямляется, обретает уверенность в себе. Это, конечно, происходит не сразу, а накапливается постепенно под воздействием окружающей среды, людей, времени. Процесс этот дан убыстренно, скачкообразно, так, как это виделось юному герою, наделенному зорким зрением и чуткой душой. Важно то, что необратимый процесс очищения и обновления начался. И в этом главную роль сыграло то обстоятельство, что Медина пошла работать на недавно построенную шелкомотальную фабрику, почувствовала себя человеком, тружеником, обрела новых товарищей, подруг, среди которых особое место занимает Мерджан, молодая женщина, прозванная ревнителями патриархальных устоев «плохой женщиной» (в русском переводе — «шлюха»); мы, правда,

только догадываемся, за что к ней это прилипло, догадываемся, восполняя этот образ штрихами собственных знаний той среды, где живет Мерджан, литературными, так сказать, примерами: открытый взгляд на любовь, подлинная свобода в решении своей судьбы встречали и подчас встречают в среде патриархальной резко отрицательное отношение, выдаются как безнравственность, нарушение вековых устоев, легкое поведение. Вспоминаются Дж. Мамедкулизаде («Философы», «Разврат»), Дж. Джабарлы («Севиль»). Ревнители встречаются не только в затхлой среде дедовских устоев, а и среди некоторых азербайджанских критиков, которые при анализе отдельных произведений («Телефонистка» Г. Сеидбейли, «Кизилый мост» И. Эфендиева, «Слияние вод» М. Ибрагимова), оперируя понятием «правды жизни», святостью народных обычаев и представлений, выступают против смелой постановки проблемы раскрепощения женщины. Процесс этот в жизни и психологии людей — длительный: патриархально-феодальное отношение к женщине в странах мусульманского Востока (и не только,— вспомним российских ревнителей «Домостроя») складывалось веками...

Не этими ли, так сказать, пережитками объясняются купюры в оригинале повести А. Айлисли, которые удалось восстановить в переводе?

Охранители «чистоты характера азербайджанки» выкинули из повести абзацы, в которых трактуется проблема «плохой женщины» применительно к Мерджан: ее любовь к *русскому* стыдливо заменена любовью к *бакинцу*, так же как узбек Авез, в которого влюбилась Медина, стал в оригинале *азербайджанцем*. Речь идет в данном случае не о том, нужны или не нужны были эти куски в произведении с точки зрения чисто художественной их значимости,— но нельзя авторскую волю и авторскую трактовку приносить в жертву устарелым патриархальным взглядам.

А вот другая сторона — порой любовь между представителями различных национальностей выдается за «дружбу народов». Это — своего рода декларативность, подмена сути проблемы поверхностной (и спекулятивной) иллюстративностью.

Жизнь посылает Медине испытание: в деревне размещается войсковое соединение, солдаты расквартированы по домам сельчан, и Медина влюбляется в молодого бойца, узбека Авеза.

Но конфликт в повести А. Айлисли разрешается не так,

как, к примеру, в «Джамиле» Ч. Айтматова. Медина переступает через свою любовь к Авезу, отвергает его любовь (ответственность за судьбу племянника, которого она не имеет права бросить,— все это естественно вытекает из логики характера Медины). Важно другое: через эту любовь она осознала себя личностью, поборолла в себе страх перед братом и нелюбимым мужем, чей дом она покинула и к которому она никогда не вернется, несмотря на то что в ней еще живет страх перед патриархальной молвой, перед прозвищем «шлюха». Айлисли пытался показать возрождение, или, вернее, утверждение личности. Это сделано, может быть, вполголоса — сказалась или избранная форма рассказа, или приверженность к приземленному, грубовато-трезвому реализму, показу жизни без катаклизмов, маленького мирка без сильных и ярких личностей, или традиционная беда ли, вина ли, особенность и некоторая приверженность к «тихим», не взрывчатым традициям азербайджанской прозы, когда в произведениях делается остановка, и сюжет завершается тогда, когда по существу борьба только разворачивается, а страстям только теперь и накалиться, когда все, что было прежде,— лишь пролог к тому настоящему, что именуется жизнью и борьбой. Вернется брат, приедет муж — как-то устоит она? Что будет?.. (И здесь же о пугающих мальчика «черных сапогах» отца — символе подавления личности...) Дан, так сказать, финал литературный, а не жизненно-реалистический.

«— А я не боюсь! — сказала она.— Не боюсь, и все. Правильно?»

Она глядела мне прямо в глаза.

— Правильно! — изумленно сказал я.— Правильно, тетя! Ты никогда не боишься!

Она оживилась, посветлела, легко поднялась на ноги...

— А туда я больше не пойду! — тетя показала рукой на полуразрушенный дом у подножия овечьей горы.— Я не вернусь в этот дом. Не вернусь! — Она несколько раз громко повторила эти слова, выпрямилась, облегченно вздохнула, и я вдруг понял, что ошибся, вовсе она не маленькая, наоборот, она даже стала выше ростом...»

А «черные сапоги отца», запомнившиеся мальчику, как писал Л. Кассиль, еще «нет-нет да и протопают по повести то в детском сне, то в раздумьях о возможностях что-то исправить в жизни». Но это уже — к характеристике повести, а не к поставленной проблеме,— да, многолики попытки неприязненного отношения к произведениям острым, «кон-

фликтным», задевающим, так сказать, «патриотические» чувства.

Ч. Айтматов, размышляя о том, почему фильм, созданный по мотивам его повести «Первый учитель», был принят, говоря словами писателя, «весьма не просто», отмечает, что в этом сказалась «эстетическая неподготовленность части национального зрителя», для которой было характерно «желание увидеть себя самих на экране в благопристойном — «достойном!» — виде независимо от истории, от исторических изменений. А картина вдруг обнажила и те отрицательные качества, что достались нам в наследство... Обывательская, «мещанская» часть публики, возмущенная жестокой трезвостью фильма «Первый учитель», показала, что не все еще доросли до трезвого взгляда на самих себя, то есть взгляда без самопоклонства и национальной кичливости».

Помочь понять и дать правильную трактовку, поддержать новаторские тенденции как в творчестве отдельных писателей, так и вообще в национальной литературе, способствующие активному утверждению социалистического образа жизни, борьбе с отсталыми и косными явлениями в быту и сознании отдельных людей, очевидно, и призвана современная литературная критика, и этой мыслью пронизаны в сущности все дискуссии, обсуждения, полемики последних лет.

Случаются и иные псевдопатриотические рвения — на сей раз в отношении не к вымышленным персонажам и коллизиям, «дразнящим», повторяю, национальные чувства, а — реальным личностям, включаемым в художественную структуру. В ряде произведений, созданных в армянской прозе и посвященных судьбе разбросанных по миру земляков в результате чудовищного геноцида, развязанного в Османской империи в 1915 году, порой в сан героической личности возводится бывший турецкий генерал Андраник-паша, который, мстя за геноцид и пройдя со своим так называемым «добровольческим» отрядом — армянскими национальными частями — через пограничные Турции азербайджанские земли и, очевидно, ставя знак равенства между турками и азербайджанцами, пролил немало крови мирных соседей — женщин, стариков и детей и, не желая сотрудничать с Советской властью, распустил отряд, эмигрировал в Иран и далее — во Францию, где и умер. Да, нельзя при этом не отметить, что Андраник-паша руководил обороной Эрзрума (в 1918 г.) от турецких войск, части его прикрывали отход армянских беженцев из Турции, однако это не дает основания нарочито затушевывать, в расчете, очевидно, на незнание

исторических обстоятельств широкой читательской аудиторией, непривлекательные страницы биографии Андраника-паши, связанные со зверствами его отряда в соседних землях, идеализировать эту противоречивую фигуру¹, — историческая правда об этом периоде содержится в двухтомном романе азербайджанского писателя Э. Аббасова «Зангезур».

На VIII съезде писателей СССР (1986 г.) справедливой критике был подвергнут рассказ В. Астафьева «Ловля пескарей в Грузии»², в котором автор, «прибегнув к непозволительным обобщениям, грубо, бестактно пишет о нравах, обычаях грузинского народа, в превратном свете представляя национальные особенности» (Г. Цицишвили), — суждения о грузинах несостоятельны этически и отдают глухотой к инациональному: «Жадный, безграмотный... везде он распоясан... везде швыряет деньги... развел автомобилеманию, пресмыкание перед импортом... возит за собой жирных детей, и в гостиницах можно увидеть четырехпудового одышливого Гогию, восьми лет от роду, всунутого в джинсы, с сонными глазами, утонувшими среди лоснящихся щек»³.

* * *

Итак, в чем и как воплощается национальная реальность в литературе? *Национальное*, как это очевидно, есть способ (форма?) существования художественной культуры, литературы, искусства; искусство национально, поскольку привязано к определенной этнической, национальной и т. д. среде. Здесь проблема и языка, и отражение определенного быта, психологического склада, некоего своеобразия или колорита межличностных отношений (здесь же попутно отмечу, что *интернациональное* — это, очевидно, то, что дает национальному общезначимый смысл, делает его всеобщим явлением, это общечеловеческое звучание национального...).

Национальное, прежде всего, выступает и реализуется в национальном характере, а говоря о нем, я имею в виду

¹ См.: Петросян В. Армянские эскизы. — «Дружба народов», 1985, № 3, с. 114, 115; Балаян З. Очаг. — Ереван, 1984. Здесь уже содержатся прямые выпады против «мусульманских» (!) народов-соседей.

² См.: ЛГ, 1986, 2 июля. Выступления С. Михалкова, Г. Цицишвили, Г. Троепольского.

³ «Наш современник», 1986, № 5, с. 125. Вызывают недоумение и суждения о «монголах»: «По дикому своему обычаю пьяные от кровавого разгула, они посваливались раскосыми мордами в вонючее конское дерьмо»; там же, с. 133.

отражение в характере типичных, сущностных черт нации, исходя при этом из наличия в каждой нации, в том числе и социалистической, как бы двух сторон: ведущей, прогрессивной, и тормозящей, регрессивной.

Конечно, даже в пределах одной национальности различные типы характеров могут определяться средой, обстоятельствами. М. Горький писал, размышляя о типах российского крестьянства: «Платон Каратаев и Калиныч несомненно русские мужики, но это мужики Московской Руси, и такие типы «смирных» людей очень редки на Волге, едва ли возможны в Сибири, их нет на Украине. И. А. Бунин очень верно, очень умело пишет орловского мужика, но для Верхнего и Среднего Поволжья этот тип почти неправда, психику волжанина наилучше уловил Короленко в лице Тюлина. «Мужики» Чехова — правдивый этнографический очерк, да, около Москвы — в Калуге, Туле, Орле, — этакие фигуры — не редкость, но разве похожи на них Вологжане, Новгородцы, Поморцы?»¹

Бесплодное занятие (этим увлекались в 50—60-е годы в пору интенсивных исследований категории «национального» в литературе, соотношения национального и интернационального) давать перечисление черт того или другого национального характера: одним — скромность и внутреннее благородство, другим — смелость и бесстрашие, третьим — жаркий темперамент и горячность, а то и вспыльчивость, а кому — широта и песенность души и романтический порыв... Прав Д. С. Лихачев: «Не существует только каких-то единственных в своем роде особенностей, свойственных только данному народу, только данной нации, только данной стране. Все дело в некоторой их совокупности и в кристаллически неповторимом строении этих национальных и общенародных черт»².

В литературной практике национальный характер выступает как носитель по крайней мере трех качеств национальной действительности, — пусть простят мне вынужденную схематизацию — положительного, отрицательного и, так сказать, национальный характер в его движении от негативного к позитивному или наоборот. Мы можем в связи с этим говорить о трех типах национальных характеров в литературе, хотя ни один из них, как правило, не выступает в своем чистом виде, — речь идет о доминанте характера.

¹ Горький М. Письма к А. Г. Туркину. — «Урал», 1968, № 3, с. 150.

² Лихачев Д. С. Заметки о русском. — «Новый мир», 1980, № 3, с. 35—36.

Возможны разные позиции, с которых толкуется феномен национального характера,— я не буду уходить вглубь, а тем более в теорию вопроса, а скажу применительно к современности, что в трактовке национального характера сегодня в нашем литературоведении и, разумеется, в практике тоже наметились две тенденции:

тенденция прогрессивная, рассматривающая национальный характер в динамике, в развитии, историческом движении, обогащении — если речь о социалистической действительности — советскими чертами, открытости на взаимодействие с другими национальными характерами. То есть доминантой национального характера в его прогрессивном развитии выступает советское, социалистическое;

и тенденция консервативная, «патриархальная», рассматривающая национальный характер как нечто герметически-целостное, противостоящее или сопротивляющееся историческому развитию; при этом гиперболизуется устойчивость и замкнутость, национальная действительность берется в своих неподвижных глубинных истоках-основах как неменяющаяся, а всякое развитие, эволюция, революционное обновление — это изменения, так сказать, внешние, проявления «пенные», которые возникают и исчезают, не затрагивая глубин.

О «пене» я вспомнил в связи с достойными изумления размышлениями М. Лобанова в статье «Освобождение», подвергнутой справедливой критике, уроки которой поучительны и, увы, преданы ныне забвению,— говоря о «пене», возникающей на поверхности национальной действительности в результате привнесенного в нее разлада, преходящего и не затрагивающего ее глубин,— критик имеет в виду классовую борьбу...

И здесь я вынужден обратиться к категориям, помогающим как бы выявлению в национальном характере ведущих начал, динамики его развития:

национальное и — классовое; и — народное; и — интернациональное; и — общечеловеческое.

Первый ряд, то есть национальное,— это категория социально-этническая, и механизм ее изменений может быть понят и осмыслен лишь при наличии второго ряда, категорий социальных, ориентиров, помогающих уловить доминантную сущность национального характера, его направленность, динамику его.

Применительно к современному этапу мы говорим, и говорим справедливо, что подлинно национальное в характере

совпадает с прогрессивным, и социалистические черты определяют доминанту национального характера (вспомним Рамишвили из «Закона вечности» Н. Думбадзе, Потапова из «Премии» А. Гельмана).

Практика художественного развития демонстрирует обилие сложных характеров, отражающих противоречия национальной действительности, в которых причудливо сочетаются социально-прогрессивные и консервативные черты, плюсы-минусы. Художественная практика отразила и эпоху перелома, когда нация мучительно выбирает путь, ищет свою дорогу, и этот драматизм реализуется прежде всего в судьбах характеров (Васселей из романа «Мы карелы» А. Тимонена, Гедиминас из романа «Потерянный кров» Й. Авижюса, противостояние Еламан — Танирберген в трилогии «Кровь и пот» А. Нурпейсова). И романы эти в значительной степени выходят к традициям «Тихого Дона» М. Шолохова, их характеры родственны Григорию Мелехову, и осмысление их и по сей день носит остро-полемическую направленность.

Выбор *такого* героя, *отношение* к нему, реализующееся в конфликте произведения, его ходе, общем пафосе, системе образов, свидетельствует и о мере критического, трезвого взгляда художника на национальную действительность, его умении видеть диалектику развития нации.

Есть и отрицательные характеры, которые порой трактуются вне соотнесения их с национальной действительностью... Является ли отрицательное чертой национальной? В какой мере национальны характеры Рыбака из «Сотникова» В. Быкова, отрицательные типы или персонажи в повестях Ю. Трифонова, в произведениях Энна Ветемаа или Эмэ Бээкман?

Наличие отрицательных персонажей порой трактуется как «клевета» на нацию, и здесь ставится знак равенства между национальным, которое берется в своей целостности как изначально позитивное, и народным, которое, конечно же, не совпадает с национальным, а выражает прогрессивное в национальном, как, впрочем, и отрицательный характер есть явление национальное, но выражает — в противовес народному — негативное в национальном.

А вообще-то существует еще, увы, страх перед «интернационализацией» культуры, понимаемой (все еще!) упрощенно, схематично как якобы «утрата» национальных особенностей и т. д. Еще А. В. Луначарский отмечал: «Человечество идет неудержимо по пути к интернационализации культуры. Национальная основа, разумеется, останется надолго, может

быть, навсегда, но интернационализм и не предполагает ведь уничтожения национальных мотивов в общечеловеческой симфонии, а лишь их богатую и свободную гармонизацию»¹.

12

Чуть-чуть истории (и теории).

Исследование советской литературы в единстве и многообразии составляющих ее национальных литератур началось не сегодня, материализовано в десятках и сотнях работ.

Изучение каждой советской национальной литературы, а также, наряду с этим, познание общности многообразия советской многонациональной литературы, — эти два взаимосвязанных направления определили содержание и характер литературно-исследовательской мысли в СССР за истекшие десятилетия.

Теоретическое осмысление объективного процесса складывания единой советской литературы связано прежде всего с именем М. Горького.

Само понятие «советская литература» возникает в 1923 году («Правда» от 29 июня 1923 г.), затем в известном постановлении ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» формулируется понятие единства Союза советских писателей, и оно позволяет ставить вопрос, как справедливо пишет Л. И. Тимофеев, «о единой многонациональной советской литературе как реальной эстетической величине мирового значения»².

В 1923 году М. Горький писал о том, что «все разнородные люди Союза Советов с невероятною быстротой дружно начали великую работу приобщения к мировой культуре через развитие своей племенной» и что социалистическая Россия «дает миру великий урок, показывая, как надо соединять разнородное — в единое по духу, по цели»³.

М. Горький подчеркивал двуединость процесса создания «единой социалистической культуры» — целостной и «не стирающей» «индивидуальные черты лица всех племен»⁴.

Решающей вехой в упрочении, равным образом и осмыс-

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми тт., т. 7. М., 1967, с. 183.

² История..., т. 1. М., 1970, с. 77.

³ Горький и Сибирь. Письма, воспоминания. Новосибирск, 1961, с. 166.

⁴ Горький М. Собр. соч., т. 30. М., 1955, с. 366.

лении единства советских национальных литератур стал I Всесоюзный съезд писателей (1934), на котором «разноплеменная, разноязыкая литература всех наших республик» выступила, подчеркнул М. Горький, «как единое целое»¹.

В эти же годы шли поиски и в определении рождавшегося в практике социалистического культурного строительства, в процессе развития советской художественной культуры качественно нового метода постижения жизненных явлений, их отображения и идейно-эмоциональной оценки,— метода социалистического реализма: «неореализм» (Брюсов, Воронский), «пролетарский реализм» (Гладков, Либединский, Фадеев), «социальный реализм» (Луначарский), «романтический» (Безыменский, Полонский), «монументальный» (А. Толстой), «тенденциозный» (Маяковский), «героический», «преображенный», «синтетический» и т. д., пока не был выдвинут «социалистический реализм» как «неожиданная находка»² (Л. И. Тимофеев) на собрании актива литературных кружков города Москвы 20 мая 1932 года³.

Новый уровень осмысления единства и многообразия советской литературы продемонстрировал II Всесоюзный съезд писателей (1954).

Если на I Всесоюзном съезде писателей доклады были построены, как правило, на материале одной литературы, хотя работа съезда была пронизана горьковской мыслью о том, что «советская литература не является только литературой русского языка, это — всесоюзная литература»⁴, то на II съезде картина качественно иная — и в докладе о состоянии и задачах советской литературы, с которым выступил А. Сурков, и в содокладах — о прозе, о поэзии, о драматургии, о кинодраматургии, о литературе для детей и юношества, о критике, о художественном переводе,— советская литература осмысливается в ее многонациональности и единстве. Знаменательным явился тот факт, что с анализом тенденций развития советской многонациональной литературы выступили как писатели русские (К. Симонов, С. Герасимов, Б. Полевой, Б. Рюриков, П. Антокольский), так и писатели, представляющие другие национальные литературы,— азербайджанскую (С. Вургун), украинскую (А. Корнейчук и М. Рыльский), казахскую (М. Ауэзов), выявившие

¹ Горький М. Собр. соч., т. 27, М., 1953, с. 296.

² См.: История..., т. 1, с. 89.

³ Там же.

⁴ Первый Всесоюзный съезд писателей. Стенографический отчет. М., 1934, с. 15.

закономерности развития советской поэзии, драматургии и проблемы художественного перевода литератур народов СССР.

Поворот к обобщению советской литературы в ее многонациональном единстве, обозначившийся на II Всесоюзном съезде писателей, стал устойчивой традицией в работе всех последующих съездов писателей СССР — Третьего (1959), Четвертого (1967), Пятого (1971), Шестого (1976), Седьмого (1981) и Восьмого (1986).

Заметным этапом в исследовании советской литературы в ее многонациональном единстве явилась «История советской многонациональной литературы» в шести томах (1970—1974), в подготовке которой приняло участие около пятидесяти научно-исследовательских институтов страны во главе с Институтом мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР, дающая основу для понимания этапов формирования и развития советской литературы «как глубоко органического процесса творческого подъема народных масс, освобожденных революцией, расцвета национальной культуры угнетенных ранее народов, их духовного единства, проявляющегося в создании единой и многообразной в ее национально-исторических формах советской литературы»¹.

«История...» определила новое направление в комплексном изучении закономерностей развития многонациональной советской литературы, наметила характеристики региональных, историко-культурных связей советской литературы; в ней особое место уделено развитию младописьменных литератур. Однако, по меткому замечанию Г. И. Ломидзе, данным трудом, подводющим итоги успехам советского литературоведения, «не заканчивается исследование советской многонациональной литературы. Оно ею начинается»².

Нельзя в этой связи не согласиться с Ю. Я. Барабашем, что в «Истории...» — за исключением вводных глав — «превалирующим структурным принципом остается все же принцип параллельного рассмотрения путей национальных культур»³.

Путь каждой национальной советской литературы к современному идейно-художественному единству имеет свою

¹ История..., т. I. М., 1970, с. 6.

² Ломидзе Г. Теперь можно идти дальше.— ВЛ, 1975, № 6, с. 9.

³ Барабаш Ю. Алгебра и гармония. О методологии литературоведческого анализа. М., 1977, с. 190.

специфику, временную протяженность и подчиняется вместе с тем общим типологическим закономерностям.

В становлении и развитии советской литературы как литературы многонационального единства намечается, условно говоря, три этапа. Начало единству было положено Великой Октябрьской социалистической революцией, и в этом смысле периодизация литературная совпадает с исторической.

Начальный этап — с 1917 до середины 30-х годов, в частности до Первого всесоюзного съезда писателей, который организационно оформил объединение всех писательских сил страны, заложил практические и теоретические основы для дальнейшего ускоренного взаимодействия национальных литератур, их движения к единству. Известно, что даже к середине 1932 года еще не были ясны практические пути к организационному объединению всех национальных писательских сил: первоначально, при создании в мае 1932 г. Оргкомитета по подготовке и проведению съезда советских писателей, речь шла о литературах только РСФСР, лишь позднее, спустя несколько месяцев, в августе 1932 г., Оргкомитет ССП РСФСР был переименован и получил название Оргкомитета ССП СССР¹.

Начальный этап характеризуется рядом устойчивых тенденций, среди которых можно назвать следующие:

процесс собирания прогрессивных писательских сил как в масштабах страны, так и внутри каждого национального отряда, выработка единой для всех литератур народов СССР идейной платформы;

процесс осмысления каждой литературой народов СССР своей литературы, ее истории, выработка методологических принципов изучения истоков формирования, развития и нынешнего состояния каждой национальной литературы и шире — культуры;

процесс взаимоузнавания литератур народов СССР в масштабах всей страны, впоследствии вылившийся в процесс взаимодействия, взаимообогащения литератур (и культур), выработка творческого метода каждой национальной литературы, в масштабах всей страны;

рождение в результате осуществления ленинской культурной революции как органической части социалистического строительства новых национальных литератур, интенсивное развитие молодых литератур, а также литератур с древними

¹ История..., т. 6. М., 1974, с. 24.

и зрелыми национальными традициями на новой социально-исторической основе.

Открывая Первый съезд писателей СССР 17 августа 1934 года, М. Горький отметил, что «прежде распыленная литература всех наших народностей выступает как единое целое», что «конечно, не стесняет разнообразие наших творческих приемов и стремлений»¹.

В ходе съезда М. Горький еще раз вернулся к вопросу о значении съезда, заложившего «фундамент объединения всей советской литературы»².

И затем уже в третий раз, сразу после окончания съезда, М. Горький в своей речи на Первом пленуме правления СП СССР 2 сентября отметил как одну из первоочередных работ, «которую мы должны проделать», следующее: «Нам необходимо продолжить тот процесс объединения всесоюзных литератур, который начат на съезде»³.

Первый съезд писателей СССР явился, таким образом, вехой как итоговой, так и начальной: он завершил процесс организационно-идейного единения литератур народов СССР и вместе с тем открыл новые перспективы в развитии и углублении идейно-эстетического единства национальных литератур.

Но и до, и после съезда в ходу были всевозможные вульгарно-нигилистические крайности, антинаучные теории «единого потока», пролеткультовские и рапповские наклеивания ярлыков («оппортунисты», «враги пролетарской литературы», «классовые враги» и т. д.), что, очевидно, порождалось особенностями и противоречиями того времени, но привносило в литературный процесс групповщину, разрушительные тенденции. Так, в Постановлении Секретариата ВОАППа (декабрь, 1931 г.) отмечалось, что ВОАПП в основном успешно боролось против... — и называются течения и тенденции, обилие которых поражает сегодня воображение: воронщина, переверзевщина, меньшевистствующий идеализм, деборинщина, лэфовщина, литфронтовщина, правая опасность и «левацкое» вульгаризаторство...⁴

И в начале 30-х годов были в ходу ошибочные лозунги, или левацкие теории, разжигавшие групповщину, к примеру: «Союзник или враг» или «ударник — центральная фигу-

¹ Первый Всесоюзный съезд..., с. 1.

² Там же, с. 226.

³ Там же, с. 714.

⁴ «На литературном посту», 1931, № 35—36, с. 2.

ра литературного движения»; «идеалистические теории «живого человека», «подсознательного психологизма», теория «непосредственных впечатлений» и т. д.¹

Направление научных исследований в области литературы были чрезвычайно разветвлены и многоаспектны.

Первыми серьезными и фундаментальными опытами собирания и систематизации многонациональной советской литературы стали материалы многотомной, оставшейся не завершённой Литературной энциклопедии (1930—1939 гг.)

Как отмечалось на Первом съезде писателей, после известного постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) «литературное движение перестало зависеть от групповых перебранок оно освобождено от случайных вымыслов полуграмотных людей в вопросах теории»².

В 40—50-е годы были распространены суждения, сформулированные Н. К. Пиксановым³, далее М. Т. Фетисовым а затем К. Л. Зелинским, о том, что 20-е годы — это период изолированного развития национальных литератур, а лишь 30-е — годы их единения. Так, К. Л. Зелинский писал о двух противоположных тенденциях — развитии прежде всего элементов, которые делают литературу национальной (ее язык, национальные традиции, специфическое содержание своей национальной жизни), а затем уже развитию элементов, которые сплачивают национальные литературы (стремление к изображению общей для всех народов СССР борьбы за построение социализма, взаимодействие и взаимообогащение), хотя процессы эти протекали в диалектическом единстве, одновременно, а не разновременно⁴.

Сходной точки зрения придерживался и М. И. Фетисов утверждавший, что в 20-е годы «литературное творчество объединенных в рамках общего государства народов еще не осознавалось в своем единстве»⁵. Р. Г. Бикмухаметов, оспаривая эти суждения, пишет, что хотя термин «единство» отсутствовал в критической и литературоведческой практике

¹ См.: Литературное наследство, т. 17. М., 1963.

² Первый съезд..., с. 663.

³ См.: Пиксанов Н. К. Горький и национальные литературы. М. 1946, с. 223—227.

⁴ См.: Зелинский К. Октябрь и национальные литературы. М. 1967, с. 9.

⁵ Фетисов М. И. Многонациональный характер советской литературы.— В кн.: Социалистический реализм в литературе народов СССР. М. 1962, с. 27—31.

20-х годов, «однако представление о единстве и общей направленности развития национальных литератур определяло всю деятельность создателей социалистического искусства». И далее: «...одновременно с самоопределением наций и народностей на социалистической основе происходило и самоопределение в качестве советских и их литератур, осознание их единства»¹

Впрочем, уже в 20-е годы ведется практическая работа по единению народов и их культур, принявшая разветвленный характер в 30-е годы, особенно после Первого Всесоюзного съезда. Его идеи были развиты впоследствии в выступлениях (и деятельности) Алексея Толстого, а также А. А. Фадеева. Еще в 1938 году, в связи с настоятельной необходимостью («веление жизни»², писал А. Толстой) подготовки «Истории литературы народов СССР» («дать историю литератур народов СССР, а не только русской литературы»), Алексей Толстой сформулировал важные методологические требования к подобного рода изданию, актуальные и сегодня: «Это не просто расширение тематики»; «изложение историко-литературного процесса» не должно быть «разорванным»; это не должно походить «на сборник литературных «житий»»; необходимо показать «взаимодействие литератур братских народов», «реальные пути взаимовлияний»; излагать историю литературы народов СССР «в связи с развитием мировой литературы».

В 1939 году была подготовлена (под руководством М. Серебрянского, В. Ермилова и К. Зелинского) схема-план «Истории советской литературы», в которой предпринималась попытка дать очерк развития советской многонациональной литературы за четверть века.

В годы войны, в 1942 году, в Свердловске, на юбилейной сессии Академии наук СССР, посвященной 25-летию Великого Октября, Алексей Толстой в докладе «Четверть века советской литературы» многонациональный характер советского литературного движения определил «одним из краеугольных камней нашей литературы, заложенных Октябрем». При этом было отмечено и теоретически развито положение о том, что советская литература «не только многонациональна и многоязычна, но и многостадияльна,— в ней соседствуют все стадии или ступени развития: от бесхитростной песенки ашуга или первого рифмованного опыта на языке толь-

¹ Бикмухаметов Р. Орбиты взаимодействия. М., 1983, с. 17—28.

² Толстой А. Собр. соч. в 10-ти тт., т. 10. М., 1961, с. 398.

ко что созданной письменности до повести, романа, поэмы и драмы, которые переводятся на все языки мира». В докладе было впервые названо и количество «оформившихся литератур», — «до сорока»¹.

К середине 30-х годов развитие литературоведения шло как бы двумя взаимосвязанными путями и, хотя литература народов СССР подразделялась на литературу русскую советскую и — отдельно — литературы других нерусских народов (по инерции и для удобства это практикуется в преподавательской и издательской практике и теперь), советская литература изучалась и как *сумма литератур* народов СССР, каждая из которых относительно автономна, имеет свой свод имен, тенденций, произведений и явлений, и как идейно-эстетическое *единство*, как типологическая общность, как сплав.

В 40—50-е годы интенсивно продолжался, обретая новое качество, процесс взаимодействия, взаимообогащения советских национальных литератур. Диалектика здесь такая: лишь на базе расцвета литератур возможно подлинное сближение и единение, а сближение, в свою очередь, выступает как важный фактор расцвета. Расцвет национальной литературы понимается как реализация всех ее потенциальных возможностей отобразить действительность в жанрово-стилевом многообразии; как достижение ею высокого идейно-художественного уровня; как интенсивное участие в общесоюзном литературном движении, процессе взаимодействия с другими национальными литературами.

Развитие культуры в эту грандиозную по масштабам и исторической наполненности эпоху протекает в условиях качественных изменений в жизни социалистического общества — формирования новой исторической общности людей — советского народа.

Углубились и еще более окрепли связи между всеми литературами народов СССР, процесс взаимодействия литератур стал поистине всеобъемлющим и универсальным. Если прежде преимущественно говорилось о влиянии зрелых литератур (и, прежде всего, русской) на литературы молодые и

¹ Доклад А. Толстого тогда же был опубликован в ряде изданий: в газете «Литература и искусство», в журналах «Новый мир», «Под знаменем марксизма», «Вестник Академии наук СССР», вышел отдельным изданием в «Советском писателе» (М., 1943). См. об этом: Борщук в В. И. История литературы и современность. М., 1972, с. 76, 77. Цит. по: Толстой А. Собр. соч. в 10-ти тт., т. 10. М., 1961, с. 554—557.

новые, то сегодня мы констатируем и такие явления, как обогащение развитых литератур достижениями литератур, начавших свою историю лишь в советские годы.

В литературоведении — вслед за К. Зелинским, впервые исследовавшим эту проблему, — ставится вопрос о влиянии на русскую литературу литератур других народов СССР¹.

«Кто сможет возразить, — отмечает З. Кедрина, — против влияния Самеда Вургуна с его практикой и теорией восточного романтического пафоса на весь многонациональный литературный процесс (в частности, на творчество Луговского, Антокольского, Адалис и многих других русских поэтов, воздействие которых испытал и сам Самед Вургун)?»²

Сергей Баруздин, анализируя поэзию Расула Гамзатова, отмечает, что она стала «не только естественным фактом русской поэзии и культуры, а и частью души русского человека»³.

Сложилось и успешно развивается единство советской многонациональной литературы на многих уровнях — и проблемно-тематическом, и жанрово-тематическом, на уровне жанрово-стилевых и стилиевых поисков, и это — «не просто факт, но и фактор развития»⁴ советской многонациональной литературы как общности.

Изменилось качественное содержание традиций, питающих каждую национальную литературу: национальное все больше оплодотворяется достижениями других братских народов, и, в свою очередь, обогащает другие национальные культуры, оказывая на них благотворное влияние.

При этом нельзя не заметить живучесть идей, объективно консервирующих неизменность, национальную неповторимость культур, объявляющих их взаимовлияние враждебным их самобытности, ведущих к разложению «этноса», образованию «этнических химер»⁵. При этом соотношение

¹ Зелинский К. Что дают русской литературе народы СССР. — ЛГ, 1964, № 21, 22, 23; от 18, 20, 22 февраля.

² Кедрина З. С. Об изучении метода социалистического реализма как процесса многонационального. — В кн.: Социалистический реализм сегодня, с. 299.

³ Баруздин Сергей. Заметки о детской литературе. М., 1975, с. 303.

⁴ Суrowцев Ю. Сегодняшние рубежи. — ЛГ, 1977, 17 августа.

⁵ См. критику взглядов Л. Н. Гумилева в кн.: Оскоцкий В. Д. Роман и история. М., 1980, с. 363—364.

между этносом и так называемой химерой, якобы формирующейся в результате взаимовлияния культур, «такое же, — как утверждает Ю. М. Бородай, — как между здоровой тканью и раковой опухолью»¹.

Результатом интенсивного взаимодействия культур является и то, что порой та или иная литература может раньше, чем другая, соседняя или отдаленная, поставить на своем национальном материале проблемы, актуальные и для всей социалистической действительности — к примеру, среднеазиатский читатель о коренных явлениях своего региона может прочесть в литературах закавказских, а читатель закавказский — в прибалтийских и т. д. «Интернациональное расширение художественных вкусов сегодняшних читателей и зрителей, когда для людей любой национальности своими, необходимыми становится все большее число писателей, представляющих самые разные национальные культуры советской страны, — факт неотразимый и возвышающий»². И еще: «Сегодня мы без всяких скидок и ложной учтивости видим реальность приумножения общесоюзного литературного богатства опытом каждой национальной литературы»³.

Не случайно именно в этот период возник новый тип исследователя — литературоведа и критика, осмысливающего историю и современное состояние советской многонациональной литературы как в многообразии национальных форм, так и в единстве ее социалистического содержания, интернационалистского характера.

Единство советской многонациональной литературы реализуется на новом этапе во всем комплексе ее социально-эстетических функций в жизни общества.

И это дает автору возможность рассмотреть с опорой на живой современный литературный опыт и с учетом достижений литературоведения советскую многонациональную литературу как целостный феномен на уровнях ее познавательно-преобразующих функций, единстве проблемно-тематических и жанрово-стилевых поисков, показать типологию процессов в многообразии различий.

¹ Бородай Ю. М. Этнические контакты и окружающая среда. — «Природа», 1981, № 9, с. 83.

² ВЛ, 1981, № 8, с. 18.

³ ЛГ, 1986, 25 июня, с. 2.

Но здесь, прежде чем продолжить разговор, хотелось бы отметить, что в результате глубоких и всесторонних исследований, осуществленных в последние годы, мы подошли к решению не только проблем единства советской литературы и его этапов, — процессы взаимодействия осуществлялись с учетом, разумеется, специфики тех или иных регионов страны и до Великого Октября вопреки колонизаторской политике сдерживания и разобщения, которую проводило царское самодержавие в бывшей Российской империи. Более того, литературоведение накопило столько аналитического и эмпирического материала по всем литературам народов СССР, что пришло время приступить к исследованию общероссийского литературного процесса XVIII — начала XX веков, преследующему цель в свете ленинской периодизации освободительного движения в России и учения В. И. Ленина о двух культурах охарактеризовать особенности духовно-идеологического развития народов многонациональной России, выявить истоки формирования общероссийского литературного процесса на базе взаимодействия демократических, социалистических элементов в национальных литературах народов СССР, раскрыть ведущую роль в этом процессе прогрессивной русской культуры.

И теоретически, и методологически, и практически — памятуя о том, что советская общность литератур народов СССР возникла не на пустом месте, а явилась закономерным результатом содружества демократических национальных культур в прошлые века, — мы *готовы* показать, как формировался общероссийский литературный процесс и возникла общность литератур на базе демократических, социалистических элементов, это во-первых, а во-вторых, рассмотреть каждую отдельную литературу в контексте художественного развития всей страны.

Дооктябрьский путь развития литератур шел в контексте общественно-политических движений, в аспекте многообразного воздействия художественного творчества народов СССР на социальное сознание масс. При этом существенна была роль русской литературы и революционно-демократической эстетики (особенно в XIX—XX вв.), классики национальных литератур в формировании общероссийского демократического литературного процесса¹, протекавшего в условиях

¹ См.: Юсуфов Р. Ф. Общность литературного развития народов СССР в дооктябрьский период. М., 1985.

жесточайших репрессий царского самодержавия, засилья цензуры. Напомню мысль А. И. Герцена: «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести. Влияние литературы в подобном обществе приобретает размеры, давно утраченные другими странами Европы»¹.

Важный и ответственный период в истории России, литератур народов СССР связан и четко проявляется в условиях выхода народов и их культур к качественно новому состоянию в условиях окончательного разложения и агонии самодержавно-крепостнической системы, нарастания революционной ситуации, вылившейся в мощную по размаху всероссийскую революцию 1905 года, которая, как известно, явилась репетицией Октябрьской революции 1917 года.

Именно в эти четверть с лишним века происходят существенные изменения в национальных литературах, противостоят многочисленные течения и тенденции, набирает силу социалистический реализм, ускоренно развиваются многие литературы народов СССР.

В этот период раскрывается историческое новаторство пролетарского этапа развития страны, возрастают объединительные тенденции в движении литератур при разноликости их, неравномерности динамики, активизация начатого XIX веком выхода общероссийского литературного процесса на орбиты мировых контактов и взаимодействия.

Вызревание революции ускоряет рост самосознания народов, самоопределения национальных культур. Усиливаются функции художественного слова как провозвестника и проводника революционных, социалистических идей. Завоевывает позиции передовая общественная мысль, набирает силы освободительная борьба народов и т. д.

Реализм вступает в новую фазу, и здесь велика роль М. Горького в контексте общероссийского литературного движения, в развитии литератур народов СССР, формируется революционный романтизм, наблюдается синтез романтизма и реализма, обозначается связь между передовой литературой и политической прессой, рождается пролетарская литература, в литературный процесс включается новый тип героя.

Рождается новая критика, которая в свою очередь исследует

¹ Герцен А. И. О развитии революционных идей в России.— Собр. соч. в 30-ти тт., т. 7. М., 1956, с. 198.

дует и формирует новые социалистические тенденции в литературе, новый тип отношений искусства слова с действительностью.

Важна роль и значение русской литературы в определении ведущих тенденций общероссийского движения. В ней формируется и функционирует новое направление в литературе — социалистический реализм конца XIX — начала XX веков. Картина литературного движения пестра, внутренней противоречивостью отмечено развитие модернистских течений — символизма, акмеизма и футуризма.

Своеобразно функционирует украинская литература в связи с литературами региона, в частности русской, в условиях социально-экономического и национального угнетения, когда классовые конфликты осложнялись национальными противоречиями. Здесь сложность и пестрота литературной жизни, борьба направлений, течений, групп и т. д., неоднородность реализма, вызревание социалистического реализма, рождение в национальной литературе новых тем, идей, образов; интенсивно действуют главнейшие фигуры украинской литературы — Коцюбинский М., Стефаник В., Франко И., Украинка Л.

Революция 1905—1907 годов дает мощный импульс для дальнейшего развития национальной белорусской литературы.

Она взаимодействует с литературами, прежде всего русской, а также украинской, польской, литовской, чешской, в ней идет процесс формирования революционно-демократических принципов художественного творчества, наблюдается соотношение реалистических и романтических форм типизации в творчестве белорусских писателей.

Своеобразно развивается литовская литература. Революционная борьба крепила политические и культурные связи народов и их культур. Царское правительство вынуждено упразднить запрет на печатание литовских книг и газет латинским алфавитом, имевшим большое значение для культурной жизни Литвы. Легализация печати оказала мощное воздействие на развитие прогрессивной литовской литературы, ориентацию творческих интересов писателей, включение опыта русской классики в атмосферу литературного процесса. Прослеживаются связи литовской литературы с русской и польской литературами, с писателями Белоруссии. Вехи развития литовской литературы определены важнейшими событиями в общественной жизни (революция 1905 года, реакция, новый революционный подъем).

Начало развития прогрессивной латышской литературы напрямую связано с распространением марксизма, определившим истоки идейного движения латышской прогрессивной интеллигенции, а также с контактами передовых деятелей культуры с деятелями международного социалистического движения и немецкой социал-демократией, с русской революционной мыслью и литературой. Главнейшей фигурой выступает Ян Райнис.

Напряженная конфронтация и размежевание идейное и художественное, борьба прогрессивных и реакционных тенденций в сложном переплетении и даже внутри одного и того же литературно-культурного объединения наблюдается в эстонской литературе, которая интенсивно взаимодействует с русской литературой, литературой финской на базе общности языковой системы.

В литературах Закавказья — армянской, грузинской и азербайджанской наблюдаются сложные процессы, ускоряющие рост социального самосознания народов, социалистического культурного развития, тенденций сближения как культур Закавказья друг с другом, так и с культурой, прежде всего, русского народа, других народов России. Литературный процесс развивается в тесной связи с другими видами искусства, прогрессивной печатью, прежде всего марксистской.

В армянской литературе наблюдается интенсивное развитие критического реализма (А. Ширванзаде, Нар-Дос, Зохран), неоромантизма, символизма, натурализма, футуризма, пролетарских течений, так называемого «языческого движения» в западноармянской ветви (творчество О. Туманяна, Е. Отяна, А. Исаакяна, А. Акопяна, В. Терьяна, С. Зорьяна, Е. Чаренца и др.). Ширятся литературные связи с русской, грузинской, азербайджанской, украинской, прибалтийскими и западноевропейскими литературами.

Активна деятельность писателей старшего поколения в грузинской литературе (И. Чавчавадзе, А. Церетели, Н. Николадзе), молодых, так называемых «народников» и т. д.

В азербайджанской литературе четко прослеживается борьба прогрессивных и реакционных течений в развитии культуры, жанрово-стилевое богатство литературы в этот период, отмечается усиление в литературном процессе гражданских, социальных мотивов, развитие критического реализма, просветительства.

Формируется творчество родоначальника пролетарской

прозы в азербайджанской литературе Сеида Мусеви, впервые обратившегося к образу рабочего человека-борца (в 1907 г.). В недрах просветительско-критического реализма зреют, формируются начатки реализма социалистического (в поэзии М. А. Сабира).

Новыми революционными тенденциями обогащается опыт литератур Северного Кавказа, Средней Азии, Поволжья, молдавской и еврейской. Заметное место в общероссийском литературном движении занимает творчество К. Хетагурова и А. Тукая, А. Кадыри и Абая, Шолом-Алейхема — с его ярким изображением образа жизни, быта и психологии труженика-еврея, тонким и едким развенчанием мифа о неделимости интересов всех евреев, умением видеть и изображать борьбу двух тенденций в жизни еврейского народа: гуманистической, интернациональной и — реакционной, сионистской.

Наблюдаются переклички между литературами — жанрово-тематические, проблемные, в области формы, содержательные поиски, связанные с важнейшими событиями в жизни России на рубеже веков и в послереволюционный период, общественно-политическим движением конца XIX — начала XX веков.

Разработка проблем общероссийского литературного процесса до Октября расширяет и углубляет представление об истоках формирования единства литератур на базе их прогрессивных тенденций. А это — и надежные методологические ориентиры, — чтобы не сойти на обочины национального герметизма (и нигилизма), не утратить перспективу социалистического движения.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

(1) Категория «правды» и социалистический реализм. (2) Проблемно-тематический аспект рассмотрения советской многонациональной литературы (устойчивое и подвижное в теме). (3) Историко-революционные романы (жанр + проблема). (4) О стилевых потоках (гротесковый, фантастико-утопический, документальный, ассоциативный). (5) Новые жанровые структуры. (6) Политическая проблематика и пути ее воплощения. (7) Нравственные конфликты (в контексте истории народа, крах приспособленчества, этические коллизии, проблемы экологии). (8) Об исторической Памяти (романы о Тимуре и Чингисхане, история в структуре произведений, посвященных современности, антиисторические концепции, идеализация истории и исторических фигур в литературном процессе).

Во всей полноте и своеобразии проявляется общность советской многонациональной литературы на современном этапе в сфере ее социально-эстетических функций.

Речь идет об исследовательско-познавательной направленности литературы; о возрастающей ее роли в формировании духовного облика нового человека; о многообразных индивидуально-неповторимых по принципам типизации жизненных явлений жанрово-стилевых поисках, охватывающих всю многонациональную советскую литературу.

Имеется в виду рассмотрение не только всеобщих функций литературы, а своеобразия функционирования (и функций) именно советской многонациональной литературы на уровне ее познавательно-преобразующего пафоса, конкрет-

ное содержание которого определено особенностями данного исторического этапа, предопределяющего новое прочтение старого и осмысление текущего в свете будущего.

1

Литература — род духовного освоения действительности, эстетически неповторимая, своеобразная идейно-эмоциональная форма познания мира и человека, и в открытии художественных типов, характеров, осмыслении противоречий реальности выявляет свои поисково-исследовательские функции.

Однако познавательно-исследовательские, художественно-эмоциональные и воспитательные функции искусства выступают в неразрывном единстве: нет и не может быть в искусстве чистого познания без высокого индивидуального мастерства и при забвении его социальных функций (и направленности). Но нет и не может быть и чисто воспитательной направленности искусства, грозящей иллюстративностью, если оно не обладает силой эмоционального воздействия, не ставит перед собой познавательно-исследовательские задачи.

Комментируя статью В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», А. В. Луначарский говорил, выступая против иллюстративности в литературе, что «нам особенно нужны» писатели с «разведочным инстинктом», «пионерским чутьем», «искатели золотиносных жил», которые пускаются «в самые дебри действительности, еще не освещенные»¹.

Вспомним: К. Маркс и Ф. Энгельс в своих работах неизменно отмечали активную роль искусства в познании действительности, его способность мощно воздействовать на личность, ратовали за тенденциозность, выражающую передовую революционную идейность художника, умеющего уловить в действительности и отразить в творчестве ведущие ее закономерности.

Безусловно и то, что искусство не просто познает, но и проявляет активность при оценке действительности, что связано с гражданской позицией, социальными взглядами художника.

Здесь же надо отметить, что и само общество через

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми тт., т. 2. М., 1964, с. 505.

литературу постигает себя как определенную систему человеческих отношений, конкретно-историческую реальность, ценностное свое содержание, ибо в познании, как уже сказано, есть и момент этической оценки.

М. Бахтин различает в слове, употребляя его в смысле «композиционного осуществления им художественной формы», следующие моменты: первичный — звук; вещественное, предметное значение, являющееся управляющим моментом «для познавательного высказывания»; момент связи («все отношения и взаимоотношения чисто словесные»); «интонативный момент» — «ценностная направленность слова, выражающая многообразие ценностных отношений говорящего», то есть момент оценки, и, наконец, пятый момент: «чувство словесной активности... вся внутренняя устремленность моей личности, активно занимающей словом, высказыванием некоторую ценностную и смысловую позицию»; пятый момент назван «управляющим моментом, фокусом формирующих энергий».

«Формирующая активность автора — творца и созерцателя овладевает всеми сторонами слова: с помощью всех их он может осуществлять завершающую форму, направленную на содержание; с другой стороны, все они служат и для выражения содержания; в каждом моменте творец и созерцатель чувствуют свою активность — выбирающую, создающую, определяющую, завершающую — и в то же время чувствует что-то, на что эта активность направлена, что предлежит ей»¹.

Художественная форма понимается М. Бахтиным как «выражение активного ценностного отношения автора творца и воспринимающего (со-творящего форму) к содержанию»². Что же касается содержания, то оно, по Бахтину, не может быть чисто познавательным, совершенно лишенным этического момента; более того, можно сказать, что этическому принадлежит существенный примат в содержании; «художественное творчество и созерцание имеют дело с этическими субъектами, субъектами поступка и этико-социальными отношениями между ними, на них ценностно направлена завершающая их художественная форма»³.

Но не только общество постигает в литературе себя: в идейно-эмоциональных ее акцентах, в этическом моменте ее содержания, в обращенности на современном или истори-

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 62, 63.

² Там же, с. 59.

³ Там же, с. 37, 42.

ческом материале к тем или иным вопросам, конфликтным ситуациям и коллизиям непосредственно или опосредованно отражается характер выдвигаемых обществом проблем.

Можно было бы наметить, основываясь на партийных документах (в том числе и материалах XXVII съезда КПСС), типы противоречий, конфликтных ситуаций, возникающих в жизни нашего общества в ходе борьбы позитивных и негативных тенденций, творчества и догматизма, косности мысли. Здесь и разрыв между словом и делом, еще живучи протекционизм и карьеризм и т. д.

Наша литература (разумеется, в лучших своих образцах) чувствительна к этим противоречиям, новым проблемам и конфликтам во всех сферах социалистического общества. И в этой чуткости реализуются возможности творческого метода нашей литературы, позволяющего познать мир в многообразии его противоречий, постичь правду жизни.

Категория «правды» — применительно к литературе и искусству — нашла свое качественно новое истолкование на XXVII съезде КПСС. Она противопоставлена своим антиподам — парадному многописанию и мелкому бытокопательству, конъюнктурщине и делячеству. С понятием правды связываются осмысление переломного, революционного времени, в котором мы живем, изображение противоречий развития общества, героизма, но и повседневности, побед, но и неудач, величия времени и его драматизма. «Надо постоянно иметь в виду,— говорил М. С. Горбачев в политическом докладе ЦК съезду,— что обстановка сегодня, какой бы благоприятной она ни была, содержит свои противоречия и трудности. Никакой облегченности в оценках допускать нельзя». И далее, говоря о просчетах минувших лет, съезд отметил: «Острота жизненных противоречий нередко игнорировалась, отсутствовал реализм в оценке действительного положения дел...»¹

В понятие метода (первичный смысл — «путь исследования») включается комплекс взаимообусловленных принципов: познания, обобщения, отображения действительности (в свете, как это очевидно, определенного мировоззрения); оценки жизненных явлений (опять-таки исходя из конкретных, исторически обусловленных идеалов).

В характеристике метода социалистического реализма, напомним, выделяются: *постижение* — умение видеть во всей

¹ Материалы XXVIII съезда КПСС. М., 1986, с. 86, 87, 90.

сложности и глубине правду жизни; *отражение* — «в совершенной художественной форме»; «с наибольшей художественной выразительностью и верностью правде жизни...»; *оценка или позиция* — «утверждать идеи советского патриотизма и социалистического интернационализма, бороться с идеологией и пережитками капитализма, с чуждыми влияниями — со всем, что мешает победе нового и передового в жизни»; и цель, во имя чего — «активно способствовать духовному формированию человека нового общества»¹.

И еще: опираясь на принципы партийности и народности... Хотелось бы высказать некоторые свои суждения по этой проблеме, чтоб двигаться дальше.

Вопросы теории социалистической литературы и, прежде всего, партийности и народности впервые поставлены и нашли научное освещение в эстетическом наследии К. Маркса и Ф. Энгельса. Новое искусство, по Марксу и Энгельсу, характеризуется социалистической идейностью и тенденциозностью, связью с передовым революционным движением. Нацеливая художников на отражение реальных противоречий времени, Ф. Энгельс отмечал, что «мятежный отпор рабочего класса угнетающей среде, которая его окружает, его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, восстановить свое человеческое достоинство вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма»².

К. Маркс и Ф. Энгельс поддерживали писателей, испытывающих «потребность публично заявить... о своих убеждениях, засвидетельствовать их перед всем миром», говорили о «социалистическом тенденциозном романе» и «социалистической драме», которые соединяют высокую идейность и художественное мастерство³.

Тенденциозность, как указывает Ф. Энгельс, характеризует творчество крупнейших художников прошлого и настоящего: «Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте, и Сервантес», — отмечает Ф. Энгельс, называя при этом и Шиллера, и современных русских и норвежских писателей, «которые пишут превосходные романы»...⁴ Основоположники марксизма связывали тенден-

¹ Пятый съезд..., с. 173.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 36.

³ См.: там же, т. 36, с. 333.

⁴ Там же.

циозность искусства с его способностью познать мир и человека. Ф. Энгельс писал, что «социалистический тенденциозный роман» в условиях буржуазных отношений «целиком выполняет... свое назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего,— хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону». Однако классики марксизма выступали против «манерной и скучной» тенденциозности в произведении, противоречащей логике поступков героев, не вытекающей «из обстановки и действия»¹, спекуляций «левым» фразерством писателей «мелкого калибра», когда «недостаток дарования» восполняется «политическими намеками, способными привлечь внимание публики»², спекулятивной эстетики³, сведения искусства к иллюстрации очевидных истин, при которой реальные человеческие характеры превращаются в абстрактные точки зрения, к философским конструкциям, «сухо и скучно» регистрирующим «отдельные несчастные случаи и социальные явления»⁴.

К. Маркс и Ф. Энгельс, выявляя взаимосвязь таланта и мировоззрения художника, отмечали (при анализе романа Э. Сю «Парижские тайны» и трагедии Ф. Лассаля «Франц фон Зиккинген»), что ненаучная система взглядов может дать ложное развитие таланту, привести к ошибочным и пагубным результатам в творчестве. При этом классики марксизма указывали, что идеалистическая философия и мелкобуржуазный социализм равно исходят не из анализа действительности и тенденций ее развития, а из отвлеченной, заранее сконструированной схемы, в которую они искусственно стремятся втиснуть реальное содержание жизни.

Идеал социалистического искусства виделся Ф. Энгельсу в «полном слиянии» в нем «большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия...»⁵. Здесь важно подчеркнуть, что классики марксизма рассматривают социалистиче-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 333.

² Там же, т. 8, с. 16.

³ Там же, т. 2, с. 184.

⁴ Там же, т. 4, с. 218.

⁵ Там же, т. 29, с. 492.

ское искусство в единстве его совершенной художественной формы и идейного содержания как преемника классического художественного наследия.

Познание объективного мира, по Ленину, предполагает активность познающего субъекта. При этом наблюдается единство познания и преобразования: познание ради преобразования и преобразование как реализация познания.

Вспомним, в какое время и при каких исторических обстоятельствах появилась работа В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», которую все мы называем эстетическим манифестом социалистического искусства, т. е. попытаемся рассмотреть статью, во-первых, в историческом контексте, который дает возможность показать место статьи в ряду проблем, стоявших перед партией в тот период, когда решались задачи и стратегические, и тактические, а также, во-вторых,— в исторической перспективе, которая вырисовывалась, причем довольно длительная, в тот же период, и обозначалась, условно говоря, теория движения. Только такой подход — комплексный, всесторонний — и может, на мой взгляд, дать возможность понять историческое, теоретическое и методологическое значение работы, тем более что сегодня в сфере именно литературоведения наблюдаются попытки сузить отдельные важнейшие идеи В. И. Ленина, в частности об отношении к наследству и, прежде всего, учение о двух культурах, придавая им, этим идеям, историческое значение (мол, они высказывались в свое время, до Октября, и не повторялись впоследствии, то есть после Октября) или чисто полемический характер.

1905 год, когда появилась статья,— сложный в жизни В. И. Ленина. Раскол в партии продолжается. События 9 января, расстрел мирной демонстрации. Зреет вооруженное восстание, и В. И. Ленин изучает все, что относится к Парижской коммуне, статьи К. Маркса и Ф. Энгельса о восстании. Эпопея, связанная с броненосцем «Потемкин»,— «верхом позора» называет Ленин обращение царского правительства к Румынии и Турции о полицейской помощи, русский царь ищет защиты от своего народа у турецкого султана, «турки внутренние» страшнее для русского народа, чем всякие «турки внешние»¹, пишет Ленин (это для тех, кто сегодня пытается смазать противоречия царского самодержавия!).

¹ Ленин В. И. Полн. собр., соч., т. 10, с. 345.

В это же время Ленин уделяет огромное конкретно-практическое и теоретическое внимание проблемам, так или иначе связанным с литературой: обращения к Горькому — помочь партии материально, выступать в партийной печати, то есть реализуются идеи привлечения художников слова к партийной печати; постоянные общения с Луначарским как с товарищем по партии и главным образом — творческой личностью; бьет русской «классикой» всякого рода «мечущихся», заигрывающих с «правыми» и «левыми», в частности лидера меньшевиков Потресова (Старовера), который «кается в грехах», что был с Лениным, — «очень похож на героиню чеховского рассказа «Душечка». Душечка жила сначала с антрепренером и говорила: мы с Ванечкой ставим серьезные пьесы. Потом жила она с торговцем лесом и говорила: мы с Васечкой возмущены высоким тарифом на лес. Наконец, жила с ветеринаром и говорила: мы с Колечкой лечим лошадей. Так и тов. Старовер. «Мы с Лениным» ругали Мартынова. «Мы с Мартыновым» ругаем Ленина. Милая социал-демократическая душечка! в чьих-то объятиях очутишься ты завтра?»¹

В. И. Ленин выявляет и клеймит в рядах партии и во враждебном стане «почтеннейших Маниловых», Хлестаковых, Репетиловых, Обломовых, раскрывает суть некрасовского образа Руси («ты и убогая, ты и обильная...»). В жизни Ленина наступает как бы новый этап, связанный с приездом в Россию, — жажда практического действия... Вот его суждение об эмигрантской жизни: «Мы столько времени «теоретизировали» (иногда, — нечего греха таить, — впустую) в атмосфере эмигрантщины...»²

И одна за другой, в течение двенадцати дней, публикуется ряд важнейших статей Ленина, и в их числе «Партийная организация и партийная литература», и все они появляются в новых условиях, когда царизм уже не в силах победить революцию, «а революция *еще* недостаточно сильна», чтобы победить царизм³, силы революции и контрреволюции уравниваются и нужны активные действия — в том числе мобилизовать и литературу! — чтобы пересилить контрреволюцию. Уникальна сама ситуация: завоевана свобода собраний, союзов, начинают исчезать различия между нелегальной и легальной деятельностью (и печатью!), но оба вида сохра-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 11, с. 281.

² Там же, т. 12, с. 93.

³ См.: там же, с. 64.

няются,— прозорливость Ленина в том, что и в условиях свободы он осознал необходимость сохранения конспирации: кончилась, временно правда, «проклятая пора эзоповских речей»,— это о литературе социал-демократической ориентации,— литературного холопства, рабьего языка.

Задача захвата власти встала как задача *практическая*, и в связи с этим рассматриваются такие важнейшие для жизнедеятельности партии начала, как структура партии и выборность в ней «не на словах, а на деле», не как красивая, но пустая фраза, а как «действительно новое начало, действительно обновляющее, расширяющее и укрепляющее партийные связи»¹; как взаимодействие пролетариата и крестьянства, пролетариата и интеллигенции и, наконец, пролетариата и художественной литературы. И здесь первый и важнейший ленинский урок: рассматривать литературу как неразрывную, органическую часть социалистической революции и во взаимодействии с ее основными движущими силами.

Принцип партийности литературы рассматривается В. И. Лениным многогранно; и в связи со свободой творчества, и в противовес буржуазному предпринимательству, торгашеству, карьеризму, индивидуализму, барскому анархизму, погоне за наживой (В. И. Ленин выступает против «полуобломовского принципа: писатель пописывает, читатель почитывает»), и в контексте общепролетарского дела, как его составная часть. Признается вместе с тем специфика литературного творчества, которое не поддается механическому равнению, нивелированию, утверждается простор личной инициативе, индивидуальным склонностям, простор — это слово дважды упоминается В. И. Лениным — мысли и фантазии, формы и содержания².

Партийность литературы — это определенная социальная тенденция, проявляющаяся осознанно или неосознанно, внутреннее свойство художественного творчества, предостерегающее художника как от бескрылого объективизма в осмыслении действительности, так и субъективистского произвола в толковании ее реальных противоречий. Небезынтересно в этом плане признание Алексея Толстого: «Помню время, когда (в начале писательского пути) я жил среди... анархии всевозможных ощущений. До сих пор иные думают, что это именно и есть состояние свободного и вдохновенного творче-

¹ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 92.

² Там же, с. 101, 102.

ства. Вредный вздор! То время я вспоминаю, как состояние мелкой воды, состояние бестемья и величайшей неуверенности во всем. Окружающая жизнь (чтобы не казалась хаосом и кошмаром) воспринималась поверхностно живописно, эстетически... Подлинную свободу творчества, ширину тематики, не охватываемое одною жизнью богатство тем — я узнаю только теперь, когда овладеваю марксистским познанием истории, когда великое учение, прошедшее через опыт Октябрьской революции, дает мне целеустремленность и метод при чтении книги жизни. В истории протягиваются становые жилы закономерности, человек становится хозяином, распорядителем и творцом истории настоящего и будущего... Марксизм, освоенный художнически, — «живая вода»¹.

В. И. Ленин утверждал в работе «Экономическое содержание народничества», что «объективист, доказывая необходимость данного ряда фактов, всегда рискует сбиться на точку зрения апологета этих фактов», в то время как «материалист вскрывает классовые противоречия и тем самым определяет свою точку зрения»².

Последовательно критиковал В. И. Ленин и субъективистские народнические иллюзии, призывая искать опоры в действительном, а не желательном развитии России.

В. И. Ленин неоднократно подчеркивал, и эта его мысль связана в том числе и с природой партийности социалистического искусства, его познавательной сущностью, что «нам нужна *полная и правдивая* информация. А правда не должна зависеть от того, кому она должна служить»³.

Партийность реализуется в художественной практике, находит воплощение в структуре произведения, и в этом смысле партийность художественного творчества ничего общего не имеет ни с *декларативностью* искусства, ни с *иллюстративностью*.

Категории партийности и народности социалистического искусства взаимодействуют не как высший и низший уровни, — народность не может ни быть заменена партийностью, ни сама заменить ее.

Народность, как и партийность, категория идейно-эстетическая. Она включает в себя ряд признаков:

¹ Толстой Алексей. Собр. соч. в 10-ти тт., т. 10. М., 1961, с. 201—203.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 418.

³ Там же, т. 54, с. 446.

это, во-первых, реализованный в произведении искусства художественный взгляд на отражаемые явления как современные, так и исторические с позиций народа, выражение его интересов и чаяний; это, во-вторых, изображение в искусстве — непосредственное или опосредованное — народа как движущей силы истории, как объекта исторического процесса и его субъекта; еще Ф. Энгельс считал, разрабатывая теорию реализма, что значительное историческое движение может быть «представлено в его истинном свете» при условии изображения народных масс¹; и это, в-третьих, служение искусства народу.

В известной беседе В. И. Ленина с Кларой Цеткин² выражены и определены основополагающие принципы народности социалистического искусства: искусство принадлежит народу; оно должно уходить своими корнями в самую толщу широких трудящихся масс; подлинное искусство должно быть понятно народу и любимо им; а также (и в этом сказывается диалектика процесса приближения искусства к народу и народа — к искусству) должно быть понято массами, т. е. ставится задача формирования высоких эстетических вкусов масс, позволяющее им приобщиться ко всем прогрессивным художественным ценностям, накопленным человечеством; искусство должно воспитывать народ, объединять чувство, мысль и волю масс; искусство призвано формировать творцов в массах, пробуждать в них художников, развивать их.

В. И. Ленин, как известно, боролся за создание подлинно народного искусства, выступал как против «трюкачества» и псевдоноваторских ухищрений в искусстве, так и против упрощений, примитивизма в нем. «Зрелища — это не настоящее большое искусство,— говорил В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин,— а скорее более или менее красивое развлечение... Наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство»³.

Известно, что В. И. Ленин высоко ценил поэзию Демьяна Бедного. Однако, касаясь некоторых его стихов, В. И. Ленин говорил: «Грубоват. Идет за читателем, а надо быть немножко впереди»⁴.

¹ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 494.

² См.: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, т. 5. М., 1970, с. 13.

³ См. там же, с. 14.

⁴ Горький М. Собр. соч. в 30-ти тт., т. 17, с. 45.

В. И. Ленин неизменно боролся за народность литературы и искусства. Писать для народа, защищать его интересы, постоянно изучать жизнь трудящихся масс — в этом виделась Ленину задача художников нового типа.

«Связь с массой

Жить в гуще.

Знать настроения.

Знать всё.

Понимать массу,

Уметь подойти.

Завоевать ее *абсолютное доверие*¹, — писал Ленин в 1921 году, и эти его слова созвучны тому, что говорил он в беседе с Кларой Цеткин о новом искусстве, новой социалистической культуре.

Важную роль в утверждении принципа народности социалистического искусства играла борьба партии и, прежде всего, В. И. Ленина с пролеткультовскими тенденциями в художественной культуре — нигилизмом в отношении к классическому наследию и узостью, сектантством в попытках создать «чистую» пролетарскую культуру в стороне от столбовой дороги мировой цивилизации.

«Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, — отмечал В. И. Ленин, — что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры»².

Как вспоминает А. В. Луначарский, В. И. Ленин поддерживал новые явления в социалистическом искусстве, полагая, однако, что к ним надо относиться с разбором. В. И. Ленин согласился с А. В. Луначарским, когда тот заметил: «Захватничеством заниматься им не давать. Давать им возможность завоевывать себе все более видное место реальными художественными заслугами. В этом отношении елико возможно помогать им»³. Исходя из ленинских советов, А. В. Луначарский отмечал: «...не ясно ли каждому с первого подхода, что произведение искусства политическое, не обладающее, однако, художественными достоинствами, совершенно абсурдно. Допустим, что в этом произведении будет

¹ Ленинский сборник XXXVI. М., 1959, с. 389.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 337.

³ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми тт., т. 3. М., 1964, с. 466.

некоторое политически значительное содержание,— почему же не высказать его публицистически?»¹

Категория народности тесно связана с национальными особенностями той или иной литературы и искусства, своеобразием национальной жизни и психологии, быта и традиций, находящих отражение в художественных произведениях. Эти особенности национального образа жизни, не будучи внеисторическими, раз и навсегда данными врожденными свойствами, находятся в процессе постоянного развития, обусловленного историческими изменениями. В условиях формирования новой исторической общности людей — советского народа претерпевает изменение народное самосознание, национальный характер интенсивно обогащается общесоветскими, социалистическими чертами... Но, однако, к методу! И здесь прежде всего хочется сказать, что метод в искусстве не есть нечто, стоящее вне творящего субъекта. Метод не отвлеченен, а результативен, обнаруживается, проступает, реализуется только в живой индивидуально-неповторимой творческой практике художника.

В свое время еще Б. Л. Сучков отмечал, что «метод вообще, а художественный в особенности, нельзя привносить в искусство. Метод — феномен индуктивный, а не дедуктивный, он рождается в художественной практике».

Метод вытекает из природы стиля, вернее, метод проступает в стиле, реализуется в нем, и в этом смысле стиль — это реализованный метод.

А вот что пишет Г. И. Ломидзе: «Метода социалистического реализма как самостоятельной общественно-социальной категории не существует... Метод складывается в процессе творчества... Говоря о том, что писатель пользуется методом социалистического реализма, мы тем самым превращаем метод в автономное явление, якобы существующее в сознании писателя самопроизвольно, как говорят философы — спонтанно, и предшествующее самому процессу творчества»².

Обогащение метода сказывается в характере жанрово-стилевых открытий, связанных с направленностью художественного мышления, которое, как это очевидно, в свою очередь, связано с идеалом художника, его пониманием функ-

¹ См.: Вопросы культуры при диктатуре пролетариата. М.— Л., 1925, с. 114.

² Ломидзе Г. И. Спорные проблемы и ясные истины.— В кн.: Социалистический реализм сегодня, с. 58.

ций искусства и, прежде всего, с его талантом, способностью к активному познанию мира и человека, участию тем самым в преобразовании жизни, ее гуманистическом прогрессе.

Метод, жанры, стили, способы типизации,— все эти категории связаны друг с другом...

Хотелось бы здесь заметить, что еще в 1924 году М. Бахтин в работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» говорил о «конкретной систематичности каждого явления культуры, каждого отдельного культурного акта, об его автономной причастности — или причастной автономии». И далее: «Только в этой конкретной систематичности своей, то есть в непосредственной отнесенности и ориентированности в единстве культуры, явление перестает быть просто наличным, голым фактом, приобретает значимость, смысл, становится как бы некоей монадой, отражающей в себе все и отражаемой во всем»¹.

«Явление», отражающее в себе все и отражаемое во всем, то есть первичный «элемент» системы, помогающий уяснить во взаимодействии и взаимосвязи с другими «элементами» целостный ее характер,— по вопросам этим — применительно к литературе — пока нет единства.

«Единицы» могут быть более или менее дробные — выбор ее определяется, очевидно, объектом исследования: всемирная литература как система; многонациональная литература как система; национальная литература; метод и направление; творческая индивидуальность; отдельное произведение; жанр и стиль; стиль и стилевое течение; социально-эстетическое функционирование советской многонациональной литературы и постижение функций в системном единстве... все эти методы, принципы, способы «системного» анализа литературы еще ждут своих исследователей; хотелось бы здесь, однако, сказать, что «движущейся» единицей, которая может помочь уяснить качественно новый характер познавательно-преобразующей функции советской многонациональной литературы на современном этапе, выступают жанр и стиль, и прежде всего стиль.

В самом художественном познании (а его характер определяется множеством субъективно-объективных факторов, и в творческих исканиях прямо или опосредованно отражается комплекс общественных потребностей) заложена необ-

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 25.

² Там же.

ходимость обновления и развития жанрово-стилевых возможностей литературы.

Немало ценных суждений о природе стиля и его функциях, взаимодействии с методом, о стилеобразующих факторах содержится в трудах наших литературоведов и критиков. Так, М. Храпченко определял стиль «как способ выражения образного освоения жизни, способ убеждать и увлекать читателей», донеся до него единственно целесообразным путем образ, мысль, идею¹.

В числе стилеобразующих факторов Л. Новиченко называет, к примеру, такие, как содержание и характер жизненного опыта писателя; специфика материала действительности, который он исследует художественно; особенности индивидуального мироощущения, совокупность психологических доминант творческой личности писателя; ориентация писателя на определенные традиции и определенный опыт современников².

И именно исследование проблем жанрово-стилевого многообразия, прежде всего, «проблем стилевой дифференциации в литературе социалистического реализма приводит нас, — как отмечает Д. Ф. Марков, — к выводам о различных формах (видах, типах, способах) художественного обобщения явлений жизни»³.

Литература реализует свое бытие через конкретный жанр, некую твердую форму «для отливки художественного опыта», как говорил М. Бахтин⁴, а жанр носит в себе стиль; жанр («способ формирования, организации произведения как эстетически целого»⁵) — категория относительно консервативная, и подметить, выразить жанровые, жанрово-стилевые и стилевые изменения, обусловленные множеством социально-эстетических и индивидуально-творческих факторов, — задача, которую решает, в сущности, вся наша литературная критика. Комплекс факторов связан с многогранным характером функционирования (и функций) художественного произведения, конкретно воплощающего в себе единство жанра и стиля; и, выявляя его природу, необходимо

¹ См.: Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1977, с. 105.

² См.: Новиченко Л. Стиль — метод — жизнь. — В кн.: Часть общего дела. М. 1970, с. 362—363.

³ Социалистический реализм сегодня, с. 106.

⁴ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 447.

⁵ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972, с. 259.

иметь в виду сферы социологические, эстетические, личные — творческая индивидуальность писателя и его детерминированность разнообразными обстоятельствами (историческими, регионально-национальными и т. д.).

Дискутируемая в последнее время проблема форм обобщения (и здесь прав Д. Ф. Марков, выдвинувший на основе изучения литератур стран социализма тезис о социалистическом реализме как исторически открытой системе художественных форм) непосредственно связана с вопросом о характере общности советской многонациональной литературы. Диалектика здесь такова, что именно на базе богатства и многообразия неисчерпаемых индивидуальных способов типизации жизненных явлений, «множественности» стилевых почерков может возникнуть и возникает идейно-эстетическое единство советской литературы.

Наблюдается расширительная и суженная трактовка «реализма» в формуле «социалистический реализм». Реализм здесь, думается, выступает в многозначном смысле *родового* качества литературы, как ее правдивость (и в этом своем качестве противопоставлен всем иным концепциям, отрицающим познавательную-преобразующую роль искусства), а не обозначает стиль (иначе все нереалистические стили как бы выводятся за метод).

Цитируя А. Фадеева, сказавшего о том, что «жизнь нашу и завтрашний день наш можно изображать и в форме, родственной классическим романам... и в форме романтической, или сказочной, или условной, в общем, в любой форме, позволяющей видеть правду», С. М. Петров замечает: «Справедливо, но сразу же возникает вопрос об относительной ценности той или иной художественной формы для воплощения правды жизни и об объективной необходимости данного условного художественного обобщения». При этом С. М. Петров пишет о том, что «для реализма характерно, что процесс жизни предстает в его изображении в тех формах, в каких он протекает в самой реальной действительности»¹.

Если речь здесь идет о *стилевом* течении «непосредственного реализма», то можно согласиться, если же речь о *родовом* свойстве литературы социалистического реализма, то здесь картина форм явно обеднена: богатство стилей или творческих индивидуальностей — это свидетельство богатства литературы, ее познавательных возможностей про-

¹ Петров С. М. Социалистический реализм. М., 1977, с. 241, 227.

никнуть, изведать тайное тайных людских миров, связей, отношений.

Многозначность категории «стиль» породила множество его определений — от глобальных и до более или менее конкретных, частных. В этих определениях, как пишет Д. Ф. Марков, «сталкиваются разные мнения... никакой ясности не вносит часто встречающееся определение стиля как единства формы и содержания»; «вполне обоснованной» представляется Д. Ф. Маркову точка зрения Г. Н. Пospelова, «который рассматривает стиль как свойство художественной формы»¹.

Как констатирует Г. Н. Пospelов, в содержании художественных произведений «есть не только его объективно-познавательные свойства, но и его идейно-эмоциональная направленность»². «Стиль,— пишет Г. Н. Пospelов,— это свойство литературных произведений, точнее, их образной формы в единстве всех трех ее сторон: предметной, словесной, композиционной, в котором осуществляется экспрессивно-творческая типизация жизненных явлений»³.

Развернутое определение стиля дается С. М. Петровым: «Стиль — это единство всех элементов художественной формы в их обусловленности содержанием и в их идейно-эстетической целенаправленности»⁴. И далее: «Представляется правильной та концепция стиля, согласно которой под содержательной формой понимается вся совокупность средств художественной изобразительности (поэтика) и выразительности (стилистика), имеющая своей эстетической целью создание системы художественных образов человека, картин окружающего его мира или непосредственное воплощение внутреннего мира самого художника (лирика)»⁵.

Все учтено, но многосложность определения говорит сама за себя.

В. В. Новиков, формулируя свое понимание стиля, в-первых, возвращает нас к его «исходному» смыслу («в древности это слово обозначало предмет, которым писали на восковых дощечках»⁶), а во-вторых, обращает наше внимание к поучительным раздумьям о стиле А. Н. Толстого.

«А. Толстой,— пишет В. В. Новиков,— недаром включал

¹ Социалистический реализм сегодня, с. 105.

² Пospelов Г. Н. К спорам о литературе социалистического реализма.— В кн.: Социалистический реализм сегодня, с. 78.

³ Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970, с. 61.

⁴ Петров С. М. Социалистический реализм, с. 222.

⁵ Там же, с. 222—223.

⁶ Социалистический реализм сегодня, с. 197.

в понятие стиля... обязательный его признак — познание. Он говорил: «В понятии «стиль» заключено острое, проникающее. Стиль есть та форма мысли, которая, как игла, проникает в извилины нашего сознания. Стиль — прежде всего творчество, и такое творчество, когда слова, подобно прикосновению невидимой руки, играют на рефлексивных клавишах нашего сознания». Для этого нужно найти «только одно-единственное,— к данному случаю, к данному мгновению, к данному окружению предмета,— одно-единственное для данной писательской индивидуальности сочетание слов». И это сочетание неминуемо «произведет на читателя особенное воздействие: он увидит, всеми чувствами, всеми рефлексами воспримет образ, вашу мысль, то есть воспримет художественно»¹.

В. В. Новиков в связи с этим отмечает, что, познавая развивающуюся и изменяющуюся действительность, «писатель всякий раз ищет то особенное, в котором, словно солнце в капле воды, отражается совокупность общественных отношений — в исторической конкретности и неповторимом своеобразии, характерном для эпохи». Д. Ф. Марков характеризует стиль как «способ образной индивидуализации содержания, той или иной проблематики». И далее: «Он стремится к полноте и яркости передачи сущностных особенностей предмета изображения, его пафоса. Эта глобальная художественная задача решается, разумеется, на разных уровнях, разными способами. Она определяет собою реальные возможности стилевого многообразия»². Стиль по Маркову выступает как «целенаправленное овеществление определенного содержания»³.

Примечательное определение стиля дал в свое время А. В. Луначарский: стиль — «общий метод организации образов, который придает целостность физиономии одного произведения искусства, или всех произведений одного художника (может быть, какой-нибудь эпохи его творчества), или всех произведений целой группы художников, или даже искусства целой эпохи»⁴.

Именно через стиль, или, вернее, в стиле можно уловить

¹ Толстой А. Н. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1949, с. 399, 359.

² Социалистический реализм сегодня, с. 105.

³ Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975, с. 292.

⁴ Луначарский А. В. Строительство новой культуры и вопросы стиля.— Собр. соч. в 8-ми тт., т. 8. М., 1967, с. 62.

динамику литературного развития, отражающую характер общественных потребностей. «Различные этапы общественного развития выдвигают на первый план свои проблемы, обуславливают свой пафос помыслов и настроений людей. И литература фиксирует эти переходы — общий процесс ее развития в сфере изображения текущей действительности, несомненно, проявляется и в смене стилевых доминант»¹.

В самой специфике литературного творчества как деятельности индивидуальной заложены реальные возможности стилового многообразия литературы. Д. Ф. Марков отмечает, что «и в рамках одного исторического периода» всегда существуют различия «в жизненном опыте писателей», «дифференциация их творческих интересов, художественных задач» и вполне понятно, что многообразие объектов и подходов к их изображению не может не вести и «к стиловому многообразию»².

В стиле заключен момент познания, освоения художником под определенным углом зрения действительности, умения убедить и заразить читателя, донести до него единственно целесообразным путем образ, мысль, идею.

Стиль отражает индивидуальное своеобразие художника, его мирозерцание, концепцию мира и человека, идеал; и стиль диктуется характером исследуемого и познаваемого объекта, предмета.

С природой таланта связывал К. Маркс процесс художнического познания, ничего общего не имеющего с бескрылым фактографизмом, описательностью и иллюстрацией очевидного и общеизвестного. Талант реализует творческий акт образного исследования жизни «с той же,— как пишет К. Маркс, говоря о Джоне Мильтоне,— необходимостью, с какой шелковичный червь производит шелк». Истинный художник творит, потому что это — «действенное проявление его природы»³.

Взаимодействие стиля и предмета, зависимость формы отражения от характера объекта отражения отмечает К. Маркс. «Разве,— пишет он, и эти его слова часто цитируются,— когда предмет смеется, исследование должно быть серьезным, а когда предмет тягостен, исследование должно быть скромным?»⁴

¹ Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975, с. 321.

² Там же.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 26, ч. 1, с. 410.

⁴ Там же, т. 1, с. 8.

Способ познания обусловлен, как мы уже говорили, комплексом личностных обстоятельств, среди которых определяющую роль играет аспект мировоззренческий, понимаемый нами как категория эстетическая. Партийность социалистического писателя не тождественна его политическим взглядам, здесь нет формально-логической зависимости. А. Н. Иезуитов справедливо пишет, что «вопрос о партийности художника иногда трактуется упрощенно», мол, «если у писателя передовые политические убеждения, значит, он безусловно партиен как художник»¹. Вспоминаются слова К. Маркса: «Необходимо для писателя различать то, что какой-то автор в действительности дает, и то, что дает только в собственном представлении».

В выборе стиля решающую роль играет замысел художника, уже заключающий в себе оценочный момент, отношение к исследуемому объекту. Говоря о работе Прудона «Что такое собственность?», задуманной как развенчание пошлого буржуазного рассудка, мерзостей существующего, К. Маркс подчеркивает тесную взаимосвязь авторского замысла и стиля. «Стиль этого произведения,— пишет К. Маркс,— я считаю главным его достоинством». Именно благодаря стилю, продиктованному и определенному замыслом («остроумные парадоксы», «едкая ирония», «уничтожающая критика»), книга, отмечает К. Маркс, «электризовала читателей»².

Стиль не только способ познания и оценки, способ убеждения: в процессе познания стиль организует познанное, реализуясь в жанре, складывая жанр.

В литературоведении наблюдаются попытки трактовать стиль суженно, низводя его на уровень лишь изобразительности, выразительности. А. Н. Иезуитов, ссылаясь на М. Б. Храпченко, «интересно и убедительно» пишущего о существовании и «очень широких», и «сравнительно узких» определений стиля, вместе с тем сводит функциональную роль стиля в сущности к «художественной выразительности», к «изобразительно-языковым средствам». «Представляется слишком поверхностной,— пишет А. Н. Иезуитов,— дифференциация литературы социалистического реализма лишь на стилевые течения, иными словами, на уровне

¹ Иезуитов А. Н. Социалистический реализм в теоретическом освещении. Л., 1975, с. 78.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 16, с. 25.

художественной выразительности, а если сказать точнее — изобразительно-языковых средств»¹.

А между тем нельзя сделать и шагу в осмыслении метода, типов художественного мышления или сознания, форм обобщения без выявления сущности стиля. «Художественное познание мира, — отмечает Д. С. Лихачев, — совершается в недрах стилистических систем»².

Новый метод реализуется и «прочитывается» прежде всего в стиле и через стиль, хотя связь стиля с методом, — как об этом справедливо пишет Л. Н. Новиченко, — «необычайно опосредованна, специфична, «многовариантна». Она определяется множеством разнообразных индивидуально-психологических и эстетических факторов»³. Но именно стиль помогает постичь природу метода.

И, резюмируя вышесказанное, хочется подчеркнуть, что в стиле проявляются три взаимосвязанных его функции:

стиль — это *способ* познания;

стиль — это способ *организации* познанного;

стиль — это выражение *отношения* к познанному, в котором реализуется оценка действительности (как отражаемой, так и преобразованной талантом художника).

2

Единый для советских художников (независимо от принадлежности и национальной или региональной общности) и бесконечный в своих проявлениях объект познания и отражения (устойчивое в своих ведущих тенденциях и исторически подвижное социалистическое общество, многогранное и многообразное) порождает как единство, так и множественность проблем и тем, выступающих как своеобразные уточняющие микрообъект исследования координаты,

¹ Иезуитов А. Н. Указ. соч., с. 86. Автору кажется более целесообразным говорить не о стилевых течениях, а о «типологических проявлениях» метода как «особых типах изображения действительности», и предложенные им «типы»: «непосредственный реализм» (по выражению А. В. Луначарского), «революционно-романтический» и «реалистически-экспрессивный» (здесь же, с. 88—91) не без оснований подвергнуты сомнению в работе: Суровцев Юрий. Необходимость диалектики. М., 1982, с. 489—491.

² Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970, с. 155.

³ Новиченко Леонид. Не иллюстрация — открытие! М., 1969, с. 19.

как «момент предметной дифференциации и познавательной определенности»¹.

В отношении к проблемно-тематическому принципу рассмотрения литературных явлений наблюдаются две крайности: с одной стороны, тенденция к преувеличению его значения с выявлением иерархии тем, генеральных, более значительных и менее важных направлений такого исследования и, с другой, — стремление отвергнуть проблемно-тематический подход к произведениям как малоэффективный и искусственный. Разумеется, при рассмотрении того или другого романа, который, как еще отмечал В. Г. Белинский, возник «в эпоху человечества, когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов...»², трудно, конечно, особенно в применении к роману XX века, придерживаться «любой жесткой системы координат, будь то стилевая, тематическая, жанровая и т. д.»³.

Но нельзя не учитывать и того, что, к примеру, сельская проблематика, о чем свидетельствует опыт так называемой «деревенской прозы», позволяет отобразить самые различные стороны нашего бытия: социально-политические, нравственно-философские. Это, как отмечает Ф. Ф. Кузнецов, «размышляющая» проза, и она — не просто о судьбах лишь деревни, но и о перспективах развития всей страны⁴, что подтверждает опыт романного творчества Ф. Абрамова, В. Распутина и других видных мастеров деревенщиков.

Для рассмотрения советской многонациональной литературы в проблемно-тематическом аспекте (с включением родов и видов, национальных литератур) выработалась, к сожалению, схематизирующая зачастую процесс шкала тем: рабочего класса, или «производственная», деревни, историческая, историко-революционная, гражданской войны, коллективизации, «Лениниана», Великой Отечественной войны, дружбы народов, «молодежная», семейно-бытовая, морально-нравственных исканий, научно-технической революции.

Однако и в периоды более спокойные, в частности

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1977, с. 54.

² Белинский В. Г. Собр. соч. в 9-ти тт., т. 3. М., 1978, с. 325.

³ Бочаров А. Г. Бесконечность поиска. Художественные поиски современной советской прозы. М., 1982, с. 9.

⁴ См.: Кузнецов Ф. Ф. Избранное в 2-х тт., т. 1. М., 1981, с. 303.

на современном этапе, характеризуемом возрастанием роли субъективных факторов в управлении общественными процессами, выявляются в многообразии тем доминантные темы, наиболее полно отвечающие духу и запросам времени.

Но темы эти не отгорожены друг от друга, а взаимодействуют и взаимопроникают. Так, проблематика научно-технической революции реализуется при рассмотрении произведений и, так сказать, производственных, и деревенских; во всех обозначенных (и необозначенных) темах, разрабатываемых во всей советской литературе *сегодня*, отражаются морально-нравственные и этические проблемы, остро стоящие перед обществом. Каждая эпоха в соответствии с новыми актуальными задачами, рождаемыми действительностью, вносит свои коррективы в тематическую школу — или выдвигает новые темы, или же наполняет старые и привычные новым содержанием.

В темах, проблемах есть нечто постоянное, устойчивое (материал, круг явлений, определенный временной отрезок и т. д.) и — подвижное, изменчивое. Природа этих изменений связана, во-первых, с проблемами, выдвигаемыми действительностью в данный исторический момент, а также, во-вторых, с углублением в материал, изученностью темы, новыми данными, добытыми в результате исследований.

Рассматривая отображение эпохи Великой Отечественной войны в литературе разных периодов (в годы войны, первые послевоенные годы, середине 50-х годов, в наши дни), критика выявляет как устойчивые элементы в разработке этой темы, так и подверженные изменениям в связи с общественными потребностями и задачами; акценты как бы коррегируются самим временем. Годы войны, поворачиваясь к нам разными гранями, помогают глубже понять и в исторической перспективе осмыслить героический подвиг советского человека, углубить постижение истоков его мужества — исторических, социальных, национальных.

Показательна в этом отношении монография А. Бочарова «Человек и война», выдержавшая ряд изданий. И не случайно, что на современном этапе в осмыслении эпохи войны на первый план выдвигается автором проблема социалистического гуманизма: с одной стороны, автор раскрывает гуманистические основы советской военной прозы, а с другой — исследует героическое как высшее воплощение социалистического гуманизма.

Развитие военной прозы (и шире — темы), обладая своими особенностями, предметом изображения, шло, как спра-

ведливо отмечает автор, «не имманентно, а в русле общего развития советской литературы, подчиняясь тем же идеологическим и художественным закономерностям».

Это и вывод, который вытекает из анализа явлений военной прозы, это и верный методологический ключ для понимания закономерностей данного тематического направления.

Автор дает картину *жанровых* исканий военной прозы, раскрывает общее и особенное — «национальное» и «индивидуальное» в развитии современной многонациональной литературы на военную тему, показывает стилевое богатство нашей военной прозы, выявляет дальнейшее развитие и углубление гуманистического пафоса советской литературы и в связи с этим затрагивает проблему наследования традиций классики, продолжения в новых исторических условиях этих традиций; гуманизма и его «левацких ниспровержений»; этического и эстетического в гуманизме; социалистического гуманизма и нравственной активности личности. Проблема героического характера раскрывается в его взаимосвязи с другими эстетическими категориями. Здесь и «массовый героизм» и героизм человека из массы; гуманизм героической личности в ситуации «выбора»; героическое и трагическое и т. д.

Не касаясь рассмотрения категории «тема» в масштабе истории всемирной литературы («вечные» темы; связанные с отражением общемировых событий, жизнью и деятельностью выдающихся личностей; темы, привязанные к определенному историческому периоду, событию, факту; темы, объединяющие произведения с определенным типом героя — «лишнего человека» или «потерянного поколения», и т. д.), хотелось бы подчеркнуть, что в выборе художником темы прямо или косвенно сказывается диктат эпохи, времени, общественных потребностей. При крутых переломах истории (к примеру, Великая Отечественная война) сама жизнь, вторгаясь в мир творческих исканий художника, властно диктует свои темы, способы их разрешения, устанавливает их жесткую и четкую иерархию.

Вспоминая одно из выступлений Константина Симонова, Джон Херси, американский писатель, бывший в военные годы московским корреспондентом журнала «Тайм», автор антимилитаристского романа «Возлюбивший войну» (1959), подчеркнул его слова, свидетельствующие о том, как понимали писатели правду о войне в военные сороковые годы: «Во время войны писатель изображает немцев прежде всего как

врагов, которые жгут и разрушают наши дома, убивают наших родных. В общепринятом смысле это может быть иногда и необъективное изображение. Но такая необъективность совсем не противоречит правде». И далее: «То же самое,— отметил Симонов,— можно сказать и об изображении Красной Армии и русского народа. Вполне понятно, что писателя-патриота во время войны будет прежде всего волновать тема человеческой храбрости, героизма и презрения к смерти. Такому писателю куда меньше захочется описывать иные чувства, которые, безусловно, есть в душе человека. Например, тоску по дому, страх перед лицом опасности, усталость и мрачные мысли»¹.

Правда, диктат этот не следует понимать упрощенно: речь идет не только о непосредственном отклике на тему Великой Отечественной войны, хотя он был поистине *массовым*; но, и обращаясь к истории или невоенным темам, писатель, чуткий к веяниям времени, косвенно следовал его зову. Известно, что Михаил Зощенко в 1943 году печатал в журнале «Октябрь» (№ 6-7 и 8-9) «Повесть о разуме», непосредственно, казалось бы, не относящуюся к событиям войны, и это в известной мере явилось одной из причин прекращения публикации. Однако, судя по продолжению повести, опубликованному почти тридцать лет спустя («Звезда», 1972, № 3), «Повесть о разуме», далекая по *теме* от военной, пронизана антифашистским духом: это гимн Разуму; автор — это реализовано и в сюжете, и в авторских «отступлениях», публицистических монологах,— возвеличивая Разум, косвенно клеймит и ниспровергает звериную мораль фашизма. Вот финал повести: «Итак, книга закончена. Последние строчки этой книги я дописываю в октябре 1943 года. Я сижу за столом в своем номере на десятом этаже гостиницы «Москва». Только что по радио сообщили о разгроме немецких войск на Днестре. Наши доблестные войска форсировали Днестр. И вот теперь гонят противника дальше. Итак, черная армия, армия фашизма, армия мрака и реакции пятится назад... Сквозь занавешенные окна пробивается рассвет. Я открываю дверь и выхожу на балкон. Холодное октябрьское утро. Тишина. Москва еще спит. Улицы пустынные и безлюдны. Но вот где-то на востоке розовеет небо. Наступает утро. Лязгая железом, проходит первый трамвай. Улица заполняется народом. Холодно. Я возвращаюсь в свой номер.

¹ Дорога на Смоленск. Американские писатели и журналисты о Великой Отечественной войне советского народа, 1941—1945 гг. М., 1985.

Собираю разбросанные листы моей законченной книги. Мысленно прощаюсь с ней...»

Современность вносит свои существенные коррективы в осмысление «военной темы». И этому множество примеров (и первейший пример — вся проза В. Быкова!), начиная от «Живых и мертвых» К. Симонова и кончая повестями В. Кондратьева, в частности «Встречами на Сретенке», в свете современности, с позиций нынешнего дня воссоздающими атмосферу первых послевоенных, а в ретроспекции — военных (ретроспекция в ретроспекции!) лет и месяцев; в повести нарисованы характеры вчерашних юнцов, для которых — как это покажут будущие тогда, но известные сегодня война и одержанная победа, — это есть главное, что они сделали в жизни; Тендрякова — повесть «День, вытеснивший жизнь», опубликованная посмертно, в которой правдиво, без прикрас показываются суровые будни войны и романтика юношеского порыва к свершению больших дел. Здесь же — совершенно новое имя: И. Бодренков, в чьей повести с нарочито приземленным названием, немислимим для такого повествования, — «Носки своей вязки» ярко, сильно изображен солдатский быт, героизм без какой бы то ни было рисовки; солдаты здесь (как и в повести В. Кондратьева) и не ведают о своей великой миссии, — защита Отечества есть реализация их человеческой сущности, все личное, частное меркнет и отступает перед лицом этого ратного дела, хотя ничто земное, «мелочи быта» не чужды им, трогают их, волнуют. Назову еще произведения, в которых война увидена в аспекте современных проблем, нравственных прежде всего: трилогия белорусского писателя И. Чигринова «Плач перепелки», «Оправдание крови» и «Свои и чужие», «Возьму твою боль» И. Шамякина, «Каратели» А. Адамовича, «Живи и помни» В. Распутина... ряд здесь очень длинный, остановлюсь, хотя не могу не упомянуть еще одно яркое произведение — роман «Календарь капельмейстера Коциня» (о нем я еще скажу), принадлежащий перу латышского романиста Маргера Зариня, человека с оригинальной писательской судьбой, начавшего писать в шестьдесят лет, уже будучи известным деятелем культуры, видным композитором, народным артистом СССР (он выступил, кстати, еще с одним романом, замеченным критикой, — «Фальшивый Фауст, или Переработанная поваренная или приспешничья книга»); в романе «Календарь...» война или воспоминание о прошлом дали писателю повод с современных позиций поразмышлять о нравственно-духовном опыте социалистической личности.

«Многие факторы человеческой сущности,— говорит В. Быков,— вместе с войной ушли в прошлое. Перед обществом и индивидуумом мирное время выдвинуло новые, только ему свойственные проблемы... Да, мы не ходим сегодня в разведку, но это обстоятельство не мешает нам и теперь ценить в товарище честность, преданность в дружбе, мужество, чувство ответственности. И теперь нам нужны принципиальность, верность идеалам, самоотверженность,— это и сейчас определяет нашу нравственность, как в годы войны питало героизм...»

О закономерностях «рождения тем», об отсутствии «случайности» в обращении советских писателей к темам на том или ином историческом рубеже размышляет М. Шагинян: «Каждая книга возникала у нас из глубокой и почти общей для всех потребности. Так, в первой половине двадцатых годов мы все чувствовали органическую потребность писать о гражданской войне... Потом пришла первая пятилетка... Опять по-разному,— в стиле, интонации, характере языка, ритме его,— стали мы создавать книги на одном и том же материале новостроек... Наши советские книги рождались... исторически». И далее, говоря о том, как она работала над романом «Семья Ульяновых», М. Шагинян отмечает, что, обращаясь к «истории» как к чему-то «уже определившемуся», писатель решает в сущности задачи своего времени, включается «в круг современников», «в историческое движение к будущему»¹. В потребностях (общественных, прежде всего) современного этапа нашего развития следует, очевидно, искать причины пристального внимания к историческому прошлому, выступающему органической частью современности.

Можно условно наметить несколько типов, по крайней мере пять, современной исторической художественной литературы: выявляющая уроки истории — нравственные, революционные, классовые и т. д. (И. Калашников — «Жестокий век», Ю. Марцинкявичюс — трилогия драматических поэм и др.); произведения, исследующие выбор пути народом в переломную пору своей истории (для примера — роман Й. Авижюса «Потерянный кров»); выявление истоков национального бытия, опора на прогрессивные традиции, критический взгляд на прошлое и т. д. (романы О. Чиладзе, Я. Кросса, «Память» В. Чивилихина...), беллетризация истории (проза В. Пикуля; роман О. Михайлова «Гроза двенадцатого го-

¹ Мариэтта Шагинян. Лениниана. М., 1977, с. 774, 775.

да»; в узбекской литературе, к примеру, романы А. Якубова «Улугбек» и П. Кадырова «Бабур»); фантазии на исторические темы (яркий пример — историческая проза Б. Окуджавы «Путешествие дилетантов» и «Свидание с Бонапартом»).

Взаимодействие в исторической художественной литературе устойчивого и подвижного, истории и современности связано, прежде всего, с мерой соотношения исторического события и художественного вымысла, факта, документа и фантазии, что постоянно находится в центре внимания критики, анализирующей историческую тематику в литературе¹.

Следует при этом подчеркнуть, что превышение момента устойчивого над подвижным может породить фактографизм, описательность, беллетризацию уже известного, открытого в данной теме. Преимущественная же ориентация на современные потребности и забвение реальности исторической может привести к ее модернизации, подмене закономерностей, характерных для исследуемой эпохи, «злостью дня», впрямую подчинение прошлого потребностям сегодняшнего дня, утрате исторического взгляда на явления прошлого.

Даже непосредственная беллетризация истории чревата просчетами, если недооцениваются концептуальные моменты, что сказалось, к примеру, в повести В. Ганичева «Росс непобедимый...», с несколько прямолинейным подзаголовком: «Историческое повествование, были и легенды о южном «окне» в Европу, о земле, поднятой трудом и разумом наших людей, и о создании Черноморского флота», — в повести, хотел того автор или нет, но объективно смазываются противоречия самодержавной системы, деятельности царских вельмож, в частности Потемкина, — оказывается, никаких «потемкинских деревень» не было, все это придумано инонациональными и иноверными недругами и шпионами при царском дворе, а было — умная, дальновидная политика императрицы Екатерины с ее государственным мышлением и разумная деятельность князя Григория Потемкина, о чем с рвением, достойным изумления, свидетельствуют и критики произведения².

¹ См.: Мальгин А. Разрушение жанра, или Кое-что об исторической прозе. — ЛГ, 1983, № 38; Эйдельман Н. Подмена жанра. — ЛГ, 1984, № 2. Зильберштейн И. Подмена сути. — Там же; Михайлов О. Диктует документ. — ЛГ, 1984, № 3; Смирнов А. Ошибки в диктанте. — Там же.

² См.: Ланшиков А. Геронка прошлого. — «Литературная Россия», 1984, 2 марта; Гагарин С. Народ и время. — ЛГ, 1984, 9 мая.

При рассмотрении проблемы соотношения исторического документа и художественного вымысла у нас любят цитировать, дабы преувеличить роль фантазии или вовсе отказать произведению в исторической достоверности, Ю. Тынянова и Л. Фейхтвангера, — первый сказал, что «там, где кончается документ, я начинаю»¹, а второй заметил, что по историческим романам историю изучать бесполезно, поскольку автор исторического романа «лишь стремится выразить самого себя и свое представление о мире»².

Но мысли эти надо понимать не буквалистски, а как метафору: да, исторический романист строит свою «историю» — но на основе реальных событий, фактов, пусть даже анекдотов или слухов, имевших место в истории; да, исторический романист выражает себя — но свое понимание истории, свою концепцию мира и человека.

Бесспорно, что в характерном для всей современной советской литературы обращении к исторической теме, познании далеких времен стимулирующую роль играют те качественные изменения, которые произошли в жизни общества сегодня и отчетливо выразились прежде всего в формировании новой исторической общности людей — советского народа.

Подъем национального самосознания, чувство национальной полноценности, порожденное равноправным участием каждого народа в коммунистическом строительстве, с одной стороны, и процесс единения наций в новом историческом качестве, возникновение и укрепление чувства общенациональной гордости и советского патриотизма, с другой, вызвали потребность в том, чтобы: во-первых, выявить истоки своей национальной самобытности, не утратить свое лицо, сберечь прогрессивные традиции прошлого; во-вторых, исследовать истоки братства и единения народов в их общей борьбе в тех или иных исторических условиях за свободное будущее, ставшее сегодня явью.

Интерес к историческому прошлому жил в советской литературе на всех этапах ее развития. Но он корректировался каждый раз потребностями данного конкретно-исторического времени.

Обращение к исторической теме в предвоенные и военные

¹ Тынянов Ю. В кн.: Как мы пишем. Л.: Изд-во писат. в Ленинграде, 1930, с. 163.

² Фейхтвангер Л. О смысле и бессмыслице исторического романа. — «Литературный критик», 1935, № 9, с. 123.

годы, воскрешение в памяти народной образов Александра Невского и Дмитрия Донского, Минина и Пожарского, героев «Цусимы» и «Севастопольской страды» диктовалось — помимо иных — и потребностью пробудить в массах патристические чувства, выявить преемственность ратного подвига, вызвать в народе нужные для победы над врагом героические импульсы.

В предвоенные годы патриотизм наполняется новым содержанием: появляются исторические произведения, в которых звучит единый для многонациональной советской литературы мотив интернациональной солидарности народов России в борьбе против иноземных захватчиков, общности исторических судеб народов СССР (произведения С. Злобина о Салавате Юлаеве, И. Сельвинского о Бабеке, С. Вургуна о Вагифе и др.).

Интенсивное обращение к далекой истории наблюдается и в литературах, имеющих богатые традиции исторической романистики, таких, как русская, украинская, армянская или грузинская, и в литературах, где исторический роман появился лет двадцать — тридцать назад, скажем, в казахской («Абай» М. Ауэзова) и в литературах, впервые художественно исследующих далекую историю своих народов (чукотской — Ю. Рыхтэу, нивхской — В. Санги, нанайской — Г. Ходжер, ингушской — И. Базоркин и др.).

В каждом истинном историческом сочинении есть и ответ на проблемы, волнующие современников, и реальность самой истории, рассмотренной в совокупности судеб и событий — достоверно, с пониманием ее закономерностей, умением различить, выявить, показать прогрессивное и реакционное в национальной истории.

Лучшим историческим произведением, созданным в наших литературах за последние годы, свойствен качественно новый характер историзма, историзма научного, марксистско-ленинского¹, предполагающего диалектически-трезвое отношение к прошлому, классовый подход к проблемам национальной истории, критика национальной центробежности, всего того, что питало в прошлом и питает в настоящем националистические настроения, активная революцион-

¹ Историк В. Пашуто различает шесть типов или форм историзма, известных человечеству: ветхозаветный, или библейский, фольклорно-эпический, средневековый, с его мистическим освящением истории и как следующий этап, — практическим историзмом, буржуазный, или протонисторизм, и далее — торжество историзма научного. См.: П а ш у т о В. Научный историзм и содружество муз. — «Коммунист», 1984, № 5, с. 82—83.

ность, направленная против идеализации патриархальщины, старых обрядов и традиций (трилогия Г. Абашидзе «Лашарела», «Долгая ночь» и «Цотнэ», романы таджикского прозаика С. Улугзаде «Восе», киргизского писателя Т. Касымбекова «Сломанный меч», каракалпакского писателя Т. Каипбергенова «Дастан о каракалпаках»).

В советской многонациональной литературе создано немало произведений о национально-освободительных движениях. Случалось, однако, что движение, вошедшее в историю под именем своего предводителя, рисовалось сплошь в розовых тонах, «вождь» и «народ» выступали как единая, слитная в своих устремлениях сила, «герой» (им мог быть хан, имам, князь) окутывался ореолом славы, воплощая лучшие черты народа. Само движение при этом, поданное как сплошь очистительное, противопоставлялось «белому царю» с его однообразно черным окружением.

Затем наступил период, когда все, что было связано с национально-освободительным движением, стало звучать в литературе приглушенно.

Художественные поиски осложнялись тем, что вопрос о национально-освободительных движениях долгие годы оставался запутанным в исторической науке, особенно это касается движения Шамиля или вопроса о народном характере движения в Средней Азии 1916 года, направленного против царизма.

Но одно дело, к примеру, сам Шамиль с его субъективно сепаратистскими устремлениями и целями, другое дело — шамилевское движение, объективно направленное против колонизаторской политики царизма.

Ныне мы отходим от схематично-прямолинейной трактовки событий, связанных с национально-освободительным движением, и показываем с позиций историзма и классовости две тенденции в нем, различаем интересы как «верхов», озабоченных, главным образом, своими корыстными планами, преследующих свои цели, так и «низов», народных масс, с одной стороны, втянутых в авантюру царизма («подавляемые»), но также обманутых своими национальными вождями и втянутых в кровопролитие.

Присоединение окраин к России происходило в сложном переплетении людских судеб, в пестром смешении национально-отсталых и национально-передовых тенденций, в причудливом сочетании разносословных интересов и выгод. Но при этом нельзя упускать из виду два взаимосвязанных обстоятельства: вопреки субъективным устремлениям царизма при-

соединение объективно приобщало народы к передовой русской культуре и революционной мысли, вовлекало их в орбиту общероссийского революционного движения; исторически прогрессивной была и национально-освободительная борьба угнетенных народов, не позволявшая и не позволившая царизму осуществить колонизаторскую политику ассимиляции. Необходимо, таким образом, уяснить взаимосвязь субъективных и объективных факторов при художественном исследовании национально-освободительных движений.

Раскрывая на материале исторического романа процесс взаимодействия и взаимообогащения советских национальных литератур, можно прийти к выводу о том, что произведения Айбека, А. Упита, С. Злобина, Дж. Икрами, Т. Сыдыкбекова, А. Нурпеисова и других выявляют объективную историческую закономерность рождения союза народов, подготовившего почву для формирования в новых условиях советского многонационального государства. Произведения, посвященные национально-освободительному движению, будучи плодом художественных исследований, являются вкладом не только в литературу, но и в историческую науку.

И еще об одном важном обстоятельстве: о творческом отношении к летописи.

Летописцы были не у всех народов, хотя важнейшие исторические события косвенно нашли отражение если не у «себя», так в документах, в том числе и летописных, других народов. Но там, где были летописцы и составитель летописи, проблема «события» или «факта» в какой-то мере решается легко, хотя в этом и немалая трудность на пути писателя. Летописи зачастую, при всей своей внешней беспристрастности и «объективности», — документы тенденциозные; важно, художественно исследуя историю, не поддаваться влиянию далекого предка, не затмить ум очарованием летописного слога, дыханием древности и старины, суметь критически, с классовых позиций, оценить отраженное в них событие, степень объективного и субъективного в них. В летописи, кроме того, каждый летописец рассматривает народ свой и народ чужой как категории цельные и неделимые, без выявления, в силу исторической ограниченности, противоположных социальных интересов. Этническое и классово-социальное в них слиты.

Примечательно поставлена и решена проблема летописца в драматической поэме «Миндаугас» Ю. Марцинкявичюса. Световая характеристика (Черный и Белый летописцы) не должна вводить нас в заблуждение — Черного летописца

заботят только факты («Сиди, пиши: произошло тогда-то, то-то, с тем-то... Ну вот и вся премудрость»); Белый летописец считает, что факты сами по себе ничего не объясняют («А человек? А люди? Что происходит в них и что их мучит? И почему печалятся они? Зачем ликують?.. Нам непременно надо и общее объять и человека, увидеть цель и выяснить причину», на что Черный летописец резонно возражает: «Но человек без фактов и событий — не человек» и т. д.).

Но есть в поэме и третий летописец — сам автор, и истина в руках именно этого «летописца» — Марцинкявичюса: важны и факты, и цели, и средства; важен весь комплекс поступков и их побудительных мотивов, вся диалектическая противоречивость того, что было; ни одна из истин не является полной — ни Черного, ни Белого летописца; полнота — в единстве двух Истин, и Марцинкявичюс блестяще продемонстрировал эту свою правду в отношении к далекому прошлому в «Миндаугасе».

Однако в некоторых исторических произведениях авторы порой сливаются с летописцем, смотрят на те или другие явления глазами летописца, тем самым не исследуют, а иллюстрируют историю.

Речь идет не о том, чтобы обходить молчанием те или иные этапы в историческом прошлом, но надо найти такие художественные средства, такие акценты, чтобы органически чувствовалось, что автор — наш современник, исследующий прошлое в свете знания последующих его этапов.

Г. Абашидзе, видимо, следовало в романе «Лашарела» найти более тонкие изобразительные средства для чуткого художественного исследования такой проблемы, как «непокорность Гандзы» — Ганджи и захват грузинским царем соседнего ханства. В тот период, который описан в романе, Гандза-Ганджа была культурным центром Азербайджана, там жил и творил великий азербайджанский поэт Низами Ганджеви; и при описании взятия, порабощения и устрашения Ганджи, не греша против исторической истины, надо было вместе с тем отмежеваться от взгляда летописца, суметь, исследуя историю в свете знания последующих ее этапов, различить при изображении междоусобной войны интересы как княжеско-царские, так и народные.

Своеобразные летописцы были и у так называемых бесписьменных в прошлом народов, — исторические сказания, передаваемые из уст в уста безымянными сказителями, тоже были как бы летописью, содержали немало поучительных эпизодов из народной жизни. Во многом использовали

эти источники (наряду с историческими документами) казахские писатели И. Есенберлин и А. Алимжанов, автор цикла произведений о судьбе казахского народа чуть ли не за тысячу лет его истории, в которых писатель выступает не только художником (и философом), но и историком.

По теме, к примеру, роман И. Есенберлина «Заговоренный меч» близок к «Миндаугасу». Действие в романе происходит в XV столетии, когда катастрофически стала распадаться искусственно созданная чингизидами «империя» и начала зреть идея объединения казахских земель в централизованное государство.

Ю. Марцинкявичюс понимал всю тщетность усилий Миндаугаса хоть как-то слепить в ту далекую эпоху единство Литвы. Оно распалось. И такой финал вполне вытекал как из исторической правды, так и развития конфликта драмы, был заложен и в объективных условиях и в субъективном характере Миндаугаса: обречена на неудачу цель, какой бы «святой» она ни была, если для ее достижения избираются средства негодные.

Ильяс Есенберлин поднял в «Заговоренном мече» большие пласты истории. Но изустные и письменные материалы давали лишь факты, зачастую изложенные в угоду тем правителям, при дворцах которых эта история создавалась, — для художественного исследования требовались историзм концепции, высота классового понимания народных судеб.

Но если в романе «Хан Кене» И. Есенберлин сумел увидеть противоречивость движения Кенесары, объективную прогрессивность национально-освободительной борьбы казахских племен против колонизаторства царизма, то в «Заговоренном мече» автору порой изменяет чувство историзма: подпав под влияние «летописцев» и влюбленный в своего героя — хана Джаныбека и его сына Касым-хана, пытавшихся создать мощное централизованное казахское государство, автор утрачивает порой реальное представление о противоречиях эпохи, рисует историю как борьбу «хороших» и «плохих» ханов. А деяния хана Джаныбека, рисуемого идиллически как героя-вождя, освящаются певцом, символизирующим казахский род.

В романе выведен бунтарь-мститель, борец против ханов Одноглазый Орак. Чтобы еще больше возвысить своего идеализированного героя, автор рисует картину братства между ханом Касымом и народным мстителем Ораком. Несомненно, борьба за объединение казахских земель была движением исторически прогрессивным, предотвратившим

физическое истребление народа, его культуры, но автору надо было видеть и изобразить противоречивость ханского характера, который конечно же выражал интересы своего сословия, и его централизованное государственное образование отнюдь не было царством согласия и братства.

Летописи, народные сказания являются для художника материалом необыкновенной важности. В них — и очарование наивности, и щедрое богатство языка... Но — и коварные рифы, но — и отсутствие, что вполне естественно, научного, как бы мы теперь сказали, историзма при трактовке тех или иных событий, и надо уметь «прочитывать» их, особенно если речь идет об изображении «межнациональных» розней, с марксистско-ленинских мировоззренческих позиций, с позиций интернационализма, быть чутким к инациональному.

И еще: одно дело, когда издаются, к примеру, былины, сохраняющие печать, так сказать, ненаучного толкования истории, «татаро-монгольского ига» как борьбы Руси (и русских) с татарами, а другое дело, когда *современный* писатель, создавая *оригинальное* произведение на манер былин, продолжает в духе былин толковать историю как борьбу «хорошей Руси» с «ненавистным» татарьем-«татаровичами», без попыток хоть как-то отмежеваться от антиисторизма своих безымянных предшественников. Бездумное копирование оборачивается оскорбительным отношением к народам в целом. Таковы сочинения Василия Старостина, в частности его произведение «Мамаево побоище», в котором Ермак просит «атамана» Илью Муромца «за Урал пойти», чтоб «за Камнем добить-сокрушить все остаточки там татарские. Пусть плодятся им будет не от кого». «Татаровичи и не ждали» Ермака, но пришел он «на Тобол, на Иртыш, на Сибирку-реку», «разражался он... тучей огненной над татарами. И погибли, сгорели, в прах развеялись вековые супостаты-враги...»¹.

3

Единство познавательного-исследовательского направления современной многонациональной советской литературы при разнообразии индивидуальных подходов, художественных решений наблюдается не только в проблемно-тематиче-

¹ Старостин В. Русь богатырская. М., 1979, с. 300—301.

ских общностях, но и в общностях тематико-жанровых, когда тема реализована в конкретном жанре.

Благодатный материал для рассмотрения движения исследовательской мысли художников в своеобразии национально-региональных и индивидуально-творческих подходов дают современный историко-революционный роман, выступающий как один из устойчивых жанрово-тематических потоков в многонациональной советской литературе, эпические повествования о судьбах народов, вовлеченных в революционный процесс.

Характеризуя всемирно-историческую эпоху «крутого поворота», начатую Великим Октябрем, В. И. Ленин писал в работе «Главная задача наших дней»: «...кругом с страшным шумом и треском надламывается и разваливается старое, а рядом в неопикуемых муках рождается новое... Мы в несколько дней разрушили одну из самых старых, мощных, варварских и зверских монархий. Мы в несколько месяцев прошли ряд этапов соглашения с буржуазией, изживания мелкобуржуазных иллюзий, на что другие страны тратили десятилетия... Мы прошли победным триумфальным шествием большевизма из конца в конец громадной страны. Мы подняли к свободе и к самостоятельной жизни самые низшие из угнетенных царизмом и буржуазией слоев трудящихся масс... Мы пробудили веру в свои силы и зажгли огонь энтузиазма в миллионах...»¹

Будучи субъектами ускоренного историко-культурного развития, преодолев вековую отсталость и придя к социализму, минуя капитализм, шагнув в новую, более совершенную систему отношений из феодально-патриархального мира, творя новый строй, народы стали и объектами художественного творчества,— процесс их невиданного социально-политического, духовного, культурного роста нашел яркое воплощение в художественном творчестве, в советской многонациональной литературе.

Литература стала летописью этого ускоренного движения, показала ход революционных процессов в типах, конфликтах, психологических коллизиях, трагических испытаниях, героических свершениях, во всевозможных формах художественной типизации, в многообразии национальных картин, жанров, стилей.

Речь идет, в сущности, о всей многонациональной советской литературе, ибо проблема социалистического становле-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 78—79.

ния личности определяет идейно-художественную доминанту произведений, создаваемых советским писателем, независимо от того, к какому национальному отряду он принадлежит.

И на путях постижения новой социалистической действительности, процесса становления нового строя советские национальные литературы, как наследующие развитые традиции, так и складывающиеся, обогатились новыми жанрово-стилевыми образованиями, прежде всего в прозе крупных форм.

Осмысление революционной личности, слитой с народом, и революционного народа, осознавшего себя движущей силой истории, привело к рождению в советской литературе эпических жанров, неизвестных ранее мировой литературе.

Революционный эпос родился во многих литературах, а в последние десятилетия — и в литературах молодых. Но происходит не повторение уже открытого — рождается новое жанрово-стилевое образование, в котором органически сплавляются два пласта повествования — новые современные художественные формы и формы народно-поэтические (романы «Ханидо и Халерха» и «Новые люди» юкагирского писателя С. Курилова, трилогия нанайского писателя Г. Ходжера «Амур широкий» и др.).

Революция по-разному протекала в Сибири, Белоруссии, Карелии, Хакасии, на Северном Кавказе, Азербайджане, Казахстане, Туркмении, Киргизии и на Чукотке. И разность эта не могла не отразиться на материалах — людских, событийных — романов «Соленая Падь», «Комиссия» С. Залыгина, в которых изображены драматические коллизии народной жизни в годы Октября и гражданской войны, цикла романов И. Мележа «Полесская хроника», состоящего из произведений «Люди на болоте», «Дыхание грозы» и «Метели, декабрь» (не окончена), в которых на широком фоне народной, крестьянской жизни показана острая борьба за новые социалистические отношения в белорусской деревне, полная драматизма и напряжения, «*философия* поведения героев», как это обозначил в своих замыслах автор («показать через личное *страсть* эпохи»); романов «Мы карелы» Антти Тимонена, «В далеком аале» Николая Доможакова, «Из тьмы веков» Идриса Базоркина, «Буйная Кура» Исмаила Шихлы, «Кровь и пот» Абдижамала Нурпенсова, «Черный караван» Клыча Кулиева, «Женщины» Тугельбая Сыдыкбекова, дилогии «Сон в начале тумана» и «Иней на пороге» Юрия Рытхэу, ознаменовавших значительные достижения нашей многонациональной советской литературы, — я назвал писа-

телей карельского, хакасского, ингушского, азербайджанского, казахского, туркменского, киргизского, чукотского. «Географию» литератур можно было бы расширить, включив в нее дилогию кабардинца Алима Кешокова «Вершины не спят», трилогию таджика Джалола Икрами «Двенадцать ворот Бухары», роман нивха Владимира Санги «Женитьба Кевонгов» и другие. Историко-революционная романистика пережила в 60—80-е годы подъем, особенно заметный в национальных литературах и связанный с осмыслением пройденного пути за десятилетия революции и образования СССР, постижением характера революционной перестройки действительности. Наиболее заметным течением в современной литературе явилась художественная Лениниана, в частности, такие значительные произведения, как тетралогия М. Шагинян «Лениниана», состоящая из романов-хроник «Рождение сына», «Первая Всероссийская», «эскиза романа» «Билет по истории» и очерков «Четыре урока у Ленина», трилогия А. Коптелова «Большой зачин», «Возгорится пламя» и «Точка опоры», романы Дм. Еремина «Золотой пояс» и «Перед прыжком».

При обращении писателей к тому или иному жанру, той или иной теме (в данном случае — к историко-революционному роману) определяющую роль играет как собственный творческий опыт, так и характер конкретных национальных или зональных традиций.

Взаимодействие индивидуального творчества, национально-зональных традиций и общесоветской практики проявляется многообразно и каждый раз конкретно. На что-то — и в традициях, и в индивидуальном опыте, и в многонациональной практике — приходится опираться, что-то отвергать, с чем-то полемизировать. И сила притяжения и отталкивания включает в себе как объективные, так и субъективные моменты.

Автору романа «Буйная Кура» Исмаилу Шихлы помогли историко-революционные традиции азербайджанской литературы — романы А. Абульгасана «Мир рушится», Сулеймана Рагимова «Шамо», «Наступит день» М. Ибрагимова, «Утро» М. Гусейна, игравшие возбуждающую, «подсказывающую» роль. Но вместе с тем автору, исследующему историко-революционное прошлое, необходимо было найти свои ключи к раскрытию сложных, противоречивых, трагических характеров, к отображению драматических коллизий предреволюционной эпохи, в которой причудливо сочетались, трудно выявлялись и художнически четко раскладывались

моменты классовые и национальные (неразвитость рабочего движения, преобладание в нравственно-этических понятиях патриархальных норм, засилие религиозных догм, психологии родовых отношений и т. д.). Сложным оказалось искусство раскрытия эпических характеров, в частности главного героя Джаяндара-ага, врага по классовому признаку, привлекающего по многим индивидуально-человеческим чертам характера; жестоко-непримиримого, с одной стороны, неподкупно-прямого, по-своему честного и благородного, с другой; понимающего обреченность и нравственную деградацию своего круга, чувствующего ветер перемен, но не способного осмыслить ход истории и оттого мечущегося в поисках правды времени, своей и рода своего миссии в судьбе народа.

Приходилось И. Шихлы преодолевать и некоторые слабости «традиций» — однолинейность в обрисовке положительных и отрицательных героев, увлечение событийной закрученностью, когда движение сюжета не двигало характер, в развитии конфликта слышался голос автора, виделась его дирижерская рука.

В жанрово-тематическом поиске автор опирался на собственный опыт создания сложных характеров и романских коллизий (я имею в виду его роман «Пути расходятся», а в нем характер Кесаоглу, в чьем облике отразилось время конца 40-х — начала 50-х годов, и это автор показал психологически достоверно), на опыт русской советской литературы (в частности, М. Шолохова). Играл определенную роль — это порой не привлекает внимания критики — и творческий микроклимат, окружавший писателя. И здесь прежде всего следует сказать об опоре писателя на художественные поиски талантливой в те годы молодой поросли азербайджанской литературы, принесшей — опять-таки на основе усвоения многонационального советского опыта, в частности писателей послевоенного поколения, — в родную литературу аналитизм, исследовательский пафос, углубление психологической разработки характеров; я имею в виду произведения прежде всего Исы Гусейнова, выступившего с социально-психологическими романами и повестями «Пламенное сердце», «Родные и чужие», «Телеграмма», в известной мере стимулировавшего появление последующей плеяды азербайджанских прозаиков (А. Айлисли). Здесь Исмаил Шихлы учитывает открытия романских характеров в произведениях, посвященных современности (образ Рустама-киши в романе Мирзы Ибрагимова «Слияние вод»); можно, видимо, сказать и о роли поэзии Расула Рзы в развитии аналитической прозы,

расширившей экспрессивно-выразительные возможности азербайджанского языка.

Национальные традиции, собственный опыт художника, практика соседних литератур, творческие процессы, происходящие во всей советской литературе, своеобразно взаимодействовали и при рождении других романов.

«В далеком аале» был первым хакасским романом, появившимся после многих десятилетий развития литературы. Опоры на национальные традиции и свой опыт быть не могло. (Н. Доможаков до этого выступал в жанре, главным образом, поэзии, писал научные работы, занимался переводом.) И потому перед Николаем Доможаковым встали задачи художнические, решение которых было возможно лишь на основе осмысления жанровых достижений русской литературы, типологически сходных с хакасской литературой народов-соседей, поиска своих красок для отображения неповторимых реалий национального быта, жизни, истории. Необходимо было найти не только колоритные образы вроде: «степь гнулась под табуном» или «дорога, как два бесконечных аркана, тянула лошадь», но и услышать революцию в далеком аале, создать характеры романские, отражающие движение жизни, столкнувшиеся в романном конфликте, исследовать жизнь на историческом переломе, т. е. выполнить задачу и историка, и писателя.

То, что это был первый роман, наложило отпечаток и на структуру романной формы, предопределило стремление автора к полноте обрисовки быта хакасов, народной жизни.

Но быт носит не самодовлеющий, а подчиненный характер, служит углублению идейного замысла: показать процесс размежевания в аале, разбухенном революцией, крах феодально-патриархальных иллюзий о единстве интересов всех хакасов, вызревание революционной энергии, запечатлеть трудности перехода от мирозерцания родового к мирозерцанию социалистическому. Удачей Н. Доможакова стал образ двурушника Пичона Почкаева, сумевшего пробиться на пост председателя аалсовета и мечтающего стать президентом «Отделенной Хакасии». Отсутствие романного опыта (как в литературе, так и в собственном творчестве) обусловило и некоторые слабости первого хакасского романа: враги получили у автора несколько схематичными, мало удался инонациональный характер — образ русского кузнеца Федора Полынцева.

Не было собственно национальных традиций большого эпического повествования и в такой молодой литературе,

как ингушская: «Из тьмы веков» И. Базоркина явился самым крупным романом в ингушской литературе. Впервые здесь появился большой эпический роман, в котором прослежена тяжелая судьба ингушского народа на протяжении значительного исторического времени — начиная со второй половины XIX века и кончая приходом в Ингушетию Советской власти.

Надо отметить, что автор не побоялся этой широты исторического фона, а сумел акцентировать свое внимание на узловых моментах почти шестидесятилетнего пути ингушского народа, дать «историческое время» в рамках «романного времени», просматривая хронику лет через судьбы героев. А вехи истории, на фоне которых рисуется жизнь ингушского народа, поистине значительны: это колонизаторская политика царизма, в результате которой часть обманутых ингушей переселилась в «единоверную» Турцию (царизм, играя на религиозных чувствах, добился того, что в результате переселения за пределами империи оказалась часть недовольных колониальной политикой!); это годы крестьянских волнений; далее — эпоха первой русской революции; мировая война; попытка контрреволюционных сил использовать «Дикую дивизию» в подавлении революции в Петрограде; установление Советской власти в Ингушетии.

Для историко-революционного романа такого типа, как «Из тьмы веков» с его попыткой впервые дать художественную хронику жизни народа в переломную эпоху перехода как бы из небытия исторического в бытие творческо-созидательное (а этот переход стал возможен лишь благодаря социалистической революции), огромную роль играют: во-первых, выбор героя, центральной фигуры (или группы героев); во-вторых, выбор сюжета, в котором бы были показаны в единстве линии историко-событийная, судьбы или судеб героев, причем, показаны в динамике, с лично-общественной интригой (проблема читабельности и эмоционального воздействия), и, в-третьих, выбор стиля, в данном случае — эпического, помня о том, что стиль — это и проблема отношения автора к описанным событиям, и «угол зрения».

Все три момента удачно совмещены в романе «Во тьме веков». Автор написал свое произведение чрезвычайно компактно (хотя объем романа — не маленький), сумев «втиснуть» в произведение именно *народную* судьбу, что обусловило и выбор героя, представляющего народные низы (это, главным образом, беднейшие крестьяне), и «угол зрения» (все просматривается и прочитывается с позиций народа

и в интересах народа!), и занимательный сюжет... В связи с тем, что перед нами, по существу, первый эпический роман в ингушской литературе, автор дает широкую панораму жизни и быта народа, его обряды, обычаи, представления, придавая тем самым своему повествованию энциклопедический характер.

Герой романа, как я писал, народ, но центральная фигура, чья судьба прослеживается автором буквально со дня рождения, в романе есть: это Калой.

Мать родила его в трудный для бедной семьи день; только недавно горный поток — сель — смел клочок земли, который был у семьи, угнанной с плодородных земель в горы; нищета усугубляется гнетом собственных богатеев, объединившихся с колониальной властью... Рождение сына тоже не смогло быть счастливым в жизни семьи — и отец Калоя, и его мать, обманутые властями, покинули родное село (и родину), оставив ребенка на попечение дяди; покинули, поехав к единоверным «братьям» в Турцию в поисках лучшей доли, где и ему, и его жене будет суждена голодная смерть.

Калой растет (и жизнь его детально прослеживается автором на протяжении всего романа), постигая противоречия жизни, «расстановку» в ней сил; в нем зреет борец против несправедливостей, стихийный бунтарь против богатеев; сердце его закаляется гневом к власть имущим... Калой терпит обиды и унижения богатых, в частности старшины Гойтемира, в свое время обидевшего и вероломно обманувшего отца Калоя; у него отнимают любимую Зору, и она оказывается женой сына Гойтемира — Чаборза.

Разворачивая конфликт романа, автор развенчивает колонизаторскую суть царизма, показывая аморализм тех, кто противостоит народу, грабит и унижает его (здесь, в стане, так сказать, врагов — и «свои» ингуши — помещики и «старосты», представители духовенства). Автор не шаржирует, а рисует полнокровные реалистические образы «врагов», тем самым демонстрируя новую высоту в обрисовке человеческих характеров, высоту, достигнутую младописьменными литературами лишь на нынешнем этапе литературного развития; и в этом смысле писательской удачей можно считать характеры и Гойтемира, и его младшей жены красавицы Наси, фигуры трагической, сложной; и моллы Хасана-ходжи — коварного, вероломного, ловко играющего на религиозных чувствах сограждан, умеющего войти в доверие и к Калюю.

Судьба сталкивает Калоя и со старшиной, и с карателя-

ми: ему приходится скитаться, прятаться; он оказывается в городе, знакомится с русскими революционерами, проходит «школу жизни» на фронтах мировой войны и, прозревая, включается в ряды революционной армии, приносящей советскую власть на Северный Кавказ, в частности в Ингушетию.

Конечно, нельзя сказать, что все сделано в романе на высоком уровне. Хотя основные характеры выписаны чрезвычайно колоритно, с психологической глубиной, есть в романе и ощущение времени, и борение страстей, энциклопедическая полнота быта того времени (и даже времен!), нет-нет, а порой автор скатывается на скороговорку (особенно в частях, связанных с приобщением Калоя к революционным русским рабочим), спешит через года, чтобы быстрее прийти к ясному своему финалу. Ощущение такое, что автор боится, что его произведение разбухнет, станет тяжеловесным, и потому торопится; а торопливость в романном жанре чревата беглостью, что ощущается в финальных главах романа.

Но главное автору удалось: удалось через судьбы героев показать закономерности революции, покончившей с рабством, вызволившей народ из тьмы веков. Символика заглавия романа раскрывается в полноте обрисовки характеров, в эволюции их становления как борцов за счастье народа.

Первый роман о судьбе народа на протяжении значительного и переломного по своему содержанию исторического периода взял на себя и функции романа бытописательского, этнографического, что обусловило его как сильные, так и слабые стороны: он перегружен «ингушизмами», множеством пояснений, примечаний, комментариев, сохранились в языке красоты восточного романтизма, поэтика устного народного творчества.

Проблема многозначности традиций возникает при рассмотрении романа Тугельбая Сыдыкбекова «Женщины». Это — традиции собственного творчества, «тематические», опора на эпические дастанные формы, в своем взаимодействии дающие простор автору и в то же время сковывающие его, если не находится сил, чтобы смело спорить с их очевидно устаревшими нормами.

Роман «Женщины» — панорамное повествование о судьбах киргизских женщин в XX веке, роман-диалогия о движении жизни в переломную эпоху старого и зарождения нового. Старое — это мир феодально-патриархальных отношений в сферах общественно-политических, семейно-бытовых, психологических, а новое — это социалистические отношения,

революционный перелом, раскрепощение личности, та вежа, которая обозначила возрождение народа.

Исследование «женской темы» составляет, в сущности, содержание почти всех литератур народов советского Востока, затрагивает все роды и виды литератур, оно с объективной неизбежностью привело к зарождению эпических форм.

Содержание романа «Женщины» в известной мере традиционно и сводится прежде всего к тому, что движение эпохи, ее конфликтная суть рассмотрены через женские судьбы, наиболее отчетливо выражающие смысл ломки старых и зарождения новых отношений. Судьба женщины выступала средоточием важнейших проблем действительности, таила и таит в себе ответы на вопросы и экономические, и политические, и психологические, и морально-этические. Опыт литератур свидетельствует о неограниченных возможностях, разрабатывая тему женской доли, постичь результаты всемирно-исторических изменений во всех сферах жизнедеятельности человека — труде, этике, нравственности, психике и т. д.

Избрав традиционный сюжет, Т. Сыдыкбеков начал в известной мере восхождение на уже в сущности открытые вершины. Такой художественный риск оправдан в том случае, если в результате исследования достигнут новый рубеж в разрешении проблемы, появился новый взгляд на уже многократно сказанное в теме «революция и женщина».

Одним из первых в советской литературе обратился к теме пробуждения женщины в условиях социализма классик азербайджанской литературы Джафар Джабарлы. Его героиня Севиль бросала вызов старому миру, расставаясь с чадрой, символом рабства, и как бы призывала своих сестер последовать ее примеру. Они, кстати, это и делали, тут же, в театре, по окончании спектакля. Севиль со сцены в своем отрицании старой морали доходила до крайних проповедей. Дразня восточного мужа, она говорила: «Куда иду? На панель! Каждый день я буду продавать свое сердце!..» И далее: «...вечером шла на бульвар. Я намечала себе мужчину... моргала ему... и мужчина шел за мной...»¹

От Севиль и до Джамили, героини одноименной повести Ч. Айтматова, которая в новое время, в иных конкретно-национальных и исторических условиях бросает вызов все тому же патриархальному миру, хотя мир этот не прямо противостоит ей, как это было в пору революционную,— тако-

¹ Джабарлы Джафар. Пьесы. Баку, 1969, с. 171, 183.

вы как бы две крайние точки развития этой темы в литературах народов СССР.

«Севиль» в свое время вызвала нападки критики, не понявшей новаторский характер пьесы (нападки за нетипичность, даже вредность, мол, так ли уж черен старый мир национальных обычаев с его, так сказать, целомудрием, женской стыдливостью), как вызвала в свое время отпор и «Джамиля» Ч. Айтматова (мол, чему учит? проповеди свободной любви? измене мужу?..).

Некоторые критики, глобализируя ситуацию повести, делая акцент на том, что-де Джамиля бросила мужа-фронтовика и вышла замуж за первого встречного, отвергли концепцию повести, в литературах появились произведения, подспудно полемизирующие с «Джамилей», поэтизирующие красоту «исконных» обычаев,— дескать, пристало ли женщине, когда муж на войне, изменять ему... можно вспомнить критику «Джамили», прозвучавшую в те годы: «...уважение и почитание родителей у нашего народа никогда не противоречило и не принижало истинную любовь. Садык в своих письмах с фронта, в знак уважения к родителям, сначала осведомлялся о них, а затем уже о Джамиле. Читатели, знающие жизнь киргизского народа, видели в этом поступке Садыка благородство, уважение к родителям. Но в глазах отдельных ценителей повести Айтматова Садык выглядел из-за подобных писем человеком черствым, бездушным, не любящим жену. По их логике, если Садык любил Джамилю, то он в своих письмах должен был осведомляться прежде всего о ней, а затем уже о родителях. Зацепившись за это, ценители подняли невероятную шумиху о каком-то новом подходе Айтматова к любви, о новом решении этой проблемы, оправдывали уход Джамили с Данияром. Учитывая существовавшую в народе, и отнюдь не плохую, традицию почитания родителей, мы тогда говорили автору о том, что он неправ. Мы советовали автору: «Изучай и знай жизнь своего народа...» Чем больше Айтматов обретал имя, тем больше и дальше отдалялся от жизненной правды...»¹

В пьесе «Севиль» Дж. Джабарлы новое давалось как конечный результат. Специфика драматургического жанра, пропагандистская сверхзадача немедленного отклика, выхваченная как бы из реальной действительности сценическая площадка не дали возможность автору (как это он сделал

¹ Выступление Т. Сыдыкбекова.— Стенограмма IV съезда писателей Киргизии. Архив Правления Союза писателей СССР, 1968, с. 153.

в жанре рассказа) проследить эволюцию Севиль, провести ее по психологическим мосткам из мира старого в мир новый. Отрицание подкреплялось живописанием, а новое утверждалось в форме прямой проповеди. Мы видели новую Севиль, но не ощущали, как произошел ее качественный рост (это было типологически характерно для многих классических наших произведений).

Прошло четверть века, и «Джамиля» Ч. Айтматова явилась шагом вперед на пути художественного исследования характера нового человека: автор проследил процесс становления новой личности.

Т. Сыдыкбеков показал возможность развернуть женскую судьбу в романский сюжет, полно исследовать процесс выпрямления личности. Трудность всегда заключается в изображении перехода от старого к новому. Надо было возводить психологические и эмоционально-убедительные мосты, показать процесс вызревания в характерах ростков нового, и романский жанр давал эти возможности.

Т. Сыдыкбеков обстоятельно анализирует морально-этические нормы и нравственные представления феодально-патриархального мира, что повышает емкость повествования. Женские судьбы, каждая в отдельности и все вместе, составляют ту полноту взаимосвязей мира, которая и дает панорамное представление о народной жизни. Каждая ветка по своему тянется к свету, ищет свою дорогу к счастью и свободе. Под воздействием социальных потрясений Батийна блуждает по белу свету, и, когда приходит советская власть, она, естественно, становится одной из сил, на которые опирается и через которые новая жизнь начинает движение по киргизской степи. Сам характер, необходимость проследить его эволюцию организует сюжет, расширяются и углубляются событийные рамки романа — Батийна едет в Москву на съезд женщин Востока, учится, снова возвращается в аул, и мы видим ее преобразование, духовный рост.

Логика, наши представления о характере движения нового строя получают зримую образную плоть, обогащаются реальными типами и обстоятельствами, и роман вырастает в летопись эпохи. И в этом его эстетическое и познавательное значение, его в известной мере воспитательный смысл, обогащение нас представлениями о сложности процесса исторического самосознания личности.

Но в романе «Женщины» явственно обнаружилась и слабость романного мышления автора. Здесь как бы два пласта, два уровня мышления: романное и дастанное. Пласты

эти порой легко вычленить, а порой они так переплетаются, что невозможно отделить один от другого, потому что это — лицо конкретного писателя, стиль определенной художественной типологии, тип мышления.

В народном сказании — и в этом его качественное отличие от классического романа — характеры в основном статичны, они движутся во времени и пространстве, оставаясь при этом неизменными как личности. Есть движение событий, но, как правило, нет движения характера.

И зарождение тех или иных чувств (к примеру, чувства любви, что зачастую организует сюжет дастана) дается как заранее заданное, само собой разумеющееся. В дастане безымянному автору надо верить на слово и следить за тем, как оригинально и неожиданно разворачиваются события, которые должны, как правило, привести к счастливому финалу. «Он полюбил», «он разозлился», «он ненавидит» и т. д. — всему этому надо верить, и это становится элементом дастанного мышления творца.

Счастливая, как правило, концовка — это не штамп, не слабость народного сказания, а его своеобразие, обусловленное характером бытования: оно зачастую декламируется в дни пиршеств, праздников, массовых увеселений, что накладывает свой отпечаток на финал — радующий, счастливый, не омрачающий праздничного настроения, хотя в устном народном творчестве есть произведения и с трагическими окончаниями (в частности, можно упомянуть азербайджанский дастан «Асли и Керем», казахское сказание «Кыз-Жибек»).

В движении сюжета мажорных дастанов могли быть горестные эпизоды, трагические коллизии, но лишь настолько, насколько они допустимы в условиях атмосферы веселья.

И сам характер подачи материала не требовал обстоятельных психологических мотивировок поступков героев или героя. Здесь сочетаются куски прозаические и поэтические, проза движет сюжет, а поэзия, пение излагает чувства героев, содержит конденсированное выражение, поэтическое осмысление случившегося. Но психологизм — пусть и в малой степени — все же присутствует, своеволие автора не абсолютно, причинно-следственные связи между людьми, человеком и обстоятельствами, мыслями героя и его поступками, действиями выражены в той мере, в какой это необходимо для движения событий.

Автор-исполнитель (а первый автор тоже был исполнителем, и последующие исполнители выступали и авторами,

добавляли, дополняли, отделявали, шлифовали и т. д.) то рассказывает (это проза, предельно краткая, чтобы сообщить лишь необходимые данные), то поет,— основная нагрузка падает на поэзию, на песню, идет состязание исполнительского, певческого мастерства.

Копирование или ориентация на поэтику дастанов в условиях письменной литературы, когда исчезло личное обаяние автора-исполнителя, ничто не участвует в эмоциональном воздействии на зрителя-слушателя, и он стал отныне читателем и не подвержен уже воздействию мимики, голоса, очарованию высокого исполнительского искусства, является уже тормозом на пути к реалистическому раскрытию характеров и обстоятельств, их связей и отношений.

Конечно, нелегко перешагнуть через исторически выработанный эстетический опыт читателя, зрителя и слушателя, ускорив формирование новых художественных потребностей, но притягательная сила народного сказания огромна: оно хранитель народных обычаев, мудрости, языка; в нем история, этнография, гениальная наивность, остроумие сюжета, образное мышление в формах стихотворных, пословицах, присказках, поговорках. А не реализм характеров, а не реализм психологической мотивировки.

Поэтические традиции дастана сильны в «Женщинах» Т. Сыдыкбекова в изображении быта.

«В доме мужа она гнется от забот, словно лоза под тяжелым снегом. О, если бы только одни заботы! А сколько бедняжке приходится сносить побоев! По ее плечам извивается плеть, сапог мужа втоптывает ее в грязь, по ее рукам и голове свистит палка разгневанной свекрови. За молодой невесткой неотступно следит золовка и разносит, о ней ворох сплетен. Жизнь со всеми тяготами валится на плечи молодой женщины...»

По законам дастанного мышления изображена и любовь Батийны и Абыла. Она возникла как бы сама собой, как состояние, не подготовленное психологически. Для дастана это естественно, для романа — недостаточно. Надо убедить читателя в естественности и неизбежности данного чувства. И вряд ли решают проблему слова, сказанные Абылу Батийной: «Мой родной, мой дорогой, возьми у меня все: душу, сердце, кровь, мои чувства, я вся твоя. Разве могут расстаться два любящих сердца, два горячих желания, две светлые надежды?»¹

¹ Цит. по кн.: Тугельбай Сыдыкбеков. Женщины. М., 1972, с. 23. Далее: 37, 329.

Мало убеждает также возникающий не изнутри материала, а идущий от мышления («верь мне на слово!») тот внутренний толчок, который побудил Батийну ступить на путь осознанной борьбы с нормами, нравами, миром, в котором она оказалась по рождению; должно быть нечто свое, индивидуальное, свойственное только и только Батийне, ее судьбе, чтобы именно это толкнуло ее на путь борьбы. В ее бунте мало стихийности характера, а скорее переизбыток сознательности, идущей от автора.

Пласты фольклорного мышления заметно отражаются на эстетическом уровне романа, не дают автору возможности выявить все потенции жанра, что свидетельствует о сковывающем характере устаревших традиций. И там, где автору удастся выйти из их притяжений, преодолеть инерцию данности мышления, он достигает удач, что доказывается романом в целом.

Если прежде традиции одного из основоположников киргизской прозы Т. Сыдыкбекова играли существенную роль (наряду с традициями русской и мировой литературы) в формировании романного мышления Ч. Айтматова, переведшего в свое время вторую книгу романа Т. Сыдыкбекова «Среди гор», что не могло не быть школой мастерства для молодого тогда писателя, то сегодня в развитии форм романного мышления старейшему писателю нельзя ориентироваться лишь на свои собственные традиции, обойтись без эстетических завоеваний собрата по перу Ч. Айтматова, без айтматовских традиций в разработке «женской темы».

Качественно новый характер историзма художественного видения, осмысления и отображения эпохи в историко-революционном романе возникает на скрещивании трех временных пластов — как бы предыстории, собственно истории и нынешнего этапа. Верности исторической правде того времени недостаточно. Необходимо опереться на углубившиеся наши знания о том периоде сегодня, знания исторические, философские, социально-политические, на наш последующий опыт, играющий как бы корректирующую роль.

* * *

Историко-революционные романисты решают задачи не только летописно-хроникальные — дать на новом национально-географическом материале процесс революционного обновления жизни, количественно расширить разработку этой темы в советской литературе.

Обращение к революционному прошлому диктовалось общественными потребностями, возникали художественно-исследовательские задачи, вытекающие из современного этапа социалистического строительства, идеологической борьбы двух систем, входящие в эстетическую категорию замысла: последующий ход истории, социальная практика неопровержимо доказали животворность политики и идей пролетарского интернационализма, окончательно рассеяли некоторые буржуазно-националистические и мелкобуржуазные предрассудки и иллюзии (идеи национального сепаратизма, «единства» национальных интересов и «духа», мифы о революционном волюнтаризме, о навязанности социализма народам «сверху», о роковой ошибке выбора пути, результатом которой явилась якобы утрата национального).

В замысел, помимо общегражданских моментов, входит и ряд трудноуловимых и сложноучитываемых обстоятельств, имеющих субъективную окраску и определенным образом влияющих на выбор темы: для одних писателей это было возвращение к годам юности с целью воскресить революционные страницы прошлого народа (Н. Доможаков, Т. Сыдыкбеков), для других — как внутренне осознанное чувство выполнения социального заказа, побуждающего к осмыслению истории своего народа, трезвого взгляда на пройденное (И. Шихлы, А. Нурпеисов), как момент личной биографии — потребность бросить вызов расистским идеям о неполноценности малых народов, не способных, якобы, к самостоятельной жизни и обреченных на исчезновение (Ю. Рытхэу), показать качественную разницу судеб народов зарубежного и советского Востока, обусловленную как раз выбором социалистического пути (Клыч Кулиев).

Разрабатывая историко-революционную тему, проблему выбора народом пути в романной форме, авторы не ограничиваются ориентацией лишь на распространенный, имеющий устойчивые традиции тип конфликта (борьба полярных сил, победное, но трудное шествие большевизма), хотя именно этот центральный конфликт и определяет основную направленность повествования, движет сюжет, формирует и выявляет характеры, авторскую концепцию исторического развития.

На всем протяжении от Чукотки и до Туркмении, от Карелии и до Казахстана в острой схватке столкнулись две силы, два мира, две идеологии. И эта историческая реальность предопределила типологическое родство советского эпоса, приверженность писателей к разработке главным образом данного конфликта.

В романах Ю. Рытхэу и К. Кулиева в систему повествования непосредственно включен идеологический оппонент — центральными героями авторы избрали персонажей инациональных: в «Черном караване» — это английский разведчик Форстер, в дилогии Ю. Рытхэу — американский мореход, канадец Джон Макленнан. Первый — открытый и явный враг, второй — чужак. Первый, выполняя волю империалистических хозяев, прибыл в Туркестан, чтобы помешать революции, задержать ее ход, второй оказался среди чукчей случайно, волею обстоятельств.

События дилогии Ю. Рытхэу «Сон в начале тумана» и «Иней на пороге», во-первых, неопровержимо убеждают, что (как это записывает в дневнике Джон Макленнан), «когда случаются такие мировые потрясения, как революция в России, они касаются всех. Эта революция рано или поздно отразится на судьбе каждого человека. От нее не уйдешь, не спрячешься даже в самой глухой тундре. Она найдет тебя, затронет твою судьбу, переделает всю жизнь. И это не оттого, что революция произошла где-то в Петрограде, а оттого, что она производит множество маленьких революций в душе людей»; во-вторых, роман развенчивает расистские идеи о неспособности малых народов к созидательной творческой деятельности.

И Клыч Кулиев неопровержимо — всем ходом событий — подводит к мысли о неизбежности революции, выстраданной туркменским народом, избравшим ее как единственный путь национального самосохранения, развития и роста.

Но общее не привело к нивелировке романов: каждый национально неповторим и индивидуален по структуре.

«Черный караван» — это историко-революционный приключенческий роман, и эта форма, явившаяся плодом творческого вымысла, позволила автору показать довольно обширный территориальный массив, на котором разворачиваются революционные действия и борьба (Россия, Средняя Азия, Турция, Закавказье, Иран, Афганистан, Лондон); захватить многие общественные слои того бурного времени, «контактирующие» с главным героем (шахи, ханы, премьеры, разведчики, большевики, крестьяне, баи, эмиры, монархисты и т. д.); выразить идею неодолимости революции, ее неизбежности.

И все это удалось соединить благодаря выбору главного героя, точки взгляда на происходящее. Хотелось бы попутно заметить, что в выборе именно такого сюжета немало важное значение имела, очевидно, собственная биография

писателя, в прошлом советского дипломата, хорошо знающего как работу советской разведки, так и методы разведки зарубежной, в частности английской; и собственные впечатления, помноженные на архивные документы, создали в романе атмосферу исторической достоверности.

Характер врага — главного героя — определил и жанр. Форстер — опытный специалист по Востоку, человек умный, блестяще знающий обычаи и нравы восточной страны, могущий сойти и за странника-дервиша, и за моллу, и за простого крестьянина. Это один из ярких представителей английской разведки, о которых Г. В. Чичерин сказал (и это дается в эпиграфе) как о «преисполненных предприимчивости, ловкости и авантюристского духа».

Осмысление увиденного дается через героя-противника. Это в известной мере сковало автора, но дало и несомненный выигрыш: сюжетно-композиционно дисциплинировало его, усилило элемент занимательности романа, способствовало насыщению содержания, придало повествованию объемность, которая складывается из взаимопроникновения трех пластов сюжета:

это, во-первых, движение шпионско-разведывательного отряда Чарлза Форстера по Средней Азии, по ханствам, эмиратам и другим полупризрачным объединениям феодалов, призванного сеять смуту, объединять силы контрреволюции для отпора большевикам. Это обуславливает приключенческий характер романа, раскрывает сложную атмосферу того времени во взаимоотношениях и столкновениях различных слоев и интересов;

это, во-вторых, позитивный показ (через отрицание, глазами противника) революционной поступи народов Средней Азии через обилие лиц и судеб (мало индивидуализированных, и в этом — слабость романа), — где бы ни появился «черный караван», вспыхивает и горит земля под ногами колонизаторов, ширится революционная борьба за свободу и независимость, за победу большевизма;

это, наконец, третья, внутренняя линия развития, на которой, в сущности, держится роман, обуславливающая высоту художественного мышления автора: намечаемая автором, но не всегда полно реализуемая линия эволюции взглядов героя, его движение от оптимизма победителя, убежденности в скором триумфе, веры в правое колонизаторское дело к пессимизму изгоняемого непрошеного гостя, к растерянности и безверию, движение от мажора к минору для врага и, взаимосвязанно с этим, движение от рабства к свободе для

трудящихся, для всех тех, кто нашел себя в революции.

В решении сюжетно-психологических задач К. Кулиев (как, впрочем, и Ю. Рытхэу) учился у М. Горького. Роман «Жизнь Клима Самгина» был школой для туркменского и чукотского писателей в их попытках «опосредованного изображения событий», выбора «особого ракурса», овладении «приемом сгущения», придающих, как пишет В. Новиков в своем анализе «Жизни Клима Самгина», особую выразительность художественным средствам романа¹. И еще из горьковских уроков, взятых на вооружение туркменским прозаиком: М. Горький «проверяет мировосприятие Клима Самгина», и «главным принципом проверки является столкновение героя с самой действительностью»².

Историческая закономерность времени своеобразно преломляется и в диалогии Ю. Рытхэу в характере главного героя Джона Макленнана. Специфика его «поражения» качественно отличается от краха разведчика, но и в этом проявляется неизбежность революционного обновления действительности³.

Через драматические психологические конфликты проводит автор своего героя, брошенного здесь, среди, как ему кажется, дикарей, «каннибалов, пожирающих человеческое мясо, поджаривая добычу на тлеющих углях». Открывая для себя народ — «чуждый», «чужой», «дикий», чуть ли не инопланетный, герой открывает и самого себя, постигает смысл мировых событий и иллюзорность своих взглядов, духовную опустошенность того мира, в котором он жил прежде. Вехи его пробуждения и организовали сюжет и конфликт романа. Было: брезгливое неприятие, отторжение от себя мира дикости, в котором он оказался волею случая, с покалеченной рукой; фатальное примирение с судьбой и

¹ Новиков В. Художественная правда и диалектика творчества. М., 1974, с. 101—109.

² Новиков В. Движение истории — движение литературы. М., 1982, с. 282.

³ Хотелось бы отметить одно характерное наблюдение, выявленное Р. Бикмухаметовым, — почти для всех прозаиков региона Крайнего Севера и Дальнего Востока (как диалогии Ю. Рытхэу, так и эпопеи Г. Ходжера «Амур широкий», романа В. Санги «Женитьба Кевонгов», повести ненецкого писателя В. Ледкова «Синева в аркане», прозы нанайца П. Киле) характерен сюжет контрастного сопоставления в структуре произведения «людей разных форм восприятия действительности», «принадлежащих к разным культурам», которые открывают для себя мир малых народов. См.: Бикмухаметов Р. Орбиты взаимодействия. М., 1983, с. 170—171.

забвение себя, растворение в укладе; руссоистское принятие патриархального быта и отказ от цивилизованного прошлого; женитьба; психология «не трогайте нас» и «грамота нам не нужна»; смутное представление о революции, будто бы посягающей на уклад чукчей, и пассивное сопротивление ей; постепенное пробуждение и приход к пониманию необходимости революции, единственно способной сохранить этническую целостность маленького народа, приобщить его к полнокровной жизни. И, как естественный результат психологической революции и скачка, — финал произведения: безрукий Джон «прикрепил к держалке карандаш, задумался и решительно написал: «Ленину. Москва, Российская Советская республика».

В связи с моим, Джона Мак-Гилла Макленнана, избранием в Председатели Совета селения Энмын прошу меня принять в советское подданство, так как формально я в настоящее время являюсь подданным Его Величества короля Великобритании».

Критика не без оснований, думается, предъявила автору обвинение в некоторой идеализации патриархального быта, уловила в произведении руссоистские мотивы, противопоставление «естественности» и первоизданной неискорченности чукчей разрушающему влиянию цивилизации, хотя ее истоки вряд ли следовало искать в русле наметившихся в отдельных произведениях русской деревенской прозы тенденций воспеть старую деревню. Вопрос, как мне кажется, сложнее.

Автор, бесспорно, нарушает меру историзма, когда пытается выписать реальный быт сплошь привлекательно, но делает это, дабы облегчить художественную задачу показа эволюции главного героя, принятия им патриархального уклада.

Необходимо было найти средства для разграничения позиций «автора» и «героя», скорректировать или отмежеваться от взглядов героя, вполне естественных для придания индивидуального своеобразия характеру, который никаких властей, ни чинов, ни даже вождя у чукчей не обнаружил, убежден в повсеместной чистоте и искренности этих детей снега и холода, в том, что общение с белыми людьми, кроме дурного, ничего не принесет этому народу; что трудности, стоящие перед ними, — трудности лишь борьбы с природой, а не социальные, ибо живут они чуть ли не по законам братства и общественной идиллии, равенства и свободы, которые и менять-то незачем. Нельзя сказать, что в диалогии нет элементов этого размежевания со взглядами героя, — до-

статочно вспомнить историю деградации Армоля, дающую возможность автору развенчать как психологию собственничества, так и, что особенно важно для понимания качественной высоты авторского историзма, увидеть в патриархальщине и некоторые уродливые бесчеловечные обряды удушения (Армоль в духе обычаев задушил свою мать), запрещенные новым законом.

В связи с замыслом автору пришлось всесторонне, обстоятельно, с этнографической полнотой показать весь уклад жизни народа, изнутри раскрыть богатый духовный мир сородичей. Но подробности быта — не этнографизм и не натурализм; они играют существенную идейно-функциональную роль, определяют эволюцию главного героя.

Успешное разрешение авторами, К. Кулиевым и Ю. Рытхэу, сходных идейно-художественных задач — чужими глазами увидеть и рассказать о неизбежности революционного обновления народной жизни — стало возможным благодаря умению выписать сложные характеры, углублению аналитических возможностей современной прозы, овладению мастерством анализа тончайших движений души, психологической обрисовки типов, что, в свою очередь, обусловило интенсивность формально-содержательных, жанровых поисков и открытий в историко-революционном романе.

Вместе с тем в рассматриваемых романах (за исключением разве «В далеком аале» и «Женщины») заметна тяга к конфликтам внутренним, тенденция, при которой историко-философская концепция автора реализуется в характерах сложных и драматических. Попытка уйти от классовой схватки, не примкнув к красным, но и разуверившись в белых, как правило, приводит к разрушению личности, завершается трагической гибелью героя.

В связи с этим возникает проблема центральной фигуры в современном историко-революционном романе, способной выдержать романную нагрузку, в саморазвитии своем отразить движение времени и его конфликтную суть.

Постижение личности раздвоенной, раздираемой противоречиями, мучительно ищущей верную дорогу в условиях расколотого мира между истинно народным и псевдонародным, наиболее ярко и многогранно реализовалось в «Тихом Доне», воплотилось в трагическом характере Григория Мелехова.

Одной из характерных особенностей современного многонационального литературного процесса является обращение к шолоховским традициям, к разработке, условно говоря,

«мелеховского» типа судьбы в национально-историческом ее многообразии. В такой судьбе, в таком характере, помещенном в центр повествования, который ценой горьких ошибок, преодолевая трагические коллизии, прозревает или идет к прозрению, советская многонациональная литература исследует сложность и трудность пути становления новой жизни, пути столь же объективно неизбежного, сколь и необходимого. Тем самым литература углубляет свои возможности эстетического познания человека и проникновения в глубины его духовного мира, обогащает арсенал идейно-эмоциональных средств.

Характер исследования подобной личности определяется степенью зрелости литературы решить столь сложную художественную задачу, не копируя при этом уже открытый тип, дав как бы его «национальный» вариант. Это во-первых. А во-вторых, обращение к такому типу диктуется и специфически-конкретными потребностями той или иной исторической вехи в жизни общества в том или ином районе страны.

Однако уровень зрелости литературы — понятие не статичное, а чрезвычайно подвижное и изменчивое: именно на путях достижения сложнейших социальных проблем и типов и может литература выявить свои потенциальные возможности; писателем — конкретным, неповторимым — и обеспечивается уровень национальной литературы: и здесь хотелось бы прежде всего затронуть вопрос о гражданской и художественной смелости писателя, ведущего разведку новых характеров.

* * *

Значительных успехов на пути исследования эпических характеров, в чьих судьбах с наибольшей полнотой раскрываются острые проблемы национальной действительности, добились писатели Прибалтики (реалистические романы М. Слуцкиса — назову прежде всего «Лестницу в небо», «Жажду», «Чужие страсти», А. Бубниса, П. Куусберга, В. Лама, условно-гротесковые романы Э. Бээкман, «Маленькие романы» Э. Ветемаа и др.). Известно, что в Прибалтике, в связи со специфическими условиями ее позднего вступления на социалистический путь, период Великой Отечественной войны был одновременно и эпохой гражданской войны. И потому изображение литературой в судьбе отдельной личности или в драматической ситуации выбора пути (социализм и подлинное национальное возрождение или псевдо-

самостоятельность и буржуазный путь) было одновременно и развенчанием националистических иллюзий, политики выжидания, исследованием социалистического прозрения личности.

В русской советской литературе о революции и гражданской войне мотив краха иллюзий национального единства не стал доминирующим, хотя и были поздние попытки при анализе «Тихого Дона» представить борьбу «красных» и «белых» как якобы схватку двух сил *народа*¹ (не вернее ли: двух сил *нации*?). Можно вспомнить социально-психологические романы, созданные в литературах прибалтийских республик. Неслучайно критика, касаясь отображения эпохи Отечественной войны, объединяет в своем рассмотрении три романа: эстонского писателя П. Куусберга «В разгар лета», литовского прозаика Й. Авижюса «Потерянный кров» и латышского писателя В. Лама «Кукла и комедиант». Вряд ли есть необходимость подробно анализировать их — о произведениях написано много, скажу только в свете своей темы, что писатели, при всем различии творческих индивидуальностей, объектов изображения, масштабности нарисованной картины и т. д., демонстрируют высоту историзма и художнического мышления, развенчивают иллюзии так называемого национального единства (вне его социального содержания), питающие национализм, пагубность идей «особого» национального пути в условиях классовой борьбы двух систем. Подлинной удачей явились у писателей характеры Элиаса (у П. Куусберга), Гедиминаса, Адомаса и Красного Марюса (у Й. Авижюса), Смилтниека и Улдиса (у В. Лама). Так, исследуя три типа, Й. Авижюс в «Потерянном крове» как бы показывает модели национальных путей в переломную эпоху: советского, отвечающего подлинным интересам народа, и буржуазно-националистического, антинародного.

Гедиминас переживает духовный кризис, когда начинается война и родной край оказывается в рабстве, утешая себя позицией невмешательства, уходя в свой индивидуальный мир, в себя («Человек безоружен, — размышляет Гедиминас, — но у него есть крепость — он сам, и, зарывшись в этой крепости один на один со своей совестью, он может обороняться»). Далее — стихийный протест против оккупантов, разрушение крепостей индивидуализма, — автор раз-

¹ См.: Палиевский П. В. Пути реализма. Литература и теория. М., 1974, с. 204.

венчивает идеологию «невмешательства», иллюзию «нейтралитета».

Адомас, думая поначалу о судьбах нации и пытаясь сохранить ее призрачное единство и «самостоятельность» в условиях фашистской оккупации, лавируя, избегая непосредственного участия в карательных экспедициях, дабы сохранить «чистоту», в конце концов логикой собственной жизни приходит в стан оккупантов: национализм смыкается здесь с фашизмом. Для представителя «малого» народа, — считает он, — которого «не испортила славянская или еврейская кровь», влиться в число «самой ценной части человечества» — арийцев, принять их культуру и пользоваться благами германской цивилизации — «это счастье». И это в условиях, когда фашисты откровенно издеваются над идеей самостоятельности Литвы: при виде «национальных реликвий», в частности «государственного герба несуществующего государства», штурмфюрер Дангель иронизирует над Адомасом: «Вы отстаете от истории или любите музейные редкости».

Внутренние монологи Гедиминаса и Адомаса — это продолжение их споров о судьбах нации, народа, монологи здесь диалогичны¹.

Ставят перед выбором своих героев и П. Куусберг, и В. Лам, подвергая критике (исходя из объективной логики исторического развития) иллюзорность идей национальной «самостоятельности» в условиях гитлеровской оккупации. Здесь национализм смыкается с антикоммунизмом. Теория проста (и она является питательной базой и национализма, и антикоммунизма): маленький народ зажат между гигантами, и уцелеть он может только в том случае, если внутри нации не будет разногласий, противоречий, так называемых «двух наций», и что лишь идеология коммунистов разрушает эту стабильность, это «единство».

Вспоминается ленинский завет: «Нужно каждому человеку стать или по эту, нашу, сторону, или по другую. Все попытки не стать ни на одну, ни на другую сторону заканчиваются крахом и скандалом»².

Здесь можно было бы вспомнить — в контексте литовской литературы — творчество Григория Кановича, русского

¹ О структуре внутреннего монолога в романе «Потерянный кров» см.: К и с е л е в а Л. Об особенностях психологизма в прозе 70-х годов. — В кн.: Современная советская литература в духовной жизни общества развитого социализма. М., 1980.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 401.

писателя, живущего в Литве и пишущего как на русском, так и на литовском языках, а именно его трехчастный роман «Свечи на ветру» («Птицы над кладбищем», «Благослови и листья и огонь» и «Колыбельная снежной бабе»). Роман охватывает драматический период в истории Литвы: правление националистического профашистского правительства, затем Советская власть, просуществовавшая недолго, и — оккупация, иллюзия национальной самостоятельности. И здесь, в романе «Свечи на ветру», проблема «выбора пути», разработка которой явилась, как я уже говорил, основой для больших успехов литовской литературы.

Но есть одно существенное отличие, придающее своеобразие данному роману: в центре внимания автора жизнь провинциального еврейского местечка в Литве, судьбы литовских евреев в ту переломную эпоху. Замкнутая жизнь местечка, разумеется, иллюзорна, она множеством нитей связана с большим миром, чутко улавливает бушевание социальных страстей, схватку двух миров — социализма и капитализма (в его националистическом, псевдонациональном и фашистском обличье).

Разработка вышеназванной проблемы на разном национальном материале, особенно прибалтийском и, что демонстрируется нашей советской литературной практикой, материале еврейском (я имею в виду, в частности, роман А. Рыбакова «Тяжелый песок»), имеет сегодня актуальное идеологическое значение. Как всегда, выпячивание национального единства, единого национального духа всюду и во все времена косвенно преследует цель — неприятие классовых борьбы социализма как практики и системы взглядов.

Под влиянием виденного и слышанного, внутренней работы мысли герой Г. Кановича Даниил начинает постигать нечто такое, что одинаково отрицается как в своей националистически настроенной среде, так и официальной государственностью буржуазной Литвы, заигрывающей с фашизмом: мир делится не на евреев и неевреев, а на угнетенный народ и угнетателей, нет единого еврейского духа, и земля, на которой живут евреи, в том числе и в Литве, это и их земля, их родина, и она стала такой, эта родная земля, и потому, что за ее счастье боролись — вместе с другими народами — и евреи. В романе утверждается правда не националиста Гутмана («Не забывайте,— сказал он могильщику Иосифу,— мы не на своей земле»), а правда Иосифа: «Земля, в которой лежат мои дети, моя земля...» И еще одна «правда», которая отрицается ходом развития событий в романе:

«А за что вам бороться у нас? — удивляется представитель националистического литовского правительства, когда Данила арестовывают за подпольную деятельность. — Если вам что-то не нравится, уезжайте, никого силой не держим. Литва уж как-нибудь обойдется без вас...»

Роман завершается периодом, когда фашисты еще не изгнаны, функционирует гетто. Исторический финал произведения написан не автором, а самой жизнью: ушли в небытие ужасы и трагизм гетто, уже десятки лет в социалистической Литве бок о бок трудятся и литовцы, и евреи, и представители других национальностей, хотя жив еще (в отдельных слоях) во всевозможных обличьях национализм...

Выходя за жесткие рамки обозначенной темы «выбора пути» с тем, чтобы дать более полное представление о творчестве писателя, в данном случае — Г. Кановича (как много в советской литературе интересных писателей, не избалованных критикой, ибо... Но как тут не вспомнить справедливый упрек, высказанный в адрес критики на XXVII съезде КПСС: «...чинопочитание»!), хотел бы, пользуясь случаем, назвать еще два его романа, на сей раз — исторических: «Слезы и молитвы дураков», «И нет рабам рая».

Можно понять причины, побудившие писателя обратиться к историческому прошлому с тем, чтобы заклеймить царизм, одной из кардинальных черт политики которого было — применительно к содержанию романов — натравливание одних народов на другие. На совести самодержавия всевозможные козни: были братоубийственные войны кавказских народов, еврейские погромы, преследования иноверцев и т. д. Сегодня, когда в мире бушуют всевозможные националистические страсти, долг истинного писателя-интернационалиста помнить об уроках истории, не забывать пагубных последствий шовинистического, националистического угара, предупреждать и вооружать современника *классовыми уроками* минувшего во имя укрепления братского содружества, уважения ко всем народам, большим и малым, их культуре, языку, обычаям и нравам, образу жизни.

Я должен отметить, что проблематика романа «И нет рабам рая» (как, впрочем, и «Слез...») нова в нашей многонациональной советской литературе. За последние годы появился у нас ряд произведений о жизни евреев (роман «Тяжелый песок» А. Рыбакова, пьеса «Дамский портной» А. Борщаговского, повести Дины Калиновской, издания произведений еврейских писателей в оригинале и в переводах на русский язык — назову, в частности, романы М. Лева

«Суд после приговора» — об интернациональном содружестве народов в их борьбе против нацизма и неонацизма; Т. Гена «Наши времена», произведения С. Гордона, И. Гордона и др.).

Название романа Г. Кановича как нельзя полно раскрывает его направленность: нет жизни на земле рабам, счастье, «рай» обретаются в борьбе народов за свои права против строя насилия и порабощения. «Не став гражданами по правам, мы не можем сделаться гражданами по духу», — утверждает своим романом автор.

Содержательная новизна романа Г. Кановича состоит в том, что в нем зримо, психологически убедительно и достоверно показывается механизм царской политики «разделай и властвуй», погромов, искусственно раздуваемой вражды, игры на темных инстинктах толпы.

Да, зреет погром, который докатывается-таки до местечка. Надо отдать должное эстетическому чутью автора, изображающего погром с художественным тактом, без натурализма. Никаких, в сущности, человеческих жертв. Но разгул показан. Впечатляет страшная картина гнева обезумевшей толпы...

Современность нашей социалистической действительности как бы бросает отсвет на роман, и мы в который раз утверждаемся в исторической справедливости и необходимости Великого Октября, покончившего с национальным угнетением и разрушившего тюрьму народов, которой была царская Россия.

Уроки истории поучительны, и роман Г. Кановича учит интернационализму...

Значительным достижением советской литературы явился роман карельского писателя Антти Тимонена «Мы карелы». Исследованием характера Васселея автор расширил и углубил аналитические возможности национальной литературы, обогатил многонациональную советскую литературу.

Традиционную коллизию — расслоение семьи под влиянием социальных потрясений, когда родные братья оказываются по разные стороны баррикады, Антти Тимонен разрабатывает в романе на широком историческом фоне, в сцеплении и противоборстве многих сил и интересов — национальных, классовых, государственных, проследивая жизнь Карелии в годы первой мировой войны, Октябрьской революции и гражданской войны. Кого только не заносило в их края, в карельскую деревню Тахкониemi, думает Анна, жена главного героя романа Васселея, и вспоминает: «Сперва

пришли финны, это были белые финны. Их сменили карелы, они называли себя красными. Потом появились русские, тоже белые. После них опять пришли финны, теперь уже красные. За ними — снова белые финны, затем русские, но уже красные русские. Сейчас в деревне стоят солдаты ухтинского правительства. Говорят, что они не красные и не белые. А поди узнай, кто они?..» Будут еще, добавим, карельские legionеры, сформированные английскими интервентами.

Через весь роман проходит мотив раздвоения, дающий роману источник развития, энергию движения, усиливающий его эмоционально-драматическую насыщенность, организующий не только конфликт и композицию произведения, но даже и лексическую структуру фраз.

Раздвоены не только мир внешний (Карелия, деревня) и не только семья, в которой мать мучительно стремится примирить братьев, отстоять единство крова. Маланиэ молится: «Береги моих сыновей! Помоги красным, защити моего младшего, Рийко. Пособи белым, спаси моего старшенького, Васселея». Молится и держит за иконой охранную грамоту — бумажка с правой стороны — за Рийко, от его начальства, чтоб не трогали семью красноармейца, бумажка с левой стороны — за Васселея, чтоб не трогали белые.

Раздвоен и главный герой. Может показаться, что случайность бросает Васселея от одного отряда к другому: думая отомстить Мийтрею, убившему его среднего брата Олексея, он случайно убил legionера и скрывается. Тоже, казалось бы, случайно, чтобы спастись, он убивает красноармейца, красного конвоира. Даже лосенка убивает Васселей случайно. И каждый раз после Васселея остается недобрый след. «От волка побежишь,— думает Васселей,— медведя встретишь... Я хочу быть в стороне». Он не хочет примыкать ни к белым, ни к красным, но логика борьбы такова, что он всегда оказывается с врагами своего родного народа. Но с белыми ему тоже не по пути, в это Васселей верит твердо, думая убить «вождя» Левонена. И непременно довести до конца личную месть — убить Мийтрея, который, как кажется Васселею, — «красный». Убить одного белого, одного красного, и пусть потом белые и красные выясняют свои отношения.

Трагедия Васселея — трагедия человека, уверовавшего в возможность особого пути, срединной дороги, ухода от классовой борьбы. Васселей понял заблуждения слишком поздно — много пролито крови, нет ему нигде прощения. Лишь последнее убийство Васселей совершает осознанно

и о нем не жалеет, — убил того, кто вынуждал его покинуть вместе с разгромленной белой армией Карелию. Убил и отшвырнул винтовку, а тут встреча с Мийтрием, прапорщиком белой армии и — смерть.

Рушатся иллюзии не только семейного мира и третьего пути («Карелия без финнов, без русских, без большевиков») — торжествует единственно возможное и исторически прогрессивное — путь карельского народа с русским народом против своей и чужой буржуазии.

Так решается в романе взаимосвязь индивидуального и национального, классового и национального. Решается не только в произведении А. Тимонена. Мог бы здесь упомянуть и роман «Февраль» грузинского писателя Григола Чиковани, который следовало бы рассматривать именно в вышеуказанном русле наметившейся в нашей всесоюзной историко-революционной прозе тенденции к диалектически-сложному показу переломных вех в истории страны на стыке предфевральских событий, февральской буржуазной революции, Великого Октября, гражданской войны. И перед грузинским народом, как это доказывает роман «Февраль», остро стояла тогда проблема выбора исторического пути. Выбор этот протекал не легко, сопровождался острой борьбой в ситуации, когда причудливо и запутанно переплетались в реальной национальной действительности всевозможные социально-классовые интересы; немало здесь было заблуждений, ошибок, слепоты, которая порой толкала во враждебный стан, горьких прозрений.

Место сюжетных схем, облегченно показывающих процесс утверждения социалистических отношений, социалистического мироощущения, заняли произведения без подгона событий под заданную идею, конечный мажорный результат. В одной семье, как показано в романе «Февраль», под одной крышей подчас жили люди диаметрально противоположных позиций и действий (и при этом — родные!). И тем убедительнее раскрывается и утверждается победа социализма, ленинской национальной политики.

И еще одно наблюдение: историко-революционная тема привлекает внимание писателей не только старшего поколения, как бы очевидцев, но и молодых, — наглядным примером может служить творчество туркменского писателя Туркиша Джумагельдыева, проявляющего устойчивый интерес к осмыслению революционного прошлого своего народа. Речь идет о двух повестях писателя: «Спор» и «Потерянный». Автор отталкивается при этом от традиций собственной

национальной литературы, а точнее, отказывается от схематизма, одно время дававшего о себе знать в поэтике произведений на историко-революционную тему, опирается на опыт советской многонациональной литературы в постижении диалектических сложностей выбора народом социалистического пути.

В повести «Спор» автор в непримиримом поединке столкнул две силы, две концепции национального развития (не случайно в оригинале повесть называлась «Война за жизнь», или «Жизненный бой»), два пути, по какому надлежит идти народу — путь к социализму и путь, ведущий к старому миру, возрождающий феодально-родовые порядки; спор этот был, в сущности, разрешен историей в пользу социализма, и произведение, написанное, повторяю, ярко и зримо, как бы еще раз утверждало и живописало доказанное и реализованное в практике жизни народа.

Автор вернулся к этой проблеме в повести «Потерянный». И вернулся не для повторения, а качественно нового прочтения истории: мало иллюстрации того, что доказано жизнью,— надо исследовать, а тем самым показать сложности и трудности социалистического перелома сознания народа.

В мире идут споры. Подвергается сомнению правильность выбора мусульманскими народами социалистического пути. Требуется безотлагательного решения афганская проблема. Трудный этап переживает революция в Иране, для которой характерны и антиимпериализм, и неприятие коммунизма и социализма как идеологии «безбожников»; при этом «мусульманские» советские народы объявляются «вероотступниками». Плюс взрыв национализма в мире, идеи «национального единства», противопоставляемого единству социально-классовому.

И с этой точки зрения понятно стремление туркменского писателя с высоты пройденного и пережитого подойти к рассмотрению, анализу, исследованию процесса социалистического строительства, борьбы, в частности с басмачеством. Его попытку не плакатно, а с глубоким психологизмом раскрыть как бы идеологический и психологический феномен басмачества.

Не случаен поэтому выбор автором героя, человека, так сказать, «мелеховского» типа (вот здесь-то и роль традиций Шолохова!), выбор сложной фигуры, в чьем сознании, мироощущении, чувствах и эмоциях идет борьба сил нового, уже победившего, и старого, еще борющегося.

В известной мере пройден этап прямолинейного столкновения двух сил (что сделано в литературе в 20—30-е годы); трудность — и художественная, главным образом, — заключается в раскрытии этого социального конфликта в духовном мире, сознании, психологии центрального персонажа, отражающего судьбу обманутой массы, «толпы».

Трудности борьбы с басмачеством в том, что оно питается и опирается на отсталую феодально-патриархальную психологию неразвитой массы, темных сил.

Герой романа — молодой парень Рахман. В нем сильна патриархальная привязанность к родному дяде, который стал непримиримым врагом советской власти. Рахман осуждает его, но вековые родственно-родовые нити подавляют, обезволивают. Рахман честен, нетерпим к обману, лжи, чист душой. Он мечется между дядей, с которым не может порвать, и женой, которая не желает покинуть родной кров, ту жизнь, которая налаживается в деревне.

Прозрение приходит к Рахману слишком поздно: потерял сын, потеряна любимая, и, как неизбежное, приходит к нему трагический финал: герой романа гибнет, не найдя в себе силы порвать с миром феодально-патриархальных отношений, «басмаческим» миром, и примкнуть к новому строю, к новой жизни.

Роман тем самым имеет как художественное, так и идейно-пропагандистское значение.

С наибольшей полнотой и эпической обстоятельностью проблема выбора пути решена в одном из значительных произведений советской многонациональной литературы — трилогии казахского писателя А. Нурпеисова «Кровь и пот».

Трилогия дает возможность для постановки не только тематико-проблемных, но и жанровых вопросов, — речь идет об обновлении эпических возможностей литературы, выявлении ее традиционных истоков и новаторства.

Говоря о романе А. Нурпеисова, нельзя не увидеть эпических традиций, восходящих к роману Ауэзова «Абай», этой, по выражению французской критики, «казахской «Илиады», своеобразной энциклопедии полувековой жизни казахского народа; открытая Ауэзовым на основе освоения творческого опыта прежде всего русского советского романа и опоры на народный эпос в казахской литературе, эпическая романная форма с ее внутренним простором, «эстетической вместительностью», дающими, как отмечает казахский исследователь М. Каратаев, возможность «выразить целую эпоху

со всеми ее страстями и противоречиями»¹, бесспорно, стимулировала интерес казахских писателей к эпическому роману, о чем свидетельствует практика, в частности, И. Есенберлина, А. Алимжанова, А. Нурпеисова.

Опора на традиции в известной мере обусловила и эпический размах трилогии «Кровь и пот» с ее стремлением отобразить полно жизнь Казахстана, дать срез действительности — и быт бедняков, и междоусобицы, и межплеменная рознь, и революционное брожение, и город, и кочевье.

Критика выявила ведущие тенденции романа, подробно остановилась на образе главного героя Еламана, «бедного из бедных», в котором воплощены, как справедливо пишет З. Кедрин, «те черты национального, которые способны в определенных исторических обстоятельствах претворяться в общесоветские, общечеловеческие»².

Но новаторское своеобразие романа сводится не только и не столько к открытию Нурпеисовым Еламана. На эволюции подобных характеров держится (при всем их национальном отличии) сюжетная и композиционная основа таких историко-революционных романов, как «Утро» Мехти Гусейна, «Решающий шаг» Берды Кербабая и других, появившихся в 40—50-е годы и рисующих типологически общий процесс формирования национального характера — от стихийного бунта против конкретной несправедливости через школу жизни (тюрьма, зерна классового самосознания, брошенные в его душу профессиональными революционерами, первое партийное задание) к осознанной борьбе в рядах революционного пролетариата против мира насилия.

И в этом смысле «Кровь и пот» находится в русле традиций многонационального историко-революционного романа, которые, в свою очередь, питались из источника русского историко-революционного романа 20—30-х годов. Философская концепция трилогии воплощается не только в Еламани. Он (особенно после того, как вышел завершающий, третий том, «Крушение») — лишь одна из центральных фигур.

В процессе работы над эпопеей, рождавшейся за многие годы, углубления в материал, диктата героев, придуманных воображением писателя, но начавших жить как бы помимо его воли, по-видимому, претерпел изменения или расширился замысел, побудивший писателя взяться за перо. Во всяком случае характер Еламана где-то в середине эпопеи или

¹ Каратаев М. От домбры до книги. М., 1969, с. 205.

² Кедрин З. Главное — человек. М., 1972, с. 328.

в конце второй книги уже перестал эволюционировать. Нарастает динамизм событий, ведущих по дорогам революционной борьбы Еламана, который уже сформировался, и автор в чем-то, кажется, утрачивает к нему интерес (и эта статичность героя — одна из слабостей третьей книги). На первый план выдвигается другая центральная фигура — образ Танирбергена, придающий эпическому повествованию А. Нурпеисова как бы новое мощное движение и энергию, делающий роман двухполюсным. Историческое осмысление эпохи углубляется, тенденция объективной закономерности в движении народной судьбы обретает объемность, к героическому пафосу примешиваются трагические мотивы крушения патриархально-националистических иллюзий.

Образ Танирбергена — подлинное художественное открытие А. Нурпеисова, вырастающий в заключительной части трилогии в тип эпохи. Характером, сцепляющим воедино сюжетно-конфликтную и композиционную части трилогии, выступает, наряду с Еламаном, и Танирберген. Этому подчинены и названия частей трилогии: «Сумерки» — это роман о Еламане, о смутах в его душе и судьбе народа; «Мытарства» — это роман о поисках Еламаном пути, определении им себя в общем потоке народной жизни; но это же — «мытарства» Танирбергена, «богом данного», начинающего выступать вторым центральным героем романа; «Крушение» — это, если рассматривать не только событийную часть, а брать за основу характер, — роман, главным образом, о Танирбергене, крушении его мира, его иллюзий, патриархальных крепостей, надежд.

В эпопее А. Нурпеисова как произведении социалистического реализма органически сочетаются утверждающее, критическое и аналитическое начала, при этом утверждающее может быть связано с характером Еламана, а критическое и аналитическое — в значительной степени с раскрытием трагической коллизии, объективно неизбежной в условиях ломки патриархального мира Танирбергена.

Завязывающее сюжетный узел столкновение между Еламаном и Танирбергенем, возникшее на почве личной вражды, определяет два главных полюса; поток событий уносит их, разделяет, каждый кристаллизуется в своей школе жизни, формируется, выявляя истинную классовую суть. Автор делает их частицами двух исторических течений, двух тенденций развития народной судьбы. Критика склонна считать главным героем трилогии Еламана.

Однако значительную роль сыграло здесь традиционное

представление о типе историко-революционного романа, а может быть, и инерция первых двух книг, где Еламан действительно выступал главной фигурой романа. Ведь не потому в третьей части — «Крушении» Еламан отодвинут на второй план и за событиями порой не угадывается духовного роста героя, что автор «слишком увлекся» (Л. Теракопьян), а потому, что характер Еламана в преддверии второй половины трилогии исчерпал себя. И там, где до Нурпеисова писатели, как правило, ставили точку, ограничившись становлением образа революционера, Нурпеисов в новых исторических условиях продолжает роман, углубляя анализ историко-революционного романа, исследует и открывает новый эпический тип.

В трагической гибели Танирбергена заключен смысл исторической концепции трилогии, определяемой как крах националистических иллюзий. Трагический финал дает возможность с новой высоты пройденного пути увидеть выстраданность народом революции, в огне которой, прежде чем народ обрел подлинную свободу, неизбежно должны были сгореть исторически несостоятельные иллюзии особого национального пути.

Исторический роман не ограничивался, однако, только проблемой «выбора пути». Здесь есть исключения и сюжетно-композиционные, и тематико-проблемные, то есть содержательные, и жанрово-стилевые. Индивидуально-неповторимым своеобразием отмечено, в частности, творчество латышского писателя-композитора Маргера Зариня, чей роман «Календарь капельмейстера Коциня» я уже вспоминал. Попутно замечу, что, видимо, дело будущих исследователей выявить взаимодействие двух видов искусства — музыки и прозы в творчестве М. Зариня. Для меня, знакомого с романами писателя, ясно одно: проза его испытала на себе влияние музыки. Не знаю, писал ли композитор каприччио, но проза писателя носит ощутимую печать именно этого музыкального жанра, для которого характерны, и это нашло отражение в структуре его романов, их жанрово-стилевом своеобразии, виртуозность построения, частая смена настроений, неожиданные обороты, эффекты, как о том можно прочесть в трактовках жанра.

Если говорить о стилевой полифонии романа «Календарь...», то здесь мы видим иронию автора и самоиронию героя; шемящую сентиментальность, настроения — от осуждения до жалости, от негодования до доброго юмора, сатирического осмеяния. Разнородна и жанровая структура. В ней соседствуют главы сухо-протокольные и гротесковые;

романтические, детективные, реалистические эпизоды... И все это служит раскрытию драматических коллизий, связанных с жизнью латышского народа на переломном рубеже второй половины 1944 года (это «календарное» время действия романа), судьбой капельмейстера Коциня из театра Аполло Новус. Театр «после захвата Риги немцами», — как о том мы читаем в «Театральной хронике», приведенной в романе, — «продолжал свою работу с опаской».

Каспар Коцинь — музыкант, трубач, капельмейстер, фигура не бойцовская, но именно на его долю выпала задача сохранения национального театра в условиях фашистской оккупации. После освобождения Советской Армией Латвии, Риги театр Аполло Новус сразу включился в дело собирания, формирования новых сил творческой интеллигенции. Это пафос романа, его «сверхзадача». Идея эта организует и части произведения, и судьбу героя, и расстановку сил, и сюжет романа. И Каспару Коциню (как его прибалтийским сородичам, о которых я говорил, — Гедиминасу из «Потерянного крова» Й. Авижюса или Элиасу из романа «В разгар лета» П. Куусберга) в критическую минуту надо сделать выбор: оставаться в Риге или быть с теми, кто покидает родину, становясь на путь предательства.

Сюжетная линия умело и с большой виртуозностью ведется автором. В нее включены и сводки погоды, и театральная хроника, и объявления театральной администрации, приложения к календарю (к примеру, «гороскоп»), рецензии, опубликованные в газетах, письма, выдержки из, очевидно, вымышленных газет — «Коричневой газеты», «Черной газеты», театральная афиша с содержанием «литературно-музыкального монтажа в трех частях», приуроченного к отмечаемой в подполье годовщине Великого Октября. Но эта внешняя калейдоскопичность не загромождает, не отвлекает, — она продумана, скомпонована, композиционно подана таким образом, что мы ощущаем эмоциональную полноту критического момента «выбора», агонию фашизма и крепнущий дух протеста патриотических сил, и, с другой стороны, — судьбу героев, увиденных с разных позиций — заинтересованной, равнодушной, враждебной, репортерской, сочувствующей, протокольно фиксирующей и т. д.

Финал романа — это торжествующий гимн творчеству, родному городу, прошедшему через ад фашистской оккупации и очищающемуся от всякой скверны. Тем, кто выбрал верный путь, сохранил, сберег и развивает все то лучшее, что было и есть в латышской культуре.

Рассматривая некоторые общие для советской многонациональной литературы *жанрово-стилевые и стилиевые* течения, необходимо прежде всего подчеркнуть их связь с дальнейшим углублением познавательного-преобразующей функции литературы, возрастающей ее ролью в жизни общества. Это стимулирует поиски литературой новых художественных средств познания и форм типизации характерных явлений действительности, способствует усилению идейно-эмоционального воздействия искусства.

Не случайно, что именно этим проблемам уделяется много внимания в современной критике и литературоведческих трудах. Формы взаимодействия метода и стиля, способов типизации и стилиевых течений выступают в современной советской литературе в богатстве сочетаний и проявлений. И анализ жанрово-стилевого богатства нашей литературы выявляет многообразие новых или обновленных жанрово-стилевых структур.

С другой стороны, возникают задачи выявления жанрово-стилевой и стилиевой типологии, «потоков», охватывающих всю советскую многонациональную литературу. И одинаково плодотворны (и успешно развиваются) тенденции как «расщепляющие» (стили в пределах национальной литературы, творческой индивидуальности, даже одного произведения¹), так и «собирающие».

Должен отметить, что интерес к жанрам и стилям в критике и литературоведении (можно было бы, объединив их, употребить термин — литературоведческая критика: истинная критика сегодня — научная, а литературоведение обогащено арсеналом критики) вызван причинами как объективного, так и субъективного характера.

Жанрово-стилевое разнообразие нашей литературы как объективный фактор побуждает заниматься вопросами, без которых немисливо постижение природы литературного творчества.

Есть и субъективные факторы, которые, увы, стали при-

¹ Д. С. Лихачев отмечает изменяемость стиля в одном и том же произведении «в зависимости от того, что изображает писатель» (Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 164). «Многочисленные факты свидетельствуют о том, — пишет Д. Ф. Марков, — что в одном и том же произведении данного автора могут быть выделены различные стилиевые особенности, обусловленные разным строем выражаемых чувств, помыслов и настроений» (Социалистический реализм сегодня, с. 106).

обретать силу факторов объективных: к сожалению, много появляется в нашей литературе и произведений иллюстративных, беллетризирующих общеизвестное, очевидное; произведений, где, казалось бы, есть все: и правильные слова, и четкая расстановка сил, полезные идеи, эволюция героя и т. д., — есть все, но нет одного: нет искусства, нет литературы, бесстильные, так сказать, произведения; и литературоведческая критика в целях охраны подлинной литературы от псевдолитературы прибегает к рассмотрению проблем, к примеру, стиля, т. е. невольно возводит защитительный барьер между истинным и вторичным.

Текущая критика, в худших своих образцах ставшая комплиментарной и утратившая ценностные ориентиры, научилась умело в едином списке давать настоящее, аналитическое и — иллюстративное. И рассмотрение проблем стиля, повторяю, — защитительная реакция и на такую критику тоже.

Критерием для определения стилей являются «типы творчества» («два типа творчества», как это, в частности, формулирует Л. И. Тимофеев, — «воспроизводящий» и «претворяющий»)¹ или, по Д. Ф. Маркову, «формы художественного обобщения», «способы художественного изображения», «способы и приемы образной выразительности»².

Но по сей день нет ясности ни в количественных, ни в качественных характеристиках стилевых тенденций, течений в советской многонациональной литературе, выступающих общими, объединяющими потоками.

Одни насчитывают только два (реалистическое и романтическое), другие — три (те же плюс условное или условно-метафорическое³), а В. Баранов — четыре («реально-бытовое, романтическое, документализм, условность»⁴).

Пять стилей намечают Л. Егорова (реалистическое, романтическое, реалистически-романтическое, романтически-сардоническое и сатирическое⁵) и С. Асадуллаев (реалистическое, романтическое, лирическое, сатирическое и фантастическое⁶) и т. д.

¹ Тимофеев Л. И. О понятии художественного метода. — В кн.: Творческий метод. М., 1960, с. 47.

² Социалистический реализм сегодня, с. 90, 92, 97.

³ Там же, с. 165.

⁴ Баранов В. Орудие познания и борьбы. М., 1978, с. 149.

⁵ Егорова Л. Проблемы типологии социалистического реализма. Ставрополь, 1971, с. 8.

⁶ Асадуллаев С. Историзм, теория и типология социалистического реализма. Баку, 1969, с. 69.

Не ставя перед собой задачу выявления предложенных исследователями суждений о стиле и стилевых течениях, отмечу, однако, вслед за В. Новиковым, что слабая разработанность (и пестрота характеристик) проблемы стиля объяснима: «Наше искусство настолько многообразно, что трудно поддается типологизации. К тому же особенности стиля — дело индивидуальное, это всегда открытие художника — открытие жизни и самого себя»¹.

При рассмотрении стилевых направлений в современной литературе наметилась тенденция к выявлению их иерархии: перспективных и малоперспективных, привилегированных и, так сказать, второстепенных.

«Нас несколько смущает,— пишет Е. Ю. Сидоров,— то саркастическое недоверие, с каким автор (П. Палиевский в книге «Пути реализма». — Ч. Г.) относится к условным стилям современного реализма»².

С. М. Петров, цитируя А. Эльяшевича, который пишет о расцвете в советском искусстве условных форм, о том, что «нынешнее увеличение удельного веса субъективных форм, и в частности форм условных, подсказано жизнью», — отмечает, что «подобная оценка состояния и тенденций развития современной советской литературы не соответствует ее действительному состоянию (с этим можно согласиться.— Ч. Г.) и потребностям»³ (а вот это, по нашему мнению, нуждается в уточнениях.— Ч. Г.).

Нам близки размышления Е. Ю. Сидорова о том, что «развитие мировой литературы свидетельствует, что традиционное, предметно-аналитическое изображение не может быть привилегированной формой субъективного отражения объективного мира и ему нельзя априорно отдавать предпочтение по сравнению с романтическими, условными, гротескными, фантастическими и другими стилями»⁴.

Высказывалось и скептическое отношение к поискам типологии реализма — как бы не обеднить живой процесс и в итоге не прийти, как отмечал Л. И. Тимофеев, «к упрощенному истолкованию предметно-аналитического изображения как лишённого романтического начала, романтического — как отхода от предметно-аналитического изображения и обоих — как свободных от элементов условности и фан-

¹ Социалистический реализм сегодня, с. 197.

² Там же, с. 295.

³ Петров С. М. Социалистический реализм, с. 246.

⁴ Социалистический реализм сегодня, с. 295.

тастики. Между тем социалистический реализм тем, в частности, и отличается, что все эти черты несет в себе в их художественной слитности и взаимопереходах в зависимости от национально-исторического момента и т. д. и т. д.»¹.

Но опасения Л. И. Тимофеева имели бы основание, если бы, как об этом справедливо пишет Д. Ф. Марков, типология рассматривалась упрощенно, воспринималась как «вычитание» черт одного типа из другого. «Речь идет, — отмечает Д. Ф. Марков, — с одной стороны, об исторической динамике художественного процесса и в этой связи — о новых стилевых тенденциях, вызываемых к жизни самим движением истории, новой проблематикой... С другой стороны, речь идет о различных типах (способах) художественного обобщения, которые могут возникать и синхронно, ибо они зависят от своеобразия объекта изображения и его идейно-эмоционального осмысления, от выражаемого жизненного пафоса». И далее: «Безусловно, эти способы обобщения существуют *не в абсолютно чистом виде* — мы судим о них по *доминирующим* чертам, но непременно надо идти к их дифференциации, к определению специфики их эстетических функций. Без этого проблему многообразия форм социалистического реализма нам не решить»².

Размышляя над характером жанровых изменений в структуре романа, некоторые критики пытаются выразить их категориями стилевыми³, относя, к примеру, к произведениям эпического типа панорамные повествования, заключающие в себе исторический разрез десятилетий («Судьба» и «Имя твое» П. Проскурина или «Годы без войны» А. Ананьева), а к произведениям притчевым, социально-фантастическим или историко-философским — так называемые проблемно-интеллектуальные романы (к примеру, «Луковое поле» А. Кима, «Завсегдатай» Т. Пулатова, «Петля» А. Валтона), что может быть принято как еще одна попытка выявления жанрово-стилевого многообразия советской прозы: при таком делении, основанном на тематико-сюжетном или пространственно-композиционном принципе, размываются аксиологические критерии. Так, А. Бочаров, придерживаясь трехлинейной стилевой дифференциации (реалистический, романтический и «условно-интеллектуализированный» стилевые пото-

¹ Тимофеев Л. Советская литература и художественный процесс. — «Новый мир», 1973, № 11, с. 260.

² Марков Д. Ф. Проблема теории социалистического реализма. М., 1975, с. 316—317.

³ См.: Единство. Сб. статей. М., 1982, вып. 4, с. 247.

ки), выделяет в современной многонациональной прозе заслуживающие внимания следующие приметные тенденции: эпизация повествования; психологизация героя с широким использованием внутреннего монолога, исповеди и других приемов «центростремительной» (выражение Д. Затонского) романистики; философизация и интеллектуализация прозы, а в связи с этим и расширение художественных форм, в том числе условно-гротесковых; романтизация повествования, связанная с процессом философизации прозы¹.

* * *

При рассмотрении жанрово-стилевых модификаций в современной прозе нельзя не учитывать и, так сказать, собственных пристрастий критика. Так, размышляя о перспективах развития стилей и, очевидно, исходя из опыта прозаика, хотелось бы отметить, что в литературном многонациональном процессе усиливается тенденция условно-метафорических, гротесково-аллегорических способов обобщений, форм типизации явлений: возрастает тяга к модельным ситуациям, создается некий экспериментальный мир, в котором разыгрываются как бы модели поведения личности, делается попытка осмыслить истоки тех или иных болевых точек нашего времени. Правда, при этом условно метафорические коллизии, парадоксы, ирреально-фантастические эпизоды или их цепь, гротесковость вполне могут основываться на реальностях нашего бытия, происходить в данное время и конкретно-национальной среде. Вспоминаются слова недавно умершего болгарского писателя Павла Вежинова, автора популярной повести «Барьер»: «Есть метафорические произведения,— говорил он,— написанные в совершенно реалистическом плане, в которых «фантастическое» имеет абсолютно условный характер и его следует понимать скорее как методологический прием в поисках художественной правды»². Именно это: поиск художественной правды; то есть избирается такой стиль, которым можно постичь и осмыслить художественную правду; при этом все иные стилиевые средства оказы-

¹ См. об этом: Бочаров А. Г. Бесконечность поиска. М., 1982, с. 413—414, 416. См. также Ревякина А. А. Художественное многообразие советского романа: проблемы литературоведческого анализа.— В кн.: Современные проблемы романа в советском и зарубежном литературоведении. М., 1984, с. 24—29.

² См.: ЛГ, 1979, № 36, 5 сент.

ваются неприемлемыми для постижения данного материала, данной коллизии или ситуации. Или, как это точно заметил А. Эльяшевич, объективная реальность подвергается либо деформации, либо строится заново, как «вторая природа», и все это «с целью выявить те ее пласты, те ее затаенные смыслы, которые не поддаются ни объективному анализу, ни постижению с помощью вчувствования в природу, то есть с помощью импрессивного переживания»¹.

Рассматривая гротесковую прозу, хотелось бы прежде всего сказать о некоторых разновидностях взаимодействия в ней характеров и обстоятельств. Порой характеры, вполне реальные по социально-психологическим, личностным мотивировкам действий, помещаются в обстоятельства гротесковые; или герои гротесковые оказываются в обстоятельствах вполне реальных, даже будничных.

В подобных заостренных ситуациях характеры и обстоятельства обнажены, гипербола и гротеск помогают раскрыть их сущность предельно. Гротесковая форма, выступая средством типизации, сгущения характеров и обстоятельств, дает писателю художественный простор для более глубокого познания и отображения социальной действительности.

О том, что такая проза как жанрово-стилевая тенденция успешно развивается, свидетельствует, в частности, опыт ряда писателей, представляющих многие национальные литературы, — русскую (Вл. Орлов, А. Ким), грузинскую (Н. Думбадзе), эстонскую (Э. Бээкман), узбекскую (Т. Пулатов), хотя тенденции гротесковой прозы наблюдаются не только у этих писателей: в русской — поздние повести В. Катаева, в частности «Святой колодец», повесть А. Битова «Колесо», опять же эстонской — новеллы А. Валтона или грузинской — рассказы Т. Чиладзе, а также в армянской (Г. Матевосян), азербайджанской (М. Ибрагимбеков, Р. Ибрагимбеков), литовской — здесь поучителен опыт драматурга К. Сая, в чьих пьесах причудливо уживаются реальность и сказочность, современный психологизм и народная, фольклорная стихия, притча; герои его — реальные, современные — оборачиваются фольклорными персонажами. Есть и произведения, правда единичные, относимые к гротесковой прозе, но как бы граничащие и с научной фантастикой, и с антиутопией, — к примеру, творчество братьев А. и Б. Стругац-

¹ Эльяшевич Арк. Лиризм. Гротеск. Экспрессия. Л., 1975, с. 24—25, 329.

ких или проза армянского писателя К. Симоняна, роман эстонского прозаика Х. К. Хеллата «Планета женщин».

Жанр повествования В. Орлова «Альтист Данилов» не нов: это «реально-волшебный» роман, смесь были и фантазии; и тут невольно вспоминаются родоначальники жанра — Э. Т. А. Гофман, его «Эликсир дьявола», где реальность представлена как стихия сверхъестественных сил, Н. Гоголь, но более всего и чаще всего М. Булгаков («Мастер и Маргарита»).

Альтист Данилов, главный герой романа, и реально живущий обыкновенный человек, артист Большого театра, и демон: «демон» по отцу и «человек» по матери.

В финале романа читаем:

«Данилов чувствовал, что есть этот троллейбус, бегущий по Москве, и есть он, Данилов, и есть Наташа, и есть его инструмент, и есть его пульт в яме, многого же не было и нет, оно лишь возникало в его фантазиях.

И Данилов, наверное, был прав. Ведь он артист, музыкант, как же ему существовать без фантазии и воображения? И я, слушатель рассказов Данилова и летописец нескольких месяцев его жизни, отношу воображение к самым высоким свойствам человеческой природы. Вот наши с Даниловым фантазии и сошлись. Верить им, естественно, нет нужды. Но отчего бы и не принять во внимание? Далеко бы ушло человечество, не умея фантазировать?..»

Итак: летописец фантазий героя (и собственных); верить им, естественно, нет нужды; но отчего бы не принять во внимание?.. При чтении такого рода произведений может возникнуть вопрос (и он постоянно возникает): во имя чего?..

При этом понимаешь сделанность вещи, сопоставляя прочитываемое с уже известным (прежде всего и главным образом с «Мастером и Маргаритой»); понимаешь, что это — фантазии: и демон, и домовые, и полеты Данилова со скоростью мысли; фантазия здесь — не самоцель, а одно из средств познания, исследования и отражения нашего бытия, времени, эпохи, ее страстей и конфликтов.

У альтиста Данилова есть переключатель, переводящий героя из жизни «З» (земной) в жизнь «Н» (небесную), из состояния «человеческого» в состояние «демоническое»; в «человеческой» части — его работа, концерты, хождение в гости, реальные разговоры о реальных делах, свидания с Наташей, участие в делах бывшей жены, выполнение ее поручений; эта часть раскрывает думы и поступки, увлечения

и причуды современного человека, и здесь автор подвергает острой критике явления неомещанства, умело выявленные и показанные им. Именно среда Клавдии Петровны, бывшей жены Данилова, с которой у него сохранились добрые отношения, является питательной для всякого рода «хлопобудов» — шарлатанов — «алхимиков», одурачивающих простаков.

Эпизоды из «небесной», «демонической» жизни Данилова, развивающиеся параллельно «земной», — это его встречи с домовыми. Как получеловек Данилов «работает» демоном на договорных началах, беседы, ожидания некоего небесного часа «Ч», когда Данилова призовут к ответу — его будут судить демоны; здесь и «полеты» Данилова со скоростью мысли — множество слоев небесных он проходит, а потом состоится суд и Данилов «возвращается», водворится на землю.

Немало страниц отведено взаимоотношениям Данилова с демоном Кармадоном: как Данилов встретил его, летал за ним, дуэль на ракетах с ним из-за Наташи, новая встреча в одном из небесных слоев, куда призвали Данилова.

В романе смещены и временные параметры, — Данилов и Кармадон учились в лицее («В лицейской юности Данилов с Кармадоном особыми друзьями не были, Данилов имел посредственное происхождение, а Кармадон с братом — напротив, прекрасное, однако Данилов среди золотой демонической молодежи считался шалопаем куда более удачливым и замечательным, и Кармадон с братом, Новым Маргаритом, глядели на него как кольца Сатурна на сам Сатурн. И уж каждый раз на контрольных в лицее с молящими глазами списывали у него гороскопы»); здесь же — перемещения в современность, — воспоминания о климатическом и лечебном курорте Кармадон (они пьют минеральную воду «Кармадон»), что в Осетии, в горах, вблизи Казбека, то ли папаша пролетел там и, веки разлепив, любовался кавказскими видами, то ли купался он в теплых источниках, то ли смывал в них земные болезни, то ли имел на фоне вершин приключение с красавицей горянкой. Для произведений такого типа характерны и перебросы в пространстве: Кармадона тянет в Африку, «где тепло», и он хотел побыть там красным быком. Отсюда — ассоциативная связь с Испанией, Латинской Америкой.

Как и в «Альтисте Данилове», в романе «Белка» А. Ки-ма, наряду со вполне реальными коллизиями, немало фантастических метаморфоз, имеющих, однако, вполне реалисти-

ческое наполнение¹. Фантастическое — лишь прием, позволяющий обнажить и ярче выразить суть вполне современных конфликтов, тем более что судьбы героев неотделимы от мировых катаклизмов. Так, отец одного из героев, которого зовут «...ий», — убит во время корейской войны, а мать умерла «во время летнего наступления американцев 195... года», и он воспитывался в Советском Союзе. Другой герой, Георгий Азнаурян, влюбляется и женится на австралийской миллионерше, и отсюда протекают вполне современные мотивы отрыва от родной почвы и т. д.

И ...ий, и Георгий — художники, личности творческие, умеющие проникнуть взором в глубь времени, жить в будущем или прошлом, и фантастические превращения — вполне в духе профессии героев; назову еще двоих, тоже художников, — Дмитрий Акутин и Иннокентий Лупетин; как видно, герои имеют имена с одинаковым окончанием ...ий (как и сам автор — Анатолий!); но за этим ничего не скрывается, я просто констатирую факт.

Итак, четыре героя, четыре художника, соученики-сокурсники художественного училища, вполне реальные в реальных условиях, но с которыми, однако, происходят всякого рода фантастико-сказочные приключения-превращения, за которыми скрываются, повторяю, вполне современные нравственные конфликты и коллизии: автор (и этим его произведение вписывается в современный литературный процесс!) ополчается против бездуховности, хищнического отношения к жизни, вещизма, аморализма, возвышает голос в защиту всего живого, подлинно гуманного и человеческого, т. е. по-своему участвуют во всемирной схватке Добра и Зла, наталкивающей, однако, на реальные аналогии (вспоминается эпизод расправы над людьми полулюдей-полукрыс, напоминающих полпотовцев).

Анатолия Кима беспокоит судьба человечества, самое существование планеты, людского рода. И на земле, и в людях, как утверждает автор в своих публицистико-философских рассуждениях, и опосредованно, в изображенных эпизодах-коллизиях, есть немало хищнического. Еще не изжиты в самом человеке звериные начала, и процесс развития человека — это процесс изжития им звериного в себе. И если человечество погибнет, то — в результате сговора или заго-

¹ Можно оспорить прозвучавшее на VIII съезде писателей СССР суждение о «вневременном понятии зла, мешанства, эгонизма» в романе «Белка» (ЛГ, 1986, 25 июня, с. 3).

вора людей-зверей (в романе изображено даже всемирное собрание-конференция «по домино», где участвуют люди — носители звериного, то есть существа, похожие на людей и скрывающие свое хищническое звериное нутро). Идея эта выглядела бы вневременной всеобщей абстракцией, если бы не изображение реалий современного мира, о которых я уже говорил, вспоминая и корейскую войну, и фашиствующих полотовцев.

Герои-художники, реализуя свою творческую сущность, встречаются со всевозможными носителями звериного начала, которые так или иначе, невольно или вольно, губят таланты. Единственный из героев, «...ий», может воплощаться в белку, имеет дар распознавать звериное нутро человека, его хищническую сущность; «...ий» и Белка могут «слиться», а могут и настолько разойтись — это ближе к финалу, — что «...ий», став охотником и поддавшись азарту охоты, неистовству своей гончей, невольно становится виновником гибели Белки, то есть, в сущности, самого себя; гибели в миг, когда он утратил в себе человеческое.

Почти весь роман — это исповедь «...ия» — Белки, его рассказ о четверке друзей — «...иев». Более того: Анатолий Ким оригинально использует прием, так сказать, «лирических» стилевых «эстафет», лишь изредка прибегая к повествованию в третьем лице. «Я» по ходу изложения — и человек «...ий», и Белка (как белка и как олицетворение «...ия»), и Дмитрий, и его возлюбленная, — каждый из четверки друзей подхватывает эстафету исповеди и ведет рассказ дальше, покада другой не начнет повествование, чтоб продолжить исповедь.

Первым рассказывает усыновленный советской семьей кореец «...ий» («Я сирота...» и т. д.), далее эстафету берет Белка («Я сижу на тополе...») и рассказывает об «...ии» и художниках, на ходу становясь и «...ием» и «белкой» («Один из списка, ...ий, любил вас великой любовью, и *ему* придется скоро изойти кровью из круглых ранок на груди, прокушенной клыками зверя, который бежит — яро несется уже за *мною* по следам этих строчек...»), далее — Дмитрий и т. д.

Эти переходы от одного «я» к другому в пределах даже одной фразы — прием, позволяющий спрессовать и время и пространство романа, усилить экспрессию, дать новый художественный объем повествования.

Могучая воля к творчеству и есть та грань, которая отличает истинно человека от оборотней, зверей, удачно маскирующихся под людей; этим даром прозрения, как я уже писал,

обладает лишь один из четверки, ибо он сам своего рода оборотень, правда не хищного толка, а всего-навсего безобидная белка, и он вскрывает все существо трагизма своих друзей, так или иначе погубленных кознями встреченных ими на своем пути людей-хищников.

Так, Лилиа́на Борисовна, учительница Дмитрия, гениального художника, соблазняет его, шестнадцатилетнего паренька, и он гибнет в утехах любви; в женском облике скрыт хорек-вампир, который губит Дмитрия. И охранник, убивающий Дмитрия, — это «скрытый» кабан; правда, Дмитрий воскресает, начиная полупризрачную жизнь, но людская клевета снова становится причиной его ухода от жизни, второй его смерти, и он оказывается во временах давно минувших, среди каторжников, угоняемых в глушь. Эти воскрешения, кстати, мастерски написанные Анатолием Кимом, олицетворяют как бы идею бессмертия художника, творческого начала в человеке («творческое состояние это ведь и есть бессмертие наяву», — говорит Дмитрий); и оба раза он воскресает по «мотивам», так сказать, «творческим»: в первый раз потому, что не успел реализовать свою творческую сущность, а она в нем была заложена как в гении, и он должен был совершить то, что не мог не совершить, во второй — благодаря открытию, которое он делает, — он может рисовать прямо в воздухе, и в пространстве повисают предметы, краски, линии.

В романе немало превращений: не только людей — в зверей, но и животных — в людей (история с Дельфином, ставшим Человеком). Происходят в романе и «временные» превращения — уход в давние времена.

И еще об одном типе «превращений» — позитивной эволюции человека, преодолении им «звериного» начала в себе, возрождении в человеке человеческого; этот тип превращения воплощен в характере Лилианы, о которой я только что писал, — она становится в финале Вдовой-Осенью, «истинно человеком».

Продолжая мотив погубленных талантов, должен сказать и о Георгии: его молодая, красивая жена — австралийская миллионерша оказалась тигрицей, поместившей своего любимого мужа в золотую клетку, — мнимая свобода оказалась клеткой, роскошь без родины погубила талант, ибо лишила его нерасторжимой связи с родной почвой, привела к духовной нищете и оскудению. Быт погубил и талант Иннокентия, и от него остались в романе рассуждения о времени и пространстве, о человеке как существе еще начинаю-

шемся и потому полном неизвестности и загадки; и в нем еще видны то звериный хвостик, то собачьи когти, а то и петушиный гребешок на голове. Спасение мира в том, чтобы в человеке окончательно и бесповоротно восторжествовало человеческое, творческое начало — над безднами звериных инстинктов.

Роман Анатолия Кима «Белка» — еще одно свидетельство того, что наша литература утверждает нравственно-гуманистические ценности человечества, ополчается против хищничества и бездуховности в масштабах планетарных. Таков пафос и романа Олеса Гончара «Твоя заря» — при всем том, что в нем сюжетная нить трудно держит повествование, «мотив дороги» навеивает порой скуку; и романа Юрия Бондарева «Выбор» — при всем том, что есть здесь элементы схематизма и многословия, «авторского диктата» над некоторыми героями и судьбами...

«Вселенское ощущение», о котором я говорю, было сильно выражено и в прежних произведениях Анатолия Кима, в частности его повести «Лотос».

Анатолий Ким, как это доказывается романом «Белка», реалистичен по цели своего творчества, ибо ставит перед собой вполне реальные задачи: формировать нового человека, творческие в нем начала, нравственность, участвовать в острой борьбе нашего века на стороне сил гуманизма, прогресса, мира и т. д. Но реализм его в плане стилевом, так сказать, притчевый, фантастически-сказочный, и этим он вносит новые краски в многояркую стилевую палитру нашей советской многонациональной литературы.

Роман Нодара Думбадзе «Белые флаги», сильный пафосом отрицания негативных явлений, с реалистической достоверностью показывает нравственную деградацию отдельных людей, приспособившихся к социалистическим отношениям, взяточничество, протекционизм, аморализм.

Нодар Думбадзе поместил героев в тюрьму, уподобленную «ноеву ковчегу», — арест и заключение в тюрьму, а также освобождение связываются в романе с новым ковчегом («...разверзлась окованная железом дверь черного дома и... я вошел в ковчег»); и финал — герой покинул ноев ковчег, и за ним «со скрипом закрылись огромные металлические ворота».

Но здесь «ковчег» не прибежище для спасения. «Ковчег» служит для характеристики не того, что происходит в нем, а — вне его, то есть носит не интенсивную, а экстенсивную

функцию. Автора интересует, какие коллизии привели его героев в «ковчег».

«Стал полон мир сей несправедливостью людской» — так раскрывает автор идею ковчега.

В романе реальное содержание облечено в символично-гротесковую форму: судебные истории, реалистические по содержанию, излагаются в ирреальной форме полуяви-полугрез; мать идет на прием к министру, и министром оказывается сам осужденный — ее сын; судебное заседание в тюрьме как игра и — его реальный исход: самоубийство Исидора Саларидзе; на свидание с любимой герой пришел с помощью солнечного луча; реальное событие (освобождение Шошиа) дается в ирреально-сказочной форме, то ли сон, то ли «видение».

Символика сквозных образов — солнца и белого флага, играющая в романе структурную роль, позволяет автору эмоционально ярко выразить мысль о конечном торжестве добра.

«Солнце» — одно из действующих лиц романа: оно дважды «водит» героя в первом и втором «Видениях», в третий раз оно снова появляется ночью, и они идут, впереди солнце, за ним — герой, поднимаясь все выше и выше над миром.

В финале сливаются образы солнца и белого флага, выступающего символом чистоты, мира и братства¹, — солнце протянуло герою белый флаг: «Я раскрыл флаг и высоко поднял его. И над миром взвился белоснежный флаг...»

Символично-аллегорические детали, которыми полон роман, усиливают эмоциональную атмосферу неприятия негативных явлений: «форма» ресторана «Мечта» находится в контрасте с его «содержанием»; подчеркивается безнравственный характер некоторых современных явлений, например взяточничества, такой деталью, как схожесть имен (*Чичико* Гоголь — *Чичиков* Гоголя); мелькает в качестве контраста название фильма «Под небом Сицилии», мол, там-то все эти деформации естественны, объяснимы, но как уживаются эти негативные явления здесь, под нашим небом?..

В романе «Шарманка» Эмэ Бээкман в форме гротеска также дано вполне реальное современное содержание. Гротеск — уже в объекте изображения: автор подвергает исследованию деятельность вымышленного, данного в реа-

¹ В символике «белого» сказываются традиционные представления, присущие грузинскому народу, — чистота, целомудрие и т. д.

лиях неправдоподобных, учреждения УУМ (Управление учета мнений) и «уумовцев». Их деятельность мнимо-активна, бессмысленна по существу, хотя и заняты они, казалось бы, нужным обществу делом — социологическим учетом общественного мнения: но учет этот не распространяется за пределы учреждения, материалы складываются здесь же. И символична деталь: письма-мнения распечатываются путем специального устройства, — как бы «гильотинируются», обезглавливаются, обесмысливаются.

Но гротеск имеет в произведении с ярко выраженной антимещанской направленностью не самодовлеющее значение, играет функциональную роль — служит емким средством исследования безнравственных, аморальных и антиобщественных явлений, уродливых проявлений мещанства и неомещанства: отсутствие идеалов, бездуховность, вытесненность и замена естественных чувств суррогатом.

В мире «Шарманки» искусственно все: и лица-маски, и голоса (которые можно с помощью технических новшеств изменить), фальшь отношений с родными, в семье; между мужем и женой, отцом и дочерью... «Теперь, когда каждая женщина могла при желании прибегнуть к помощи специального института и выбрать среди генетических кодов доноров наиболее для себя подходящий, личность отца теряла всякое значение». Даже овчарка — надувная. И в моде дарить вместо живых цветов искусственные страусовые перья; уже давно не фиксируются на бумаге «древние» фразы «Я тебя люблю».

Перекрещиваются или развиваются параллельно сюжеты гротесково-гиперболические и реально-бытовые, вполне житейские.

Мир, воссозданный в произведении, — «искусственный»: искусственны реалии учреждения, его структура, распорядок, принцип работы и «отдыха» с «играми», когда стул — символ карьеры; с подвальным грязевым бассейном и т. д.

Но механизм взаимодействия людей, начальства и подчиненных типичен для учреждения бюрократического, работающего на холостом ходу, для мира процветающего мещанства.

Данная стилевая манера исследования, организации материала, выражения отношения к тем или иным ситуациям и характерам дает возможность объяснить такие явления, как разрыв между словом и делом не на обыденном, а «руководящем» уровне, где, казалось бы, и речи быть не может о таком разрыве; многообразии форм мимикрии, приспособ-

ленчества, противоречия между видимостью «правильного» характера и его чуждой социалистической системе сущностью. И не только показать и иллюстрировать, а и исследовать личностные, социальные, семейные и т. д. корни данного явления; корни и исторические... И невольно возникает потребность в ситуациях гротесковых, в символике и фантастике, моделировании; что-то поддается прямому «реалистическому» охвату, как это реализовано в произведениях Ф. Абрамова или Ю. Трифонова, а что-то сопротивляется в силу объективных или субъективных причин, и автор вынужден прибегнуть к формам иносказания, гротеску.

Тимур Пулатов выступил со своеобразным романом «Черепаша Тарази», построенном на фольклорной основе и повествующем о временах средневековья, алхимии и чародейства, хотя при всем при этом поступки, отношения действующих лиц исторически и реалистически мотивированы, детерминированы обстоятельствами времен минувших. Сюжет, связанный с превращением человека в черепаху, ее возвращением в человеческое состояние и новым возвратом в состояние животное, как это очевидно, условно-сказочен (хотя и он тоже переведен из области чудес в план вполне возможный и реальный; во всяком случае, и люди того времени, о котором речь, и мы, читатели, принимаем игру фантазии за быль).

И снова перед нами роман-притча с коллизиями «превращения», как и в романах «Альтист Данилов» и «Белка». И эта форма позволяет расширить аналитические возможности нашей литературы, усилить ее действенность в борьбе со всякого рода «бесовским» в человеке, в мире людских отношений. Этой цели служит и мотив превращения в романе Тимура Пулатова.

Тарази, один из главных героев романа, изучает жизнь животных пустыни, натуралист, в известной мере материалист. Он живет в некоем государстве, вернее, городе-государстве (ныне погребенном под песками), где правит вероломный властелин Денгиз-хан, царят хитрость, обман, фальшь, лицемерие, уродства и пороки; для автора, правда, это своего рода фон, обстоятельства, в которых разыгрываются интриги, связанные с превращениями.

Волею случая Тарази оказывается обладателем черепахи с повадками разумного существа, и ученый понимает, что перед ним черепаха необычная, мыслящая, обладающая даже чувством стыда, такта, взгляд у нее умный, кажется, что она все понимает. Вместе с другом, тоже ученым, Тарази

начинает проводить опыты над черепахой, и она, оказавшись в нормальных человеческих условиях, в маленьком мире, где царят подлинно человеческие отношения, постепенно возвращается в свое первоначальное человеческое состояние, рассказывает («говорящая черепаха!») о своей жизни, и рассказ этот, собственно, и составляет содержание романа.

Черепаха, таким образом, рассказывает свою жизнь — *человеческую*; это был судья Бессаз, ставший впоследствии хозяином постоянного двора, и его окружали люди с дурными помыслами и повадками. Бессазу было поручено расследовать дело об убийстве человека, и, распутывая преступление, он сам оказывается вовлеченным в мир цинизма и пороков.

История эта в восточном изложении (и интерпретации) оказывается «делом Прометея», смело введенным писателем в повествование с учетом восточных вариантов этой легенды. Но суть ее — наказание за похищение огня, орел, клюющий печень, — осталась прежней.

Засилие уродливых отношений в том мире, где приходится действовать Бессазу, приводит к тому, что в нем формируется «животное» черепашьё состояние, происходит, говоря иначе, деформация человеческого.

Превращение Бессаза-человека в черепаху обосновывается в романе Т. Пулатова как бы в двух плоскостях: «природном» и социально-философском; «природном» в том смысле, что человек восходит к животному миру: у одних прародитель волк, у других — лев, у третьих (как в данном случае) черепаха; и при соответствующих условиях человек, как метафорически допускает автор, может вернуться к своим «истокам»; так произошло с Бессазом.

Этот так называемый «генетический» аспект выражен в романе достаточно отчетливо. Но есть и момент как бы социально-философский: превращение человека в животное (черепаху) как результат деформации межличностных, человеческих отношений; именно на этом пути, думается, лежит ведущий этический пафос произведения, его созвучие времени и нравственному поиску, который идет в многонациональном литературном процессе.

«Превращение» может быть — и это тоже из обоснований социально-философских — и формой протеста, ухода человека из мира людского в мир животный. Именно в условиях засилия жестокости и цинизма, процветающих в том мире, где разыгрываются коллизии романа, Бессаз «уходит» в мир черепах, и стоит возродиться подлинно человеческим отношениям, как черепаха возвращается в человеческое состоя-

ние... Но наступает момент, когда человек-Бессаз снова оказывается в мире цинизма, обмана и жестокости, — и начинается необратимый процесс «черепашизации», таков финал романа; но прежде говорящая черепаха нещадно эксплуатируется циркачами, наживающимися на диковинке. Циркачи — это именно те, которые прежде измывались над Бессазом-человеком, — его бывший слуга, бывший владетель государства, обанкротившийся Денгиз-хан, любовница слуги Майра. Черепаха лишается дара речи, становясь обыкновенной черепахой и уходя окончательно в мир животных.

В поисках жанра Э. Бээкман и Н. Думбадзе, как и Вл. Орлов, А. Ким и Т. Пулатов, пытаются найти такие способы типизации явлений, которые бы позволили усилить аналитические возможности прозы (и литературы), ее эмоционально-экспрессивный пафос, нравственную направленность, созвучные, в данном случае, нашему неприятию бездуховности, мещанства, потребительского отношения к жизни, всевозможных деформаций личности, нетерпимых в условиях нашего общества.

* * *

Гротесковость, через которую отображаются нравственные коллизии, дает о себе знать, как я уже говорил, и в произведениях, традиционно причисляемых к фантастическим (или антиутопиям), но являющихся таковыми лишь условно: здесь вымышленность выступает как одно из гротесковых средств, позволяющих обнажить современные морально-этические проблемы.

Роман эстонского писателя Хенна Каарела Хеллата «Планета женщин» относится национальной критикой к антиутопии, что требует уточнений и оговорок, ибо общепринято, что антиутопия — жанр, распространенный в литературах Запада и отражающий кризис буржуазного сознания, разочарованность в идеалах капиталистического мира. Типические образцы жанра — это «Прекрасный новый мир» О. Хаксли, «1984» Дж. Оруэлла, вызвавший столько откликов как у нас, так и в буржуазном мире, где попытались использовать произведение в антисоциалистических целях; «Утопия-14» К. Воннегута, «Перевернутый мир» К. Приста, содержащие критику, прежде всего, буржуазного общества.

Нелишне здесь сказать, что антиутопии были в советской литературе: пример — роман Е. Замятина «Мы» (1925), чуть ли не первая антиутопия в мировой литературе. Однако жан-

ровые характеристики антиутопии еще не установились: путаются утопические, фантастические и научно-фантастические произведения, социальный гротеск, романы-предостережения, так называемые «черные» романы, философские романы и т. д. К антиутопиям относят и футурологический прогноз, политические декларации и манифесты, облеченные в беллетристическую форму, и даже программы массовых стихийных движений¹.

Появление «Планеты женщин» обусловлено, по крайней мере, двумя причинами, условно говоря, научной и бытовой: в связи с развитием науки управления генетическими процессами в мире возникла угроза превращения людей в послушные автоматизированные существа, и в мировой литературе появляются произведения, имеющие антифашистскую направленность. Угроза стандартизации человеческой личности связана с природой фашизма. Наблюдается, кроме того, утрата духовности в сфере человеческих отношений, взрыв секса, бунт инстинктов порождает дегуманизацию личности.

Х. К. Хеллат не сразу пришел к прозе и к фантастике в частности (имеется в виду не чисто фантастическая литература, а фантастика так называемая социальная, когда вымышленное — лишь повод для постановки острейших проблем современности). Он был уже известным критиком, когда написал свою первую прозаическую книгу «Фуги на парадоксы», где уже обозначилось его тяготение к модельным конструкциям: выбор некоего вымышленного государства, без точного указания эпохи.

Схема романа такова: существует таинственная планета Рендония, где правят женщины, это высокоорганизованный, так сказать, матриархат, мужчинам на этой планете отведена роль производителей потомства в тех пределах, которые необходимы, они живут в изоляции, на острове, проходят соответствующую подготовку, есть «виллы любви», куда избранные женщины приезжают на две недели, и, таким образом, жизнь на планете поддерживается на определенном уровне.

Но возникает непредвиденное обстоятельство: ученая Пилар, отправляющаяся на остров мужчин для исследования их интеллекта, влюбляется в Герта, «своего» мужчину,

¹ См. об этом: Недошивин В. М. Современный буржуазный социально-утопический роман. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук. М., 1985.

и тем самым как бы бросает вызов законам рендоновского царства. Эстонская критика не без оснований назвала Пилар и Герта «Ромео и Джульеттой».

Начинается суд. Идет борьба между теми, кто пытается узаконить и углубить дегуманизацию общества, и теми, кто понимает необходимость кардинальных перемен в Рендонии. Это — содержание первой книги, состоящей из двух частей: «Герт и Пилар» и «Суд любви».

Вторая книга (или третья часть) называется «Две женщины», и здесь рассказывается о попытках, скажем условно, «правых» сил воспользоваться смутой, вызванной судом, чтобы узурпировать власть, узаконить дальнейший процесс превращения людей-рендонян в послушное стадо, подчинить жителей воле одного человека (им выступает оперсекретарь комиссии по народонаселению Ла Сульнер) с помощью культа наслаждений. Планы эти умело разоблачаются, и в этом активную роль играют журналистка — главная советница Информационного центра Ийе Пурех — и верховная власть Рендонии в лице Квин Торп. Коррупция терпит крах, и на Рендонии, очевидно, должны произойти качественные изменения... Позитивная программа автора не совсем ясна, ему важно «узнать, понять, оценить и изменить», как это сказано в эпиграфе романа, — изменить в сторону гуманистических принципов гармонического развития духовных сил и мужчин, и женщин.

Структура романа сложна. Все то, о чем рассказывается, случилось давно, и книгу публикует «группа Урта», профессора, изучающего старинные документы по истории цивилизации Вселенной, которые бы показали, «каковы были проблемы при создании оптимальной модели социального развития и организации человечества». При этом группа использует «подлинные» документы — дневники, записи, воспоминания и т. д. А вторая книга — это дневник журналистки Ийе Пурех (и другие формы «рассказа» очевидца). Иногда в текст вторгается «группа Урта», поясняющая, уточняющая, вступающая в контакт с читателем, — все это, повторяю, сделано на добротном уровне, характерном для лучших образцов эстонской литературы.

Идейное содержание четко направлено против явлений дегуманизации личности, автор предупреждает против возможных в будущем негативных явлений, утраты духовности, аморализма, деспотических извращений.

А теперь о прозе К. Симоняна и братьев А. и Б. Стругацких, могущей рассматриваться в гротесково-сатирическом

ряду, но и также — в жанрах фантастики (или антиутопии).

В повести К. Симоняна «Аптекарь Нерсес Мажан» избрана своеобразная модельная ситуация, в которой исследуются нравственно-этические проблемы, моральный облик человека.

Действие происходит чуть ли не в Десятитысячном году на обжитых землянами планетах Виланк и Лета. Люди заняты теми же житейскими проблемами, что и мы. Но автор не ставит перед собой научно-фантастические задачи и весь гротеск условен, моделичен; будущим людям не чужды ни наслаждения, ни любовь, ни ревность, ни даже убийство на почве сведения счетов. Надо сказать, что приметы, научно-технические к примеру, того времени увидены и показаны интересно, умело дана психологическая атмосфера скорых полетов с одной звездной системы на другую.

События организованы вокруг убийства на планете Виланк некоего Зенона Джабеза и самоубийства его возлюбленной Урсулы (это первая часть, «Убийство в Капелле»). Но оказывается, что Зенон Джабез жив, и для выяснения этого обстоятельства на планету Лета прибывает аптекарь Нерсес со своим помощником Нестором (часть вторая «Как узнать тебя?»). Происходит масса загадочных событий на планете Лета, куда прилетает Нерсес, мы видим сверхравнодушных, ультрабюрократов; ничего ни у кого невозможно узнать или чего-либо добиться, встречается Нерсес и с людьми, которые — в знак протеста против утраты моральных ценностей — призывают вернуться к первобытному состоянию, ходят голые, чтобы «нас можно было узнать», ибо постичь, узнать подлинную суть человека стало почти невозможно: маски, «двойники» заполнили мир.

Автор выступает против нравственной деградации личности, за ее цельность, богатство натуры, нравственную чистоту, пытается сказать слово в защиту духовного мира личности. Да, проблема чрезвычайно актуальная: появились в обществе носители симптомов разложения личности, кое-где разрушено единство между тем, что делает и что говорит человек.

«Настоящие люди и двойники,— поясняет житель Ушелья, где люди решили вернуться в первобытное состояние,— перемешаны. Двойники мало-помалу вытесняют людей, ибо люди стали беспокоиться только о собственных удовольствиях...»

Но Нерсес, это и авторская точка зрения, понимает абсурдность возвращения в первобытное состояние. «Было

горько сознавать,— думает Нерсес,— что существа, рожденные для прогресса, добровольно отступили туда, откуда начинали их отдаленные предки... А не обростут ли шерстью потомки этих людей, ибо они могут потерять секрет открытого когда-то огня...»

В яркой гротесковой форме К. Симонян выражает тревогу за состояние людей, утративших или утрачивающих нравственные ценности.

Братья Аркадий и Борис Стругацкие создали немало произведений гротесково-сказочного жанра, назову, к примеру, повесть «Улитка на склоне», сатирическую «Сказку о тройке», фантастическую повесть «За миллиард лет до конца света» и др., об их творчестве и книгах существует большая литература, в свое время вокруг отдельных их произведений бушевали споры, кипели страсти и т. д.

Не все в их творчестве может быть отнесено к научной фантастике даже и в том случае, если сами авторы относят их к этому жанру. В частности, «Улитка на склоне» — не фантастический роман, как мы не считаем фантастическими ни «Историю одного города» Салтыкова-Щедрина, ни «Нос» Гоголя,— это сатира, допускающая и предполагающая «небылицу», гротеск.

Даже касаясь романа «За миллиард лет до конца света», мы можем говорить о разных формах проявления научной фантастики. Братьев Стругацких волнует как научное предвидение будущего, так и, главным образом, внимание к современным морально-нравственным вопросам. Само будущее рисуется в произведениях, говоря несколько прямолинейно, в назидание современности, дабы предупредить, обострить восприятие явлений, могущих иметь роковые последствия.

Повести А. и Б. Стругацких — произведения сатиры, где есть гротеск, где есть невероятное, «сказочное» и т. д., т. е. явления, коллизии, некая реальность типизируются в соответствии с поэтикой сатиры.

Более того: это — саркастическая сатира, обращенная к современности (или к будущему) и с прицелом на современность.

«Улитка на склоне» и «Сказка о тройке» близки по принципу типизации, «игре» абсурдных коллизий, фейерверку гротесковых ситуаций, возникающих в условиях антигуманного общества. Его модель продумана, выписана и создана воображением писателей, опирающихся на реальное знание межличностных отношений, возникающих в государствах фашистского типа, о чем, между прочим, немало создано про-

изведений в литературах латиноамериканского региона (к примеру, «Осень патриарха» Г. Маркеса).

В повести «Улитка на склоне» оригинально и в щедрости сатирических красок и сюжетных ходов подвергаются разоблачению бездушие, некомпетентность, бюрократические уродства некоего Управления, микроцарства аномальных отношений.

Начинается повесть с рассказа о каком-то закрытом техническом учреждении, связанном с лесом, который то ли есть, то ли его нет. Разыгрываются абсурдные ситуации, связанные с лесом, или, вернее, работой в «лесном» учреждении.

Один за другим появляются на страницах повести сотрудники учреждения: некий Перец, который рвется из учреждения на волю, ибо у него истекла виза. Клавдий-Октавиан Домарошинер из группы Искоренения, который ведет угнетающие дух, убивающие волю бесконечные диспуты с Перцем, шофер Тузик, обещающий вывезти Перца на своей машине, затем Ким, с которым Перец, в свою очередь, беседует о лесе, далее — Проконсул, настоятельно советующий Перцу сделать доклад о лесе... «Я не исследователь леса», — говорит Перец, — «меня в лес не пускают, я не знаю леса», на что Проконсул отвечает: «Да, к сожалению, это горькая правда, к сожалению, это у нас еще встречается — формализм, бюрократический, эвристический подход к личности...» Все новые и новые люди вовлекаются в повествование — Стоян Стоянов с биостанции, Кандид. Возникает новая тема «ухода» в город и новые имена — Колченог, Молчун, Кулак, Хвост... Идет целая полоса абсурдных эпизодов, связанных с побегом в город, в котором раскрепощен дух человека: «Колченог сочувственно покачал головой.

— До города!.. Вон ты куда нацелился. Помню, помню... До Глиняной поляны, например, это просто: мимо двух камней, через грибную деревню, через чудакову деревню, а там по правую сторону и будет тебе Глиняная поляна. Или, скажем, до Тростников. Тут уж поворачивай от меня направо, через редколесье, мимо Хлебной лужи, а там все время за солнцем. Куда солнце, туда и ты. Трое суток идти, но если тебе уж так надо — пойдем. Мы там горшки добывали раньше, пока здесь свои не рассадили. Тростники я знаю хорошо, ты бы так и говорил, что до Тростников...

Кандид дослушал и сказал:

— Понимаешь, Колченог, мне не надо в Тростники. В Тростники мне не надо... — Колченог внимательно слушал и кивал. — А надо мне в Город, — продолжал Кандид. — Мы

с тобой уже давно об этом говорим. Я тебе вчера говорил, что мне надо в Город. Позавчера говорил, что мне надо в Город. Неделю назад говорил, что мне надо в Город. Ты сказал, что знаешь до Города дорогу. Не до Тростников, а до Города. Мне не надо в Тростники...»

Не скажу, что я приемлю поэтику абсурда, она может *работать*, когда помогает постичь нечто важное, выступает как шифр, символ прозы, заключает в себе глубинно-существенное для понимания и осмысления явлений бездуховности. Это частично сделано в «Сказке о тройке», направленной против обезлички людей, бюрократизма и его проявлений.

В такого рода сатирико-гротесковой прозе, как «Сказка о тройке», порой тяготеющей к поэтике абсурда, возрастает доля иронии, скепсиса, и это характерно, кстати, и для мирового литературного процесса, современного западноевропейского и американского романов, взаимодействующих и с литературой советской. Вспомним, в частности, полные иронии и сарказма финальные строки романов американского писателя Джона Чивера «Буллет Парк» — «...и жизнь сделалась прекрасной, прекрасной, прекрасной, прекрасной, как всегда»; «Фолокнер» — «жизнь хороша... возрадуемся, возрадуемся, возрадуемся». Вспомним и судьбу антивоенного романа Курта Воннегута «Бойня № 5», полного беспощадной иронии и сарказма, неприятия американского образа жизни,— книга писателя была изъята из библиотек, а в некоторых городах Юга и Запада публично сжигалась, автор был обвинен в безнравственности. «Дело в том,— пишет К. Воннегут, объясняя в книге «Вербное воскресенье» свою приверженность к ироническому стилю,— что шутка настолько точно выражает любую мысль, что к меткой фразе и добавить нечего»¹.

Ирония, скептицизм могут выступать в многообразии функций, и это в конечном счете определяется позицией художника: или, как в случае с писателями-реалистами Запада Джоном Чивером, Куртом Воннегутом, Джоном Ирвингом, Джозефом Хеллером, усиливать пафос социального критицизма, или же содействовать утверждению настроений разочарования и пассивности, приводить, как отмечает Ф. Боноски, к конформизму: «Высмеять, поглумиться, унижить, свести все явления до заурядного, мелкого, натуралистиче-

¹ См.: Современные проблемы романа в советском и зарубежном литературоведении. Сб. обзоров. М., 1984, с. 176, 171.

ского уровня — это не путь к искоренению зла, а лишь одна из форм приспособления к этому злу»¹.

Необходимо, очевидно, чтобы ирония сохраняла позитивное ядро, выступала средством борьбы с миром бездуховности, а не включалась в действующий с неотвратимой неизбежностью разрушительный процесс отрицания, и только.

Конечно, нельзя не признать, что ирония, сарказм, скепсис дают возможность автору вступить в тесный контакт с читателем мыслящим, «своим», понимающим с полуслова, который как бы вовлекается в тайный круг единомышленников, соучаствует и сопереживает, — то есть выполняет и функции коммуникативные.

По мнению прогрессивных зарубежных критиков новая ирония возникает как противоречие между стремлением человека постичь смысл жизни, открыть истину и осознанием бессмысленности всего происходящего, относительности всех истин; этот конфликт между надеждами личности — и объективной реальностью, бесконечностью внутреннего «я» и внешними ограничениями окружающей действительности².

Но вернемся, однако, к творчеству братьев А. и Б. Стругацких. В «Рукописи, обнаруженной при странных обстоятельствах» (это подзаголовок повести «За миллиард лет до конца света»), разыгрывается ряд непонятных героям историй (приход незнакомки, назвавшейся подругой жены, загадочная смерть соседа, странные звонки и т. д.), призванных заставить героев-ученых, разрабатывающих некие сверхсекретные темы, прекратить свои занятия как угрожающие будущему планеты. То есть речь идет, если переложить язык фантастической повести на язык современных понятий, о необходимости ограничения науки, если она угрожает будущему человечества и планеты.

Вмешательство в земные дела взвездной цивилизации (или, по другой версии, в «обнаруженной рукописи» — тайного «Союза Девяти», которые, во-первых, «копят и осваивают все достижения всех без исключения наук на нашей планете, а во-вторых, следят за тем, чтобы те или иные научно-технические новинки не превратились у людей в орудие самоистребления») имеет целью образумить человечество, не

¹ Боноски Ф. Две культуры. М., 1978, с. 115.

² См.: Леденева Т. В. Литературная критика США о проблеме иронии в современном американском романе. — В кн.: Современные проблемы романа в советском и зарубежном литературоведении. М., 1984, с. 163—179.

подвергать планету риску самоуничтожения, и этой своей направленностью повесть органично вписывается в контекст современного литературного процесса, пафоса предупреждения.

* * *

Казалось бы, противоположностью гротесково-фантастической стилевой тенденции является наблюдаемое в современном литературном процессе (и не только у нас, но и в мире) пристрастие к документальному стилю. О документализме писалось много, я хотел бы лишь остановиться на стилевом аспекте. Есть чисто документальные произведения, а есть и произведения, в которых документальный стиль играет вспомогательную роль (роман Богомолова «В августе сорок четвертого»); в качестве примера к первому ряду мог бы назвать повесть Н. Эйдельмана «Апостол Сергей» (и вообще ряд книг в популярной серии «Пламенные революционеры», хотя здесь документализм как бы предопределен заранее). Конечно, сам подбор документов, их монтаж, выстраивание (если даже документы вполне подлинные, реальные, взяты из книг-газет-«воспоминаний» и т. д.) с тем, чтобы «познать» и высечь искру эмоциональности, воздействовать, организовать и героев, и конфликт,— все это таит в себе немало подводных рифов, и требуется социальная архичуткость, чтоб не запутаться самому и не прийти, как это случилось с одним произведением (я имею в виду роман «У последней черты» В. Пикуля), к ложным выводам. Странно объяснять крах самодержавной системы причинами не объективно-социальными, а происками иноверных и инациональных врагов России (немцев и евреев), использующих фигуру Распутина для разложения не только «царствующего дома», а и создания революционной ситуации. Роман написан живо, занимательно, хотя изобилует при этом всевозможными сценами, картинками и эпизодами, рассчитанными, скажем откровенно, на читателя с невысоким эстетическим вкусом и запросами. Есть в романе коллизии и «разговоры», отдающие современными обывательскими рассуждениями... Вспоминаются примечательные слова А. С. Пушкина, адресованные к некоторым историческим повествователям: «В век, в который они хотят перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений»¹.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти тт., т. 7. Л., 1949, с. 102.

Но и документализм порой как бы граничит с конструированием модельных ситуаций. Пример — роман польского писателя Тадеуша Голуя «Личность». Произведение целиком построено на документах: отрывки изданных воспоминаний; дневниковые записи; выписки из архивных источников; «энциклопедий» и иных изданий; стихи героя; письма ему; исторические труды и т. д. Ни одного слова «со стороны» (от автора или рассказчика): честный монтаж документов... И лишь в конце романа петитом сообщается, что «все герои, события и цитируемые документы вымышлены автором»... И невольно задумываешься: а нельзя ли было, не прибегая к документальному стилю, то же самое облечь в иную стилевую форму?.. Случай с романом Т. Голуя — не игра в документализм, а единственно возможная форма осмысления данного жизненного материала в данной концепции. Автор попытался нарисовать образ *идеального* героя, тип борца, исследовать варианты его поведения в условиях столкновения противоборствующих сил (в данном случае — всеохватный, глобальный фронт борьбы сил фашизма и социализма в конкретное историческое время второй мировой войны). Борьбы «тактик» в стане «своих» между теми, кто мыслит категориями сиюминутными, и теми, кто, как бы прозревая, видит светлое будущее (ведь произведение создается сегодня, когда результат борьбы налицо). Автор призывает помнить о конечной цели и, веря в идеал, корректировать сегодняшние поступки и действия с тем, чтобы потом, в будущем, не сваливать вину за ошибки, совершенные в прошлом, на время, на обстоятельства, на «вынужденность».

Время не спишет прошлых ошибок.

Мотив этот не нов, можно вспомнить повести В. Быкова «Обелиск», «Знак беды», роман Ю. Трифонова «Старик» (где поиск истины ведется тоже в документальном стилевом ключе) и его повесть «Отблеск костра», произведение чисто документальное, лишенное всякого подобия беллетристики, почти протокольное. «...И едва не погибли старые полевые книжки, в которых отмечалась эта далекая, взбудораженная, кому-то уже не понятная сейчас жизнь,— пишет Ю. Трифонов в своей повести.— Зачем же я ворошу ее страницы? Они волнуют меня. И не только потому, что они об отце и о людях, которых я знал, но и потому, что они о времени, когда все начиналось. Когда начинались мы».

То есть, мы наблюдаем как бы два типа документального стиля: вымышленный документализм, который сродни

конструированию модельных ситуаций, и подлинный. Но и тот, и другой служат важной цели: речь идет об *историческом* воспитании человека, о вооружении нового человека духом историзма, о личной моральной ответственности каждого человека за свое время и свою эпоху.

* * *

В современном многонациональном литературном процессе выявляются глубокие конструктивные изменения в поэтике современной прозы, связанные с различными типами пространственно-временных структур, углубляющих причинную взаимообусловленность социальных явлений, познание мира и человека.

Важно, что намечается попытка литературы *исследовать личность нового человека на пересечении временных пластов*, в многообразии его связей с миром — прошлым и настоящим, в его устремленности к будущему.

Интересны в этом плане размышления С. Залыгина, который считает, что «в задачу истинной литературы входит укрепление связи времен»¹. «...Мы всегда,— пишет С. Залыгин,— не только, а может быть, не столько настоящие, сколько существующие в трех измерениях одновременно — в прошлом, в настоящем, в будущем. Правда, мы никогда ни одной минуты биологически не живем ни в прошлом, ни в будущем, а только в настоящем, однако же множество наших сиюминутных мыслей, решений и поступков обусловлено опытом прошлого и представлениями о будущем». И далее: «Преодолеть сопротивление, которое современность больше или меньше, но всегда оказывала непосредственной связи прошлого с будущим, иначе говоря — формировать будущее, вооружившись опытом прошлого,— это задача, которая отвечает духу и требованию нашего времени»².

Хотелось бы отметить, что связь времен реализуется не только в романах, но и в повестях, рассказах (к примеру — рассказы эстонского писателя А. Хинта «Последний пират» и литовского прозаика М. Слущкиса «Приглашение к танцу»). Причем исследование человека на пересечении времен осуществляется не только средствами сюжетно-

¹ Залыгин С. Ответственность перед временем — историчность фантастики.— ВЛ, 1977, № 11, с. 69.

² Там же, с. 68, 70.

композиционными: новое в организации пространственно-временного объема достигается, как нам думается, средствами стилевыми, в частности, ассоциативным стилем.

Ассоциативность — категория многомерная. «Связывание» (*assocío* — «связываю», лат.) эпизодов, картин, событий, явлений, пространственно-временных пластов по признаку ассоциативного тождества или несхожести, полемики характерно вообще для литературы. И речь в данном случае идет не об одном из родовых признаков искусства, а об ассоциативном *стиле*, несущем в себе новые способы познания и организации многомерных связей характеров и обстоятельств, усиление экспрессии.

События, заключающие в себе содержательное поле, связываются — по сходству или отталкиванию — между собой по принципу цепной реакции, организуя тем самым новый жанровый объем.

Одним из структурных приемов ассоциативного стиля выступает поток сознания, цепь ассоциативных мыслей.

Еще английский философ-материалист Томас Гоббс делил «цепь мыслей» на две категории: как развертывающиеся без плана и намерения и регулируемые определенной целью. «Однако,— отмечал при этом Т. Гоббс,— и в беспорядочном скачке мыслей часто можно открыть определенное направление и зависимость одной мысли от другой»¹.

Говоря о потоке сознания в структуре произведений социалистического реализма, мы имеем в виду, главным образом, цепь регулируемую, внутренне организованную, хотя и кажущуюся внешне разрозненной, произвольной. Это не каприз субъективного произвола художника, а такая условность, которая помогает глубже, экспрессивнее выразить объективное содержание образа.

Ассоциативный стиль, будучи качественным завоеванием реализма XX века, выступает и как одна из вспомогательных стилевых линий в произведении и как стиль доминирующий. Но есть, вместе с тем, произведения, всецело организованные ассоциативным стилем, что наиболее наглядно прослеживается в поэзии (к примеру, в творчестве А. Вознесенского, латышского поэта Ояра Вацietиса, азербайджанского поэта Расула Рза, Е. Евтушенко).

В ассоциативном стиле выдержана новая проза Валентина Катаева, в частности «Кубик», «Святой колодец», «Алмазный мой венец». Писатель уже не раз (и в предыдущих

¹ Гоббс Т. Избранные произведения. В 2-х тт., т. 2. М., 1964. с. 60.

своих произведениях) пытался теоретически осмыслить и реализовать на практике ассоциативный стиль, к которому он пришел. Правда, надо отметить, что В. Катаев, размышляя об этом новом для себя стиле, называл его методом («Ассоциативный метод построения моих сочинений», писал автор). В данном случае речь, конечно же, идет не о методе, а о стиле: ассоциативным «методом» он не только пытается *познать* свой объект исследования, но и *организует* повествование.

Ассоциативность не раз упоминается в произведениях В. Катаева в контексте раскованности, позволяющей «свободно обращаться с пространством»; добавим: «и со временем». «Это просто новая форма, пришедшая на смену старой,— отмечал В. Катаев.— Замена связи хронологической связью ассоциативной».

Герой как центр (в данном случае «я» как центр субъективной прозы) и вокруг него люди, сцепленные ассоциативной связью.

Форма, избранная В. Катаевым, не является самоцельной. Именно в такой форме ему можно было реализовать свой замысел: ассоциативный стиль давал автору возможность создать огромный объем повествования, свой громадный мир, свою «галактику».

Слово, картина, чувство, вещь и т. д. выхватывают из памяти по ассоциации лицо, жест, образ, характер, сцепляя новый ряд картин и лиц, в малый словесный объем удается тем самым втиснуть огромный мир, спрессовать время и пространство, подчинив их не хронологии, а новой организации временно-пространственных пластов путем ассоциативного притяжения (или отталкивания).

Так, герметически закупоренный иллюминатор лайнера, напоминающий О или Ю (или и то, и другое), выхватывает из памяти по ассоциативной связи образы далеких времен: футбольное поле, гимназист рижельевской гимназии, Одесса, гол, Юрий Олеша; от сегодня --- назад лет на шестьдесят, снова современность, снова возврат в прошлое: первые советские годы, нэп, Москва, снова юг, первая мировая война... На миг распадается, но снова восстанавливается ассоциативная связь -- современная Сицилия, Сиракузы, грот и -- возврат в далекое-далекое прошлое.

Имена зашифрованы; за ними — реальные люди («чистейшая правда!»); но они же — шифры, прозвища, символы («чистейшая фантазия!»). Прозвища тоже рождены по ассоциативной связи; то ли именно так называли реальных

людей, то ли это шифр, рожденный сегодня; даже называя реальные произведения, к примеру «Мастер и Маргарита», автор все равно не рассекречивает «синеглазого» (все с маленькой буквы — за исключением Командора; но и он, бесспорный В. Маяковский, не назван своим реальным именем); как не рассекречивает и «ключика», Ю. Олешу, и «птицелова», Э. Багрицкого, и «мулата», Б. Пастернака, и «королевича», С. Есенина... Будут еще и еще реальные фантазии: шелкунчик, арлекин, колченогий, соратник, друг, наследник, альпинист, конармеец и т. д.

Казалось бы, к чему эти шифры, если мулат — это именно Б. Пастернак и т. д. Но именно так и должно быть — это в стиле произведения.

Застрял перед красным светофором на перекрестке Кировская — Бульварное кольцо, — и рой новых ассоциаций от Москвы нэповской к декабрю 1934 года... От горной цепи, видимой с высоты, облаков, туч и туманов, многослойно плывущих над Монбланом, — к сумрачному плащу Воланда, Патриаршим прудам, синеглазому, «который тогда уже читал» автору «страницы из будущего романа».

Конечно, автор не всегда следует избранному ассоциативному стилю исследования и организации материала, но важно подчеркнуть, что все же ассоциативный принцип сцепления временных и пространственных пластов доминировал в повествованиях В. Катаева.

Использование ассоциативного стиля как принципа познания и организации материала ведет не только к экономии объема или, вернее, передачи в малом объеме большого содержания, — он несет в себе новые средства сгущения эмоций, усиливает эмоциональную направленность произведения. Выбором цепи ассоциаций как бы нагнетается нужная эмоциональность, в данном случае — элегическая.

К ассоциативному стилю тяготеют некоторые рассказы эстонских писателей А. Хинта («Последний пират») и П. Куусберга («Ржавая лейка» и «Улыбка»), М. Слуккиса («Приглашение к танцу»), роман латышского писателя В. Лама «Кукла и комедиант».

К произведениям ассоциативного стиля могут быть отнесены повесть Гранта Матевосяна «Мать едет женить сына» и его рассказ «Твой род», примыкающий к повести¹, повесть

¹ Эту мысль высказал Я. Эльсберг в работе «Богатство художественной культуры развитого социализма и национальные литературы». — В кн.: Взаимодействие литератур и художественная культура развитого социализма. М., 1977, с. 113.

«Ташкент». Именно благодаря этому стилю автору удается высветить характер Агун, глубинные связи ее с миром патриархальным. Сцепляя по ассоциативному принципу мир Агун и мир внешний, автор убыстряет сюжет, двигая его качественными скачками, ускоряет процесс постижения характера, давая его в более всесторонних связях с реальностью, спресовывает пространственно-временные пласты, показывает столкновение нового и старого в предельно обостренной форме.

Процесс становления Агун разворачивается стремительно, потому что прошлое не отгорожено от настоящего, а почти слилось с ним, постоянно освещает его, живет тут же, рядом.

Усилие Агун пробиться сквозь толщу патриархальных отношений тщетно, но энергия ее движения к новому столь конденсированна, что ее протест, заключающий в себе огромной силы эмоциональные импульсы, заряжает читателя, повышает познавательно-преобразующий пафос произведения.

В ассоциативном стиле тем самым реализуется и экспрессивное отношение к отражаемой действительности, ее оценка.

О потоке сознания, внутреннем монологе говорилось немало. И, как явление стиля, они связывались преимущественно с жанрами лирическими, а не эпическими. Прав был Л. Арутюнов, когда заметил: «Эпическое повествование мы не привыкли связывать с жанровой или стилевой конструктивностью, однако если последнее предполагает и имеет целью многомерное изображение жизни и сохранение ее целостности, включение в общезначимую проблематику, то в таком случае и поток сознания обретает эпическую наполненность», что «можно строить эпический мир социального романа в форме потока сознания, сохраняя анализ, критику и целостность мира» (и убедительно доказывает это, анализируя, в частности, роман Й. Авижюса «Потерянный кров», в котором внутренний монолог используется как «структурный элемент историко-социального эпоса», повесть Г. Матевосяна «Мать едет женить сына» и другие произведения); при этом существенно то, что формы внутреннего монолога и потока сознания, становясь «структурным элементом эпического повествования, активизируют его оценочные критерии и сохраняют одновременно идеи целостности мира. Художественная идея становится более целенаправленной, она приемлет аналитическую критику, рациональную мысль.

социальный анализ»¹. Речь идет об обогащении романских возможностей в познании человеческой сложности. Конечно, ассоциативность ассоциативности разнь: случается, что ассоциативный стиль разрывает сюжетное движение, ведет к его перепадам, затемняет смысл проблематики или служит прикрытием ее частного характера, лишено социальной содержательности².

Новая проза, экспериментаторская в своей основе, использует полифонию стиливых средств, тяготеет к гиперболизму и гротеску, «карнавализации» (выражение М. Бахтина), идет в осмыслении и изображении усложнившейся действительности, ее плюсов и минусов, противоречий и конфликтов новыми сюжетно-композиционными путями и тем самым обновляет формально-содержательные возможности литературы. Здесь и кинематографические принципы композиции, и многообразие соотношений пространственно-временных пластов, и поток сознания, и параллельно-перекрестное развитие реально-условных событий, и диалогический монолог, и порой непривычный синтаксис, когда фраза граничит с шифром и требуются серьезные читательские усилия для его разгадки,— такая проза, повторяю, имеет более широкую, чем собственно многонациональная советская литература, сферу распространения и бытования, перекликается с мировым литературным процессом, учитывает опыт завоеваний XX века в области реализма.

Можно обнаружить немало точек соприкосновения в литературе, к примеру, прибалтийского, закавказского и среднеазиатского регионов, и — латиноамериканского романа, для характеристики которого в поисках новых жанрово-стилевых определений выдвинуты категории «необарокко» и «магического реализма». Так «барочность» определяется А. Карпентьером как «искусство движения, пульсации... подчиненное центробежной силе... проявляется там, где есть трансформация, изменение, обновление»³. А чертами «магического реализма» объявляются: дух мятежа против канонов традиционного романа XIX в.; поиск чудесного в результате

¹ Арутюнов Л. Н. Развитие эпических традиций в современной советской литературе.— В кн.: Взаимодействие литератур и художественная культура развитого социализма. Проблемы жизни. Теория. Поэтика. М., 1981, с. 216, 217, 227.

² См. там же: Султанов К. К. Структура характера и современный опыт прозаического повествования, с. 260.

³ См.: Современные проблемы романа в советском и зарубежном литературоведении. М., 1984, с. 184, 185.

погружения в сферу бессознательного; подчеркнутая метафоричность, сопровождаемая усложнением синтаксиса; культ абсурда, черный юмор, символика, алогичность; повествование, переводящее реальность в ирреальность; использование нелинейного времени. При этом формирование «магического реализма» связывается с ориентацией на жанрово-стилевые открытия западноевропейской и североамериканской литератур — произведения Пруста, Джойса, Сартра и Фолкнера; впрочем, аргентинец Хулио Кортасар в качестве учителя называет Ф. М. Достоевского, а мексиканец Карлос Фуэнтес, называя своих предшественников, говорит об ориентации на опыт О. Бальзака¹.

Категории «необарокко» и «магический реализм», как заметил А. Карпентьер, «решительно определяют характер и содержание латиноамериканского искусства» и включают в себя «реальность чудесного» или «волшебную явь». При этом исследователи говорят не столько о соединении действительного и чудесного, яви и волшебства, — гипербола выступает формой борьбы с конкретной реальностью. Шесть тем, вокруг которых как бы вращается латиноамериканский роман, а именно: смерть, любовь, путешествия, ненависть, политика и одиночество, неизменно подвергаются гиперболизации².

Конечно, следует учесть, что все это — развивающиеся формы искусства в русле критического реализма, что разоблачительный пафос латиноамериканского романа связан с социально-идеологической жизнью континента³.

Бесспорно, интерес к латиноамериканскому роману у нас велик, и причин здесь немало. Есть моменты и чисто познавательные. Есть переключки идейно-содержательные. В латиноамериканском романе — произведениях И. А. Астуриаса, А. Карпентьера, Гарсиа Маркеса, Х. Кортасара, Х. Луиса Борхеса и других — выражены многие болевые точки не только далекого нам континента, но и всего мира, XX века. Протест — мощный и яркий — против унижения человеческого достоинства, насилия, фашиствующего типа

¹ См.: Современные проблемы романа в советском и зарубежном литературоведении, с. 191.

² Там же, с. 193.

³ Эти идеи нашли отражение в работе Ф. Перю «Критический реализм и кризис олигархического управления». См. об этом: Кофман А. Ф. Художественное своеобразие латиноамериканского романа в оценке литературной критики. — В кн.: Современные проблемы романа в советском и зарубежном литературоведении. М., 1984, с. 194—196.

власти, уродующих душу жестокостей. И вместе с тем с большой эмоциональной силой утверждены благородные человеческие качества, «земные» страсти, неистребимость народного бытия.

Есть еще одно обстоятельство, предопределившее пристальное внимание к латиноамериканскому роману в наших национальных литературах: нас поразила поэтика романа, новые способы типизации, формы обобщения, позволяющие выразить и отобразить чрезвычайно усложнившуюся реальность; даже умение показать одновременность многих времен, в синхронности дать диахронность человека, носящего в себе как бы всю национальную историю, обнажить ее боли, без прикрас раскрыть ее величие и трагические падения, и дать это в стремительном сюжете, спрессованно, вызывая сильный эмоциональный заряд. Здесь можно, к примеру, уловить переключку с опытом грузинского историко-философского романа — «Дата Туташиа» Чабуа Амирэджиби и «Всякий, кто встретится со мной» Отара Чиладзе: трезвый, самокритичный, без ослепленного упоения взгляд на национальную историю, — ни тени идеализма, ни намек на лжепатриотизм, когда заведомо приукрашиваются непривлекательные страницы национальной истории; трезвость и самокритичность — это, в сущности, и есть грани социально-классового подхода к прошлому.

Впрочем, речь идет не о приоритете тех или иных литературных регионов: в разных точках литературной карты могут рождаться сходные жанрово-стилевые открытия, и потому взаимодействие литератур носит не однозначно-прямолинейный характер, а реализуется по крайней мере в трех направлениях: есть переключки неосознанно-объективные, стихийные, связанные с природой искусства познать новую стремительно развивающуюся реальность; есть осмысленные, осознанные ориентации, возбуждающие творческую активность и ведущие к непохожим результатам, рождающие национально-неповторимые художественные миры, а есть, разумеется, и простые копирования чужого опыта. И не все многообразие типов взаимодействия учитывается в нашей текущей критике, берутся лишь моменты подражания, когда сходства объясняются не типологией процесса, а заимствованием¹; а случаются, увы, и явления пренебрежитель-

¹ Так, Чупринин С. И. в статье «Фантомы. Еще раз о негероях нашего времени» (ЛГ, 1986, 4 июня, № 23), давая, в целом, удачную, хотя и несколько негативно окрашенную характеристику современной гротесковой

ного отношения к практике мировых литератур, ко всему, так сказать, «заморскому». Типична в этом смысле направленность статьи Е. Марковой «Ответственность», в которой, как, впрочем, и в защищаемых ею статьях А. Байгушева, борьба за приоритет отечественной литературы граничит с пренебрежительным отношением к общепризнанным мировым литературным авторитетам — Г. Маркесу, А. Камю, Сэлинджеру, вся «заслуга» которого видится, в частности, в том, что из него «выросла наша подражательная «исповедальная повесть», культивировавшая всякого рода «звездные билеты» и «бочкотары» и закономерно финишировавшая где-то на западных задворках».

Обратимся, однако, к урокам А. С. Пушкина; в работе над «Борисом Годуновым» он признавал как бы три опоры: Шекспир, Карамзин, старые русские рукописи. «Шекспиру, — говорил он, — я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов, Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени»².

Есть здесь и моменты усвоения, использования, говоря словами Б. Брехта, «техники» письма. В работе «О реализме» (раздел «Реализм и техника») Б. Брехт отмечает: «Техника Джойса и Дёблина — это не просто продукты распада... Социалистические писатели могут познать в этих документах безысходности элементы ценной высокоразвитой техники»: и далее в примечании Б. Брехт поясняет о каких именно элементах «техники» идет речь: «Внутренний монолог (Джойс), перемена стиля (Джойс), диссоциации элементов (Дёблин, Дос Пассос), ассоциативная манера (Джойс, Дёблин), монтаж хроники (Дос Пассос), отчуждение (Кафка)». Чуть дальше в этой же своей работе, в разделе «Условность признаков реализма», Б. Брехт отмечает: «Надо признать за писателем право пользоваться всеми средства-

прозы, выделяя в ней интонационный сумбур, спутанность сюжетных линий, событийных пластов и психологических мотивировок, «забытовленное» мифотворчество, принципиальное неразличие сна и яви, авторской речи и «голосов» чередующихся друг с другом персонажей. связывает это с ориентированностью на повествовательный канон современной переводной литературы, что можно принять лишь с существенными оговорками — в духе вышесказанного.

¹ «Молодая гвардия», 1985, № 3, с. 257.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти тт., т. 7. Л., 1978, с. 114—115.

ми, которые ему нужны, чтобы овладеть действительностью»¹.

А вот как отвечает Василь Быков на вопрос о причинах сравнения его повестей «в чисто экзистенциальном смысле» с Камю: «...Камю мне очень близок. Я считаю его очень значительным, я считаю, что он — один из самых-самых... Может быть, можно еще Бёлля поставить рядом из писателей двадцатого века... И в экзистенциализме, как в философии, много положительного, хорошего, и умного, и честного. По отношению к жизни. А «Чума» — это, как еще Твардовский говорил, — «евангелие двадцатого века». Я ничего не знаю в зарубежной литературе выше, чем «Чума». Это прекраснейший роман, емкий, точный, лаконичный, многозначительный, глубокий...»²

5

Тяготение к емким жанровым образованиям, способным охватить действительность в исторической перспективе, наблюдаемое в современной советской многонациональной литературе (и в прозе, и в поэзии, и в драматургии), выступает как продолжение и дальнейшее развитие прогрессивных традиций мировой литературы.

Но при этом возникли или четче стали проступать новые жанровые структуры — *циклы произведений* (романов или поэм), объединенных в целое не героями (как, к примеру, в «Человеческой комедии» Бальзака) или определенной эпохой или периодом (как, например, в «Человеческой панораме» Н. Хикмета), а авторской думой о судьбе народа, просматриваемой на значительном историческом отрезке времени.

Обращение к циклам у каждого писателя — результат, разумеется, индивидуально-своеобразного творческого пути; здесь сказываются и художнические пристрастия писателей, опора их на собственные и национально-литературные традиции.

Как отмечал М. Б. Храпченко, «общность не исключает, а предполагает различия — национальные, стилевые, индивидуальные». И далее: «В социалистических литературах

¹ Брехт Б. О реализме. — В кн.: Творчество и жизнь. Литературно-художественная критика в ГДР. М., 1976, с. 79, 89.

² Правда жизни. Беседа с Василем Быковым. — «Книжное обозрение», 1986, 20 июня, с. 12.

единство проявляется в неизмеримо большей степени, чем когда-либо раньше, но оно же стимулирует и огромное художественное разнообразие творческих индивидуальностей»¹.

В каждом конкретном случае — перед нами целый комплекс причин, обуславливающих пристрастие авторов к тем или иным жанрам и стилям — личных, социальных, национальных и т. д.

Ю. Марцинкявичюс ищет истоки своей приверженности к эпическому мироощущению в крестьянском быте, к которому он причастен с детских лет, в народных песнях, этом своеобразном крестьянском эпосе.

Без поэм А. Твардовского и В. Луговского, появившихся в середине века, вряд ли родилась бы и диалогия Е. Исаева. Здесь сказалась и роль русской классической («Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова) и советской поэмы (В. Маяковский), подсказавших автору выходы к осмыслению судеб народа.

И у И. Есенберлина истоки пристрастия к циклу — в тяготении собственной национальной литературы к эпосу народной жизни, начатом М. Ауэзовым в трилогии «Абай» и продолженном А. Нурпеисовым в трилогии «Кровь и пот».

Рассказывая о своей приверженности к эпосу, Ю. Марцинкявичюс справедливо отмечает, что «успех любой литературе приносит ее стремление мыслить крупно, мощно, *целыми пластами национального опыта*» (подчеркнуто мной. — Ч. Г.). И далее, раскрывая замысел своей «драматической трилогии (или триптиха)»:

«Три части... исследуют как бы три основных элемента народной жизни, три основные эпические формы проявления народа: государственность, письменность, духовность»².

Драматическая трилогия как единое целое³ родилась из глубокой потребности «соединить многовековые чаяния, идеалы народа с революционной практикой. В героях трилогии — Миндаугасе, Мажвидасе и Лауринасе («Собор») драматург стремился, как он сам свидетельствует, «реализовать и историческую национально-освободительную идею, и проблематику современного человека, пронизывая весь

¹ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972, с. 266.

² «Литературное обозрение», 1976, № 5, с. 60.

³ Единство трилогии на уровнях проблематики и идейно-художественной структуры рассмотрено в книге: Ланкутис Й. Драматическая трилогия Юстинаса Марцинкявичюса. Вильнюс, 1977.

материал внутренней темой гражданского долга, который, как крест, может вознести, а может и согнуть человека»¹. В духовную культуру народа при появлении каждого значительного, эпохального произведения, каким и является трилогия Ю. Марцинкявичюса, включается его заново осмысленная жизнь, он самоутверждается, являя миру свой лик, свою данность, — «каждый раз, — отмечает Ю. Марцинкявичюс, — это должно быть похоже на «сотворение» мира и человека. Ведь в сущности мир создавался столько раз, сколько было оригинальных художников»².

Автором трилогии поэтических трагедий выступил башкирский писатель Мустай Карим, включив в нее произведения с проблематикой как национальной, так и общечеловеческой: «В ночь лунного затмения», «Салават» и «Не бросай огонь, Прометей!». «Во всех трех пьесах, — размышляет М. Карим, — я пытался воплотить одну идею — раскрепощение человека, его духовное освобождение. В каждой из трагедий эта идея раскрывалась по-разному: в пьесе «В ночь лунного затмения» — в плане *личном*, в «Салавате» — в *национальном*, в «Прометее» — я осмеливаюсь сказать, в *общечеловеческом*»³.

Создаются и микроциклические структуры. Так, роман эстонского прозаика М. Траата «Танец вокруг парового котла» состоит как бы из пяти «микророманов», в каждом из которых рассказывается об определенном периоде истории эстонской деревни, увиденной в «критических ситуациях» от начала века и до наших дней.

И. Есенберлин, как и Ю. Марцинкявичюс, Е. Исаев и М. Карим, исследуя целые пласты национального (и мирового) опыта, выявляет преемственную связь поколений, их нелегкую и трудную борьбу за сохранение национальной самобытности, культуры народа, закалку и прозрение людей труда в огне стихийных бунтов, кочевых крестьянских восстаний, торжество созидающего начала в человеке.

Каждый роман трилогии И. Есенберлина автономен; имеет своих героев, свой сюжет, свою композиционную завершенность, может существовать и функционировать отдельно от других частей-романов; события в «Заговоренном мече» относятся к XV веку, в «Отчаянии» — к XVIII веку, в «Хане

¹ История литовской литературы. Вильнюс, 1977, с. 920.

² ЛГ, 1976, 16 июня. Диалог поэта Ю. Марцинкявичюса с критиком Е. Сидоровым («И общее объять, и человека»).

³ ЛГ, 1979, 10 октября, № 41.

Кене» — к середине XIX века; каждый роман имеет и свою автономную идею, доминирующую мысль, определенную замыслом; причем идея эта каждый раз двуплановая: одна ее часть вытекает из конкретно-исторической эпохи, другая обращена к современности, т. е. прошлое освещено современностью, настоящее озарено светом прошлого.

Первый роман цикла — «Заговоренный меч» посвящен трагическим событиям в жизни кочевых племен — казахов, расселившихся на огромной территории, в период, когда на степь обрушились «золотоордынские» завоеватели, втянувшие поработанные племена в свои жестокие походы; когда, после распада империи на мелкие феодальные владения, возглавляемые чингизидами, над казахскими племенами нависла угроза физического уничтожения и среди казахов стала зреть идея национального самосохранения в условиях единой казахской государственности.

Народное стремление к самозащите и самосохранению было уловлено отдельными предводителями родов, в частности, в XV веке султанами Джаныбеком и его сыном Касымом, которые на первых порах сумели возглавить народное движение и создать впервые в истории казахского народа централизованное казахское государство; но государство своеобразное, «кочевое», или, как пишет автор, «государство на верблюдах» — без земли и собственной столицы, так называемую Белую Орду. Однако государство это — и здесь автор с социальных позиций осмысливает события прошлого — распалось, да иначе и быть не могло: султаны, став с помощью народных масс ханами, по своей классовой природе не в состоянии были избавить народ от угнетения и разорения.

Идея единения и невозможность ее осуществления — такова главная мысль «Заговоренного меча».

В романе «Отчаяние» автор продолжает размышлять о народной судьбе. События здесь, перенесенные в эпоху XVIII века, мало чем отличаются от событий трехсотлетней давности: те же внутриклановые козни, та же межплеменная рознь, захваты, возвеличения и падения призрачных единений. Тяга к единению и его неосуществимость лежит в основе произведений многих советских писателей, обращающихся к далекому прошлому. Тот же идейный мотив («кровью не склеишь»!) питает, к примеру, драматическую поэму Ю. Марцинкявичюса «Миндаугас». Здесь недолговечность единения литовских земель, если она создается огнем и мечом, выразил старый горшечник: «новая» Литва, которую

тщетно «клеил» Миндаугас, то же, что и наспех склеенные куски разбитого горшка.

Но в «Отчаянии» возникает новый мотив, которого не было в «Заговоренном мече» и который с еще большей силой зазвучит в третьем романе «Хан Кене»: в борьбу казахских племен за свое самосохранение вплетается идея единения народов, совместно сражающихся против общих притеснителей; среди казахов, сплотившихся вокруг батыров, мы видим и башкир из разгромленного отряда Салавата Юлаева, и остатки пугачевцев... Собираются новые народные силы в финале романа, вместе с казахскими простолюдинами мы видим и русских солдат, переметнувшихся к Пугачеву; как бы набирает силы и ширится крестьянское революционное движение в казахской степи.

В третьем романе трилогии «Хан Кене» И. Есенберлин показал противоречивость (социально и исторически обусловленную) движения Кенесары; его историческую ограниченность и неразвитость; его прогрессивность (в движение были вовлечены широкие народные массы, отстаивающие свою независимость и свое право жить не в рабстве) и его реакционность (возглавлялось оно ханами, преследующими свои корыстные антинародные интересы, и тем самым движение объективно препятствовало исторически прогрессивному присоединению «степи» к России).

Писатель показывает диалектическую противоречивость движения и в лице «вождя» и в лице массы. И показывает, что борьба закаляла народ; что борьба открывала ему глаза на две России; что борьба ковала союз русских и казахов в их совместных усилиях против «своих» и «чужих» поработителей — ханов, царя, помещиков.

Хотя каждый роман автономен по замыслу и «своей» идее,— все три романа являются частью единой трилогии «Кочевники». Единство это обусловлено многими моментами, в том числе и жанрово-стилевыми.

Во-первых, это романы-хроники жизни казахской степи и казахских кочевых племен за 400 лет (с XV по XIX века); в известном смысле мы можем говорить даже о полном охвате событий четырех веков, потому что хронологические провалы, существующие между романами, заполнены в каждом отдельном случае по-своему, а именно: или в авторском историческом пояснении, или через рассказы-песни народных сказителей, или же через думы султанов, ханов и батыров, вспоминающих (для оправдания, в назидание, в поддержку своих действий или, наоборот, в порядке внутренней

полемики) былое. Тем самым пробелы между романами (XV век и — XVIII, XVIII век и — XIX) не ощущаются, хронологическая «лента» не обрывается.

Во-вторых, говоря о единстве романов, следует остановиться и на таком существенном компоненте, как единство авторской концепции исторического развития; единство современного акцента; единство классового подхода к сложным явлениям и именам прошлого; единство принципа народности в освещении истории, прослеживаемое во всех романах трилогии.

История просматривается с точки зрения интересов народа. Причем народ в романах — не просто некая безымянная масса, фон, безликая толпа или (как это часто бывает в аналогичных произведениях) персонифицированный абстрактный символ в лице батыров или вещих певцов-сказителей.

В изображении народа автор отверг и путь абстрактных символов и тенденцию безликой массы. Правда, у него есть и вещие сказители и народные батыры, но каждый из этих образов решен в реалистическом ключе, выступает как тип, как индивидуальность, причем мы видим их не в черно-светлом цвете, а в их обусловленности типическими обстоятельствами эпохи, в их детерминированности средой.

Вещие сказители не обязательно и не всегда безусловно правы в своих суждениях, как это бывает в народных сказаниях, где певец непременно и всегда мудр и дальновиден, изрекает вечные истины и т. д.; как писатель-реалист, понимающий историческую ограниченность героев той эпохи, он рисует народных батыров и мудрых певцов диалектически-противоречиво, не однозначно; и в этом сказывается реализм мышления писателя, противостоящий поэтике народного сказания.

Авторский идеал народного борца-мстителя выражен в образе Одноглазого батыра Орака. Вехи жизни и подвиги Орака воссозданы автором на основе народных сказаний, явившихся главным историческим документом для романиста. Но если в прозе на начальном этапе ее развития можно было ограничиться лишь воссозданием или воспроизведением народного сказания, то сегодня это выглядело бы слабостью реализма. Автор создает реалистический характер, чей облик, чьи думы, чья сущность порождены определенными обстоятельствами той эпохи. При этом наблюдается — и это является особенностью писательского почерка И. Есенберлина —

соединение «дастанности» внешнего облика героя (им может быть и батыр, и сказитель, и султан) и строгой реалистичности в раскрытии его внутреннего мира.

И еще одно своеобразие поэтики романов, придающее цельность трилогии: прием трехслойного изображения событий, переплетение слоев исторического (документ, исторические пояснения или изложения), авторской оценки и внутреннего мира героя, позволяющее раскрыть и облик героя, показать и ход истории, а также выразить авторское отношение к событиям.

Пронизывает трилогию и такой важный идейный мотив, как союз с русским народом в борьбе за национальное и социальное освобождение.

Этот мотив, ретроспективно как бы отбрасываемый в далекую историю, исходящий из опыта последующих революционных событий, усиливает современное звучание трилогии, помогает постичь исходный замысел автора.

Вводить этот мотив в роман о XV веке было бы грубейшей модернизацией; он возникает случайно, как некое дуновение мысли, в головах дальновидных и исторически прогрессивных султанов. Лишь однажды Джанибек «поддался своей извечной мечте: о союзе с Русью и о городах на Волге и Жанике»; поддался и тут же отбросил ее: «Слишком далеко находилась Русь... и она сама была еще похожа на орленка, не совсем окрепшего».

Но уже в «Отчаянии» идея эта реализуется в сюжете романа — намечается линия связи народных борцов с отрядами Пугачева. А в «Хане Кене», изображая сильные и слабые стороны народного движения, автор показывает, как в борьбе народные массы приходят к пониманию непреложной истины, что руками ханов или султанов (как и царей) не может быть достигнута ни независимость, ни свобода; и в борьбе куется союз казахов, башкир, русских. Поражение движения стало залогом будущей победы объединенных народных масс.

Надо отметить, что только в 50—60-е годы в молодой казахской литературе, чья письменная история насчитывает век с лишним, намечился взрыв романной формы, и это связано, прежде всего, с именем М. Ауэзова, его эпопеей «Путь Абая», вобравшей в себя как опыт национальной (богатое эпическое народное творчество, выступающее энциклопедией жизни народа, его историей, сокровищницей языка), так и традиции великой русской литературы, литературы советской. Создается в эту пору приобретшая впоследствии все-

союзное звучание трилогия А. Нурпеисова «Кровь и пот», исследующая казахскую историю в переломную пору гибели старого и рождения нового, социалистического мира.

* * *

Развивается (и это тоже заслуживает внимания) и творчество казахских литераторов, пишущих по-русски и наследующих традиции Чокана Валиханова, русскоязычного казахского общественного и культурного деятеля XIX века. На всесоюзной арене именно в эти годы зазвучал голос О. Сулейменова, чья русскоязычная поэзия, большой цикл лиро-эпических поэм тонко раскрывает мир души казаха¹. В его поэзии прошлое осмысливается в могучих проявлениях духа кочевого народа, звучит мотив ответственности человека за свою историю — за то, что было, и за то, что будет...

Развивается, набирая темп, и творчество А. Алимжанова, появляется цикл его исторических романов о судьбе казахского народа чуть ли не за тысячу лет его истории. В тяге к большим полотнам сказываются как собственные творческие пристрастия автора, так и веление времени: обобщить опыт народной жизни, взглянуть пристально в прошлое, чтобы понять настоящее.

Взросшее чувство национального самосознания и гордости, порожденное равноправным участием всех народов страны в социалистическом строительстве, выходом к осознанному историческому творчеству, побуждает художника — в данном случае А. Алимжанова — к осмыслению истоков национального бытия, анализу противоречий его развития, что предполагает умение видеть в прошлом как ценное и позитивное, так и косное, отсталое, тормозящее прогресс, мешающее движению. И это художническое исследование прошлого народа ведется в казахской литературе

¹ Олжас Сулейменов известен и как автор научно-художественных эссе, в частности «Аз и я», получившего широкое распространение среди читателей. Хотелось бы здесь высказаться по поводу той резкой, как это сегодня очевидно, критики, которой подвергалось данное сочинение за отдельные непродуманные формулировки. Но при этом критики по существу прошли мимо его интернациональной, плодотворной идеи — показать на материале языка «Слова о полку Игореве» тенденции сближения, взаимодействия, содружества и взаимообогащения Степи и Руси, обосновав это вопреки устоявшимся традиционным представлениям об их изначальной вражде, противостоянии.

в условиях, как я уже отмечал, отсутствия письменных источников. Такими источниками — летописями и другими документальными свидетельствами располагают оседлые народы. Писатель казахский, берущийся за историческую тему, как бы сам создает письменную хронику истории народа, осмысливает ее и как философ, и как художник.

С каждым новым своим произведением А. Алимжанов шел в глубь истории: начав с первой половины XIX века, когда народ, отстаивая свое право на существование, поднялся с оружием в руках против собственных вождей и царских наместников (роман «Стрела Махамбета», 1969), писатель переходит к исследованию истории своего народа первой четверти XVIII века (роман «Гонец», 1974). Именно в этот период судьба Казахстана оказалась втянутой в общероссийскую орбиту. Перед лицом нашествия полчищ джунгар это стало спасением для казахов.

В романе «Возвращение учителя» (1979) рассказывается о X веке истории казахского народа и его родины, а в последнем, четвертом романе цикла писатель попытался в едином сюжете совместить далекое прошлое, современность и будущее (это роман «Дорога людей», 1984).

Такова притягательная сила истории: раз приобщившись к прошлому, писатель уже не может от него оторваться, ищет в глубинах веков созвучие современности, ретроспекция помогает выстроить перспективу.

Разумеется, тяга к историческому прошлому возникает всегда в результате выстраданной концепции — отсутствие ее грозит чистым бытописанием, иллюстративностью.

Выше говорилось о рождении творческого импульса в силу возросшего чувства национального самосознания — сохранить и приумножить славные традиции прошлого и, прежде всего, традиции национально-освободительного движения, участия «своего народа» в общемировом культурном прогрессе. Есть еще одна концепция, подвигающая исторического романиста к исследованию прошлого — познание истоков братства народов в их совместной борьбе против власти насилия и угнетения за социальную справедливость. Не случайно роман «Стрела Махамбета» кончается фразой: «Я описал лишь один эпизод битвы, которую вел народ на протяжении многих столетий за свою свободу и равенство». А вот финальные слова другого романа, «Гонец», — здесь в символический ряд выстроены понятия «мир», «союз», «дружба» и «единство»: «От юрты к юрте, от аула к аулу, от города к городу — по всей Казахии мчался гонец —

неслась весть о начале братства с русами. И бывалые сарбазы, рассказывая родным и друзьям о минувших походах и битвах, неизменно повторяли слова великих старцев, сказанные на Ордабасы, — слова о силе Единства».

Махамбет, герой романа «Стрела Махамбета», — подлинное историческое лицо, казахский поэт и воин, один из руководителей народного движения в 30-е годы прошлого века; он был, как свидетельствуют сказания безымянных певцов, душой возглавляемых народным героем Исатаем Таймановым крестьянских восстаний против хана Джангира, султанов и биев. Махамбет кроме того воспел это народное движение, создал его поэтическую летопись.

Работая над романом о Махамбете, А. Алимжанов во многом опирался на сочинения поэта, устные рассказы, бытовавшие в народе. Ему пришлось сюжетно соединить разрозненные сведения о движении, среде, сформировавшей бунтарский характер Махамбета, поэта и борца. Придворная жизнь при хане, поездка в Петербург, невольное приобщение — «счастливое совпадение!» — к идеям декабристского движения (вымысел? может быть, но возможность, приближающаяся к реальности); разрыв с ханом, ибо слишком велик его гнет и нестерпимо народное страдание, далее — участие в движении, его разгром, — все это описано автором с глубоким знанием предмета, эмоциональным накалом, экспрессией.

Писателю важно было показать, как в Махамбете зреет понимание двух Россий — царя, карателей и — тех офицеров, которые симпатизируют борцам; это понимание живет в Махамбете, разумеется, стихийно, неосмысленно, иначе и быть не могло в ту пору. Но именно прогрессивно мыслящий русский офицер Даль Луганский, с которым Махамбет познакомился еще в Петербурге, помог впоследствии организовать побег Махамбета из каземата и спасти его от неминуемой казни.

Мотив союза с русским народом пронизывает и страницы романа «Гонец». Здесь уточняется идея, столь актуальная в исторической прозе литератур народов СССР: прозрачность, иллюзорность, недолговечность единения племен в условиях феодального раздора. Возникает в «Гонце» и мысль о прогрессивной роли союза казахских племен с Россией. На протяжении сотен лет воинственные джунгарские племена вторгались на казахские земли, казахи постоянно находились под угрозой исчезновения под натиском джунгарских ханов. Однако автор далек от какой бы то ни было

идеализации царской России и показывает, что субъективно царизм преследовал, конечно же, свои корыстные колонизаторские цели. Важную роль в романе, как, впрочем, и в других произведениях цикла, играют публицистические отступления автора, выдержанные в лирико-романтическом стиле, тоже характерном для почерка писателя. В этих отступлениях, ретроспективно отброшенных в прошлое, звучит и боль, и надежда, и гнев. «Годом великих бедствий» назвали казахи вторжение в их земли иноземцев-джунгар, вскоре поторопившихся объявить миру, что казахов больше нет.

«А над степью, умножая тоску, тихо и скорбно неслись песни, одна печальнее другой...

Что за время? Время тоски... Время тяжких испытаний...

Что за время? Время смут и унижений... Время безвластия и раздоров... Будьте прокляты, ханы!

Что за время? Народ, как стадо, бежит от врага, и пылью окутана степь, словно январской метелью.

Что за время? Время безвластия и страха...

Родина, родные остались позади. Лишь слезы, лишь слезы застилают глаза...

Вернется ли счастье народу, вернется ли прошлое единство? Скажите нам, батыры...»

Это стиль народных сказаний, порой вплетающийся в повествование и указывающий на его историческую первооснову — устные рассказы и песни, передаваемые из поколения в поколение и хранящие память народа о своем прошлом.

Сюжет романа организован повествованием о вторжении джунгарских полчищ и бегством — спасением кочевого рода Маная, олицетворяющего народ. Но Манай понимает — прозрение это приходит не сразу, — что бегством не спастись, надо объединиться, чтоб оказать сопротивление врагу; объединиться не только казахским племенам, но и с сильным соседом — Россией.

Романы «Стрела Махамбета» и «Гонец», дополняя друг друга, концептуально сливаются в единое целое: так, в контексте романа «Стрела Махамбета» видна призрачность единения племен, побуждающая народные массы во главе с Махамбетом к восстанию против своих и чужих господ, против ханов, биев и царя; а в контексте романа «Гонец» вырисовывается трагедия народа, мечущегося между иноземными полчищами в надежде выжить.

Без «Гонца» и другой роман — «Стрела Махамбета»

утрачивает важнейшие свои концептуальные корни,— он исторически развивает мотивы романа первого: союз ханов друг с другом и ханов с царем не спасет народ от трагического существования; обречена на поражение и борьба казахского народа в одиночку, пока она в новых исторических условиях не сольется с борьбой народных масс России. Оба романа, таким образом, эмоционально, идейно подготавливают читателя к восприятию и осознанию неизбежности социалистического пути как единственной возможности возрождения народа; эта идея зреет в недрах народа, выстрадана им, а не навязана извне. Тем самым романы А. Алимжанова приобретают идеологическую направленность, участвуют в борьбе против буржуазных измышлений об «идиллическом прошлом» и навязанности народу «революционного духа».

В свете торжества мира социального братства, ставшего возможным в эпоху социализма, писатель обращает свой взор в далекое прошлое — век X. И подспудно, как сверхзадача, возникает полемика с идеей «дикости» кочевых племен, которые якобы вели бесконечные завоевательские походы, несли лишь разрушение и смерть, не были способны к созиданию культурных ценностей и т. д. Нет, каждый народ участвовал в прогрессе человечества, утверждает А. Алимжанов своим романом «Возвращение учителя», романом о силе разума, величии ума, неистребимом стремлении человека к познанию истины, мужестве духа человека-творца.

История, рассказанная писателем,— источник познания прошлого и современности, изыскания помогают утверждению оптимистической концепции мира и человека, дают уверенность в завтрашнем дне, делают осмысленным труд во имя разума, прогресса, счастья людей.

А. Алимжанов отправляется по следу своего великого предка — гениального ученого-философа аль-Фараби, который жил и творил в Отраре и чье имя известно на Востоке; отправляется в путешествие по странам Востока — Азии и Африки, воочию наблюдая страны и города, по которым шел в многотрудной своей жизни аль-Фараби, постигший и сладость славы и горечь унижений, живший и во дворцах владык, халифов и султанов, и — в хижинах нищих.

Перед прозаиком стояли серьезные трудности на пути исследования исторического прошлого, личности аль-Фараби, осмысления пестрой картины жизни стран и народов той далекой эпохи. Знание историко-философского смысла эда истории, сути движущих сил эпохи, биографии и трудов

аль-Фараби, являясь необходимым условием для написания произведения, далеко не достаточны для создания произведения подлинно художественного: нужно еще выстроить сюжет, вылепить реалистические характеры, создать романский конфликт, насытить произведения эмоционально с тем, чтобы факты не заслонили людей. И надо отдать должное Ануару Алимжанову: благодаря его талантливому «возвращению» в прошлое, к нам из тысячелетней дали вернулся как живой и как наш современник — аль-Фараби; вернулся, чтоб активно участвовать в вечной битве добра со злом, разума с невежеством.

Мотив «движения» организует не только философский смысл произведения, но и является романским сюжетом: аль-Фараби с верными ему людьми бежит, спасаясь от преследований султана, тщетно пытаясь вырваться из заколдованного круга душителей разума, тиранов и их многочисленных слуг. Отказавшись от мирских благ, разлученный с любимой, аль-Фараби озабочен лишь одним: донести до потомков правду о своем жестоком веке, укрепить в согражданах веру в силу разума, показать, что были, есть и будут люди, не шадящие жизни и идущие на казнь во имя торжества справедливости; и в этом смысле примечательны сюжетные ходы, выводящие аль-Фараби на связь с «Братьями чистоты», борцами против халифата, жестоко преследуемыми властями.

Автор показывает аль-Фараби и как ученого, органично вводя в текст его высказывания, размышления; и как гордого философа, не склоняющего голову перед наместником халифа — султаном; и как друга, бесстрашного, сердечного, заботливого, любящего мужа, воина. Аль-Фараби раскрыт многосторонне в связях почти со всеми социальными слоями своего времени.

Роман историко-биографического типа, каким является и «Возвращение учителя», может увлечь читателя лишь в том случае, если в нем показано богатство отображаемой эпохи, события развиваются естественно, ненавязчиво, занимательно, за орнаментом восточных реалий ощущаются страсти и битвы времени.

Казалось бы, весь X век уместился на страницах, в сущности, небольшого по объему романа; но X век, видимый и прочитываемый глазами человека XX века; сегодняшнее помогает автору выявить ведущие закономерности той далекой эпохи, неуклонно поступательное движение сил гуманизма и разума.

Авторское «послесловие о том, что сказано в этой книге, и о том, что не сказано», вводит в произведение реалии современности, дух нашего времени; здесь есть и моменты чисто справочного характера, необходимые для постижения замысла автора, и факты биографии героя книги, которые не вошли в роман, но которые надо знать для полноты представления об эпохе и об аль-Фараби,— к примеру, поиски автором могилы аль-Фараби в Алеппо и о том, как умер Учитель.

И вот четвертый роман, «Дорога людей», в центре которого судьба историка Аскара, исследующего прошлое казахского народа, в частности историю так называемого Великого Шелкового Пути, или «Дороги людей», пролежавшей через казахские земли и соединявшей многие народы и государства древности. Образ Аскара во многом автобиографичен.

Выявляя черты схожести между героем и автором, хотелось бы отметить, что проблемы, поднимаемые в романе и пропущенные через душу героя, ставшие «болевыми точками» его жизни и деятельности, выстраданы и автором романа, это, в сущности, и его жизнь. Стиль произведения эссеистический, исповедально-доверительный, «несобранная», на первый взгляд, композиция — вполне естественный поток жизни, дел и дум героя, который не замкнут в пределах жесткого сюжета. Роман, таким образом,— это движение мыслей — чувств — дел героя, открывающего для себя взаимосвязь явлений прошлого, и очень далекого, и очень близкого, настоящего. Нити тянутся то на Ближний Восток, то в Индию. Настоящее окрашено в тревожные тона, ибо над миром и будущим нависла угроза глобальной ядерной катастрофы. Так обеспечиваются в романе выходы на политические проблемы, произведение приобретает черты политического повествования, все более заявляющего о себе в современном литературном процессе, оказывается нацеленным на конфликтные точки, связанные, в частности, с ближневосточным кризисом, палестинской проблемой, судьбами Бейрута.

Взаимопереходы во времени и пространстве находят отражение в романе, где одновременно присутствуют Дарий и Кир и — современный Дамаск. Тимур и — современный палестинец Салам Адиль, пишущий об «утерянной родине». Чингисхан, древний Коркут-Ата, родоначальник и «бард» многих тюркских племен, и — проблемы, связанные с судьбой современного Каспия,— так вот, эта цепь имен, событий,

явлений органически связывается с жизнью и делами Аскара.

Герой романа, осмысливая прошлое и активно включенный в современный тревожный мир, думающий о будущем цивилизации, которая оказалась под угрозой исчезновения, обретает такие качества своего характера — и тем самым формирует читателя! — как возрастающее чувство ответственности за судьбу собственного народа, мира, в котором он живет, за сохранение всего ценного, что накоплено человечеством за тысячелетия.

История эта присутствует в романе, как я уже говорил, в своей временной и пространственной конкретике, а не абстрактно, и включает в себя многое. Уроки ее четко представлены в романе, — уроки борьбы сил разрушения и сил созидания: это и дорога народов — Шелковый Путь и судьба одного из самых древних городов на планете — Дамаска, которому восемь с половиной тысяч лет, прошлое и настоящее также древнего родного Аскару города Алма-Ата, которому две тысячи лет. Орнамент линий прошлого пересекается с настоящим и будущим, придавая роману остросоциальный смысл, политическую направленность.

Как видим, есть некая закономерность в объединении созданных писателем произведений в единый цикл. Здесь сказывается тяга к целостному и многомерному представлению о творчестве писателя, создающего как бы одну большую Книгу действительности. Циклом романов, объединенных политической проблематикой, можно считать и произведения Ю. Семенова, романы А. Проханова, о чем я еще скажу.

* * *

Однако цикличность не обязательно обуславливается эпичностью содержания. И более локальные темы могут составлять в циклы. Вот три повести И. Грековой, объединенные в цикл: «Маленький Гарусов», «Хозяйка гостиницы», «Кафедра». Единство их обусловлено жанром, концепцией, проблематикой, хотя повести отличаются по сюжетно-композиционным принципам построения: в первых двух судьбы героев рассмотрены на довольно большом историческом отрезке времени (Отечественной войны в «Маленьком Гарусове» и даже дореволюционного периода в «Хозяйке гостиницы»).

И. Грекова стремится осмыслить духовные возможности

и потенциал личности советского человека на фоне исторических событий; то есть сосредоточивает внимание прежде всего на характере, детерминируя его жизнь социальными событиями и показывая активную роль личности в ее влиянии на обстоятельства.

«Маленький Гарусов» — это повесть о судьбе мальчика, далее подростка, затем юноши и мужа, повесть о том, как жить, как реализовать свою сущность, о бескорыстии и добре, о чистоте духовной, о самопожертвовании.

Мотив бескорыстности и самоотдачи выступает доминантой характера Гарусова... Нельзя, конечно, сказать, что всегда этот мотив органичен, психологически убедителен (особенно в финале — поездка на Север за «длинным рублем», не для себя и своей семьи, а для чужого). Нельзя сказать и о том, что окружающие главного героя образы достаточно емко выписаны, особенно «хищники», использующие доброту Гарусова в корыстных целях. Но в целом повесть эту надо признать удачей автора — удался прежде всего сам Гарусов; его жизнь и его метания (особенно страницы, посвященные блокадному Ленинграду!) поучительны и несомненно имеют в хорошем смысле воспитательное значение.

Моногеройна и повесть «Хозяйка гостиницы». Жизнь Веры, красивой женщины, показана на значительном временном отрезке. Молодость, семья и к концу вдовья жизнь. Автор довольно тщательно и с реалистической щепетильностью бытописует, ее произведения могут рассматриваться как точные картины времени.

Но только ли это? Нет, перед нами своего рода панорама жизни со многими судьбами, так или иначе связанными с судьбой Веры. Социально-общественный срез, временные параметры взяты большие, здесь и (через отца Веры) годы первой мировой войны, и революция, и довоенное время, и годы войны, и послевоенные годы... почти вплоть до наших дней,— и все это просмотрено через конкретную судьбу.

Жизнь в приморском городе, замужество, скитания с мужем-военным, война, эвакуация, которая всех разбросала, и победа, вновь собравшая под отчий кров, возвращение мужа, снова скитания по стране, смерть мужа, новые привязанности и новые разлуки, служба в гостинице — от дежурной и до директора. И все это — служение людям, поистине есть чему поучиться у героини, обогатиться опытом ее жизни.

Третья повесть, задуманная композиционно несколько иначе, построенная не хронологически, а с выходами в прошлое,— является завершающей в этом своеобразном цикле. Здесь, как и в прежних повестях, герой в сущности один, это — кафедра; кафедра как арена жизни, деятельности, где раскрывается сущность человека, его страсти, его моральный уровень, его в широком смысле человечность, контактность, умение ладить и жить в коллективе, с коллективом, для коллектива.

Как видим, есть основания, концептуальные прежде всего, для объединения разных произведений в единый цикл.

Опыт рассмотренных здесь произведений (писательский ряд можно было бы продолжить, включив и циклы исторических романов Д. Балашова, Я. Кросса, «свод поэм» А. Преловского¹, новый цикл повестей А. Айлисли «Белое ущелье...») свидетельствует о поисках новых жанровых структур, которые ведутся в советской многонациональной литературе и преследуют в конечном итоге цель — формировать облик современника, активно влияя на его идеологическое, политическое и эстетическое сознание. Здесь налицо взаимосвязь: из года в год растущий культурный, духовный уровень народа, уровень образованности и запросов советских людей, с одной стороны, усиливает воздействие искусства на умы людей, и тем самым рост его возможностей, его активного вмешательства в общественную жизнь, а с другой — побуждает литературу постоянно обогащать на основе исследования, познания и отображения закономерностей развития жизни, магистральных линий общества, как прошлого, так и настоящего, арсенал выразительно-изобразительных средств, совершенствовать пути и способы типизации явлений действительности, опять-таки повышая силу идейно-эмоционального воздействия на разум и чувства людей.

¹ Подводя под этот «циклический» жанр своих «сибирских поэм» теоретическое обоснование, не лишенное интереса, А. Преловский отмечает: «Тематические линии, место или места действия, ритмика, сквозные сюжеты народного бытия — вот что, как мне кажется, должно определять жанр... Свод поэм может быть лирическим, лиро-эпическим, бессюжетным, исповедальным — автору открывается полная свобода для соотношения лирического и эпического как в отдельной части, так и на протяжении всего свода»; к своду поэм относит А. Преловский и книгу поэм Владимира Луговского «Середина века» (см.: ЛГ, 1980, № 5).

Не пытаясь резюмировать, а продолжая свои размышления, хотел бы подчеркнуть (повторив), что тенденция к циклизации произведений, обозначаемых как дилогия, трилогия, тетралогия (причем целое, как я показал, не обязательно составляется из традиционно-романных форм,— объединяются в «-логии» и рассказы, и повести; очевидно, здесь сказывается писательская тяга к созданию чего-то объемного, значительного, охватывающего жизнь в полноте ее проявлений, исторически — со взглядом в прошлое и будущее и т. д.), сегодня щедро заявляет о себе в литературном процессе, о чем говорилось выше. Формируются, как я пытался показать, «-логии» *философско-концептуальные*. Здесь имеется в виду не заданность концепции, когда в угоду умозрительным построениям подбираются, иллюстрируются события и фигуры, строятся коллизии, а концептуальная органичность, вытекающая естественно из панорамы изображенной жизни. Панорамность эта не хаотическая, а организуемая и мыслью, и концепцией, и философией жизни, открытой или по-новому поданной автором на основе изучения, осмысления, исследования действительности. Здесь можно было для примера назвать «Пряслиных» Ф. Абрамова, цикл романов Отара Чиладзе, дилогию И. Калашникова «Жестокий век». Есть «-логии» *просветительско-информативные*, созданные для того, чтобы рассказать о неизвестных страницах истории, особенно у народов новоили младописьменных (А. Алимжанов, Ю. Рытхэу, Т. Каипбергенов). И в исторически древних литературах тоже немало произведений данного типа — назову большой цикл исторических романов азербайджанской писательницы Азизы Джафарзаде о писателях и деятелях культуры Ширванской земли, в частности «Звучит повсюду голос мой», дающий широкую панораму жизни и быта азербайджанского народа. Здесь же можно назвать известный роман украинского писателя П. Загребельного «Роксолана» — о событиях XVIII века в Османской империи,— почти сорок лет влияла на политику империи и всей Европы похищенная и проданная в рабство украинская девушка Настя Лисовская, ставшая женой турецкого султана Сулеймана. А есть и циклы *традиционно-хроникальные*: семейно-бытовые, которые также могут носить событийный характер, как, впрочем, и социальные хроники могут основываться на ходе событий или коллизиях семейно-бытовых; в этом ряду можно

было бы назвать эпическую дилогию белорусского писателя В. Адамчика «Чужая вотчина» и «Год нулевой», дающую масштабную картину западнобелорусской деревни; трилогию видного молдавского романиста И. Чобану — «Мосты», «Кукоара» и «Подгоряне», обстоятельно, до мельчайших подробностей быта рисующую жизнь современного молдавского села; «Кочевники» И. Есенберлина, четырехчастный роман-хронику Али Велиева «Будаг — мой современник», трилогию Эмэ Бээкман «Родовое древо».

Типология эта, разумеется, условная, ибо случается, что «-логия», задуманная, к примеру, как традиционно-хроникальная или просветительско-информативная, перерастает в философско-концептуальную, как случилось, к примеру, с тетралогией С. Бородина «Звезды над Самаркандом», выросшей или приведшей с появлением последнего романа «Молниеносный Баязет» к философской эпопее.

Рассматривая, к примеру, только что упомянутые произведения Али Велиева и Эмэ Бээкман, не могу не отметить, что в подлинном романном творении, разумеется, есть и первое, и второе, и третье: и полнота жизни, и открытие неведомых пластов, и философское прочтение эпохи, и просветительские задачи — вооружить читателя информацией о том, что было и как это развилось в ходе исторического развития.

Если попытаться определить жанр романа Али Велиева, то это — историко-революционное произведение с элементами мемуарности и автобиографичности, в котором автор устами своего героя с необычным для азербайджанца именем Будаг (что по-русски означает «ветвь») рассказывает о корнях народной жизни, о почти четвертьвековом пути азербайджанского народа на самом трудном, переломном и решающем этапе его истории между двумя мировыми войнами — в десятиные, двадцатые и тридцатые годы нашего столетия. Перед нами — вся жизнь Будага, его путь от неграмотного пастуха и батрака до образованного, закаленного деятеля, жизнь его сородичей, история его затерявшейся, далекой от центров не только России, но и Азербайджана деревни Вугарлы. Была какая-то объективная закономерность в том, что именно представитель старшего поколения азербайджанских писателей Али Велиев взялся за повествование о Будаге, в судьбе которого много общего с судьбой самого писателя — батрака в прошлом и деятеля культуры в настоящем. Наступила пора оглянуться назад и расска-

зять о том, какими мы были, как шли, какие преграды стояли на нашем пути и как они преодолевались или, бывало и так, замалчивались и не замечались, рассказать об увиденном и пережитом устами очевидца, развернуть перед читателем биографию поколения, родившегося в самом начале двадцатого века, и именно от первого лица, и это — не только дань лирическому стилю, а скрытая форма автобиографизма. Здесь немало сюжетных линий. Поначалу — рассказ об отце — Дедекиши, который уже многие годы находится в Баку, работает на нефтепромыслах, ежемесячно посылая домой деньги, но не имея возможности вернуться, ибо, как ни горька жизнь рабочего-нефтяника в аду дореволюционных бакинских промыслов, она все же относительно лучше голодной доли в деревне. Мир маленького Будага мал, как он сам. Он пасет корову, слышит крестьянские разговоры о «русском падишахе, который погряз в войне», видит волнения матери, озабоченной судьбой похищенной дочери и слухами сплетниц патриархального села о причинах столь долгого отсутствия отца Будага... Постепенно мир Будага расширяется: вот он отправляется в далекий пеший путь — в Карс получить деньги, присланные отцом, далее — бегство в Баку, чтобы увидеть отца... Отец приезжает в Бугарлы в трудный для народов Закавказья период: свершилась февральская революция, убравшая царя, но поставившая у власти местную буржуазию и феодалов. Началась пора частых смен властей, закулисных интриг, грабежей и анархии, искусно раздуваемых межнациональных розней, интервенций... Дедекиши, опытный пролетарий и социал-демократ, приезжает, чтобы предотвратить армяно-азербайджанскую резню. Обстоятельства вынуждают Дедекиши бежать с семьей, спасаясь от набега националистических дашнакских сил. Тщетно пытается Дедекиши пробраться через Карабах в Баку: дорогу преграждают англо-турецкие интервенты. Наступила мрачная пора господства мусавата. Пала Бакинская коммуна. Расстреляны Комиссары... Тяжелое, бедственное положение у беглецов. Гибнет возлюбленная Будага. Чтобы не умереть с голоду, он нанимается в батраки. А. Велиев нарисовал правдивые картины пережитого им самим батрачества, полного унижений человеческого достоинства. Все новые и новые люди встречаются Будагу — помещики, бедняки, купцы, беженцы из Иранского Азербайджана, курды, большевики-подпольщики. Кругом — тиф, малярия, нищета. От тифа умирает Дедекиши, малярия уносит мать Будага. На могильном камне Дедекиши вы-

секают папаху — символ мужества и чести, на могильном камне матери — две руки, символ труда. Страной без хозяина предстает читателю Азербайджан накануне апрельской революции 1920 года.

Далее — картины первых лет Советской власти в Азербайджане, времена нэпа... С мемуарной достоверностью автор показывает сложную обстановку тех лет — и религиозный фанатизм темных и отнюдь не малочисленных масс, и трудности с кадрами знающих и преданных революции людей на окраинах, и дух наживы, бытующий среди патриархально-мелкобуржуазной прослойки, и мещанство, и карьеризм... Мы видим первые шаги Будага на пути к знаниям, вступление в ряды комсомола. Будаг непримирим и, так сказать, к новоявленным бекам из бедноты, жаждущим поживиться за счет «своей» власти.

Первые демонстрации. Первые курсы по ликвидации неграмотности... Острая и вековая проблема женского равноправия... — везде, где появляется Будаг, а его мы видим во многих районах Азербайджана, — он вступает в бой с застоєм, рутиной, бюрократизмом, самоуспокоенностью отдельных руководителей; его пытаются оклеветать, очернить, запугать и запутать, чтобы он бросил журналистику. Борьба за социализм не обходится без жертв: гибнет друг Будага, секретарь парторганизации Шираслан, — его убивают из-за угла. Погибает Керим, один из старых и верных друзей Будага, двадцатипятилетний, приехавший в деревню создавать коллективное хозяйство.

Почти все слои тогдашнего Азербайджана прямо или косвенно показаны в романе; мы встречаемся вместе с Будагом с партийными, государственными работниками и деятелями в районах и центре, с учителями, журналистами, писателями, работниками судов, здравоохранения, друзьями и врагами Советской власти. Многие видные деятели азербайджанской компартии и культуры проходят перед нами: Нариман Нариманов, председатель Закавказского Совнаркома Г. Мусабеков, писатель Джалил Мамедкулизаде, редактор популярного сатирического журнала «Молла Насреддин», Джафар Джабарлы...

Роман завершается осенними днями тридцать седьмого года.

Неугомонный, неутомимый коммунист Будаг Дедекишиоглы, всю жизнь беспрестанно и бесконечно странствующий по Азербайджану — сначала, до революции, батрак и беглец, а потом, после революции, как хозяин своей страны, снова

вызывается в Баку, чтобы получить назначение на работу... Но куда? Какие еще трудности ждут его?

Страна идет к новым свершениям, но вместе с тем что-то непонятное и зловещее творится чьими-то нечистыми руками... Будаг, человек с неуживчивым характером, максималист, не молчит. Будет бороться. И в решимости Будага, в его принципиальности коммуниста и в желании защитить доброе имя друзей, над чьими головами сгущаются темные тучи, нам видятся ясные горизонты нашего времени, слышатся отзвуки очистительных гроз второй половины 50-х годов, которые и вызвали к жизни роман А. Велиева¹.

К роману-хронике приближается и трилогия Э. Бээкман «Родовое древо». И здесь перед нами многогеройный реалистический цикл романов, захватывающий большой отрезок времени. Все повествование основывается на судьбе одной семьи.

Трилогия эта — раздумья о судьбах эстонского народа, попытка осмыслить истоки национального бытия, трезво высветить прошлое Эстонии, трагические изломы эпохи конца прошлого века, вехи царского правления, первой революции, предвоенные годы, а потом и современность, которая несет в себе приметы, вернее, отголоски всех прошлых коллизий.

Оставлены излюбленные писателем гротесковые формы и приемы, забыты иронико-сатирические стили, на вооружение взяты реалистические формы типизации, обобщения, трезвый и беспощадный анализ национальной действительности в эпоху неустроенности и сумятиц.

Первая книга, «Чертоцвет» — роман о прародительнице рода старухе Яве, ее жизни, ее детях, внуках, о ее неутомимости и стойкости, возведение семейного очага наперекор тяготам и бедам, нищете и нужде.

Если первая книга держится на *герое*, то вторая показывает *род*, семью в отношениях людей, близких по крови, но далеких по своим нравственно-этическим принципам.

¹ В сюжетном построении, пафосе критического осмысления пережитого роману А. Велиева близко повествование Т. Сыдыкбекова «Женщины». Но в отличие от открытого финала «Будага...» роман Т. Сыдыкбекова в оригинале на киргизском завершается тем, что Батийна — героиня романа — терпит поражение: ее исключают из партии, объявляют врагом. Мотив незаконной репрессии и последующей реабилитации носил в романе иллюстративно-декларативный характер, была некая скороговорка в таком финале. На русском языке, в переводе, роман завершается на оптимистической ноте, что, очевидно, не соответствует замыслу писателя. — возникла в переводе облегченность — сюжетная, конфликтная, концептуальная.

Третья книга существенно отличается от первых двух по стилю (это, в сущности, объективированный *монолог* одного героя, правнука Явы — Лео). К этому времени род полностью распался. Стиль последнего романа взрывчатый, разорванный, аналитический.

Не каждый художник умеет вскрыть и без прикрас изобразить мир своей национальной действительности, видеть ее негативные стороны, то, что сковывает движение нации и может привести и иногда приводит ее на край гибели

В романах Эмэ Бээкман три поколения одной семьи, клан,— но кровное родство людей призрачно, мнимо, изъедено наживой и эгоизмом, индивидуализмом и хищничеством.

Одна семья,— но все разобщены, стали друг другу чужими. Они обособлены, разбросаны по белу свету, ветры времени раскидали их по земле (этот мотив усилен в третьей книге).

Умерла Ява, и это легло в основу сюжета «Родового древа». Смерть, поминки, похороны. Круги этих трех событий вовлекают в повествование других действующих лиц — детей, внуков. Истории судеб разворачиваются то параллельно, то перекрещиваясь, и каждый рассказ — это история еще одного отчуждения людей, еще одной разобщенности. Замечу, что в таком принципе, эпическом по существу, есть свои привлекательные стороны: всем дать выговориться, ничего ни о ком не утаивая; но при этом объем повествования порой не может вместить обилия имен, лиц, рассказов, создается впечатление неуправляемости повествования. Эстонская критика не случайно отмечала рассудочность воплощения замысла, схематизм отдельных линий и ситуаций, перенаселенность романа «Родовое древо»¹.

В русской советской литературе уже был аналогичный сюжет,— смерть старухи собирает весь род; я имею в виду «Последний срок» В. Распутина. И в этой повести автор пытался исследовать: что же соединяет людей, составляющих одну семью? Дети отовсюду слетались в деревню, где умирает старая мать, старуха Анна, и мы день за днем видим, как распалась и связь времен, и связь родных братьев и сестер, утрачены корни, господствует отчуждение. Разные времена в поле зрения романов «Последний срок» и «Родовое древо», другие традиции, национальные проблемы и т. д.;

¹ См.: Бассель Н., Маллене Э. Эстонская литература -- 1977. Таллин. 1979, с. 20.

но концепции родственны, болевые точки найдены одинаковые.

Что же связывает родню в «Родовом древе»? Любовь? Нет, и тому в романе масса примеров. Деньги? Оказывается, тоже нет. И умершая бабушка, воплощающая саму справедливость, доброту, мудрость,— и она не связывает этих людей, тех, кому она отдала всю себя; нарушены связи не только в первом поколении, но и во втором, третьем. Мир рядом с болотом и в условиях туманов порождает, как о том размышляет один из сыновей Явы, Таниель, человекобоязнь.

Третий роман «Чащоба» построен как поток воспоминаний, где по ходу повествования возникают образы и картины далекого «родового» прошлого. В этом потоке рушатся семейные узы, и причина этому — социальные пороки, которые порождают пороки нравственно-этические...

Трилогия, таким образом, ставит большие проблемы: человек и его дело, человек и его позиция, его социальная направленность, служение обществу как смысл и цель человеческого существования.

Здесь же хотел бы отметить, что критический взгляд на национальную действительность во имя пробуждения в нации сил созидательных, социальной зрелости дает трилогии энергию движения, делает ее объемней, содержательнее.

6

Многогранность и взаимосвязанность задач, решаемых нашим народом, побуждает литературу решительно поворачиваться к разработке реальных противоречий общества, анализу нерешенных проблем, помогать народу в его свершениях, укреплять и развивать социальную активность личности в борьбе против чуждых природе социализма явлений бездуховности, аморализма.

Страна вступила в качественно новую, революционную фазу развития, начало которой положено в апреле 1985 года. И на XXVII съезде КПСС, и на январском (1987 г.) Пленуме ЦК КПСС в докладе М. С. Горбачева «О перестройке и кадровой политике партии» ставится задача трезво, без самолюбований и парадности, самоуспокоенности и словословий оценить реальное состояние дел во всех областях нашей жизни.

Речь идет об ускорении экономического и социального прогресса общества, об активизации, как отмечалось на апрельском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС, человеческого фактора, что имеет прямое отношение к функциям литературы, определенной Максимом Горьким как *человековедение*: познать человека, исследовать мир вовне и внутри его, объяснить образ его действий, помыслов, психологических состояний, чувств и т. д., формировать его духовный облик.

Здесь же отметим, что, разумеется, нельзя переоценивать познавательную-преобразующую роль литературы, хотя нельзя ее и недооценивать, имея в виду сигнализирующие, прогностические функции, заключенные в самой природе художественной деятельности: глубже чувствовать, зорче видеть и замечать, чутко улавливать, реализуя познание в типах, их страстях и столкновениях и тем самым вселяя в человека веру, окрыляя его, очищая, формируя в нем бойцовские качества.

Прогностическими возможностями искусства в целях анализа реальности, познания ее сигналов, как известно, блестяще оперировали и К. Маркс, и Ф. Энгельс, и В. И. Ленин (и удивительно умело — русские революционные демократы). Вспомним знаменитые суждения Ф. Энгельса о Бальзаке или работы В. И. Ленина о Льве Толстом.

Ф. Энгельс отмечал, говоря о «Человеческой комедии» Бальзака, что из нее он узнал больше, «даже в смысле экономических деталей», «чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков, этого периода, вместе взятых»¹; то же говорил К. Маркс, характеризуя английских романистов — Диккенса, Теккерея... «которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые...»².

И еще одно яркое суждение — Н. А. Добролюбова об И. С. Тургеневе: «...если уже г. Тургенев тронул какой-нибудь вопрос в своей повести, если он изобразил какую-нибудь новую сторону общественных отношений, — это служит ручательством за то, что вопрос действительно подымается или скоро подыметя в сознании образованного общества, что эта новая сторона жизни начинает выдаваться и скоро выкажется резко и ярко пред глазами всех»³.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 36.

² Там же, т. 10, с. 648.

³ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х тт., т. 3. М., 1952, с. 31.

Но вернемся к разговору о степени воздействия литературы на современника, — здесь имеется в виду борьба с живучими и сегодня мещанством и неомещанством, воинствующим карьеризмом, когда человек, чьи нравственные представления и мироощущения далеко не социалистические, умело приспосабливается к совершенной социалистической системе отношений, использует их в своих корыстных семейно-клановых и личных интересах. Богатый материал в этом плане содержался в партийной печати Грузии и Азербайджана 70-х годов, в 80-е годы — в прессе Узбекистана... Эти негативные явления, как очевидно, носят не национально-региональный, а социальный характер, свидетельствуют о некоторых деформационных процессах, кризисных явлениях. Советская художественная культура исследовала и показывала этот тип личности, ее деформацию, трудно поддающуюся не столько выявлению, сколько развенчанию и разоблачению: в реальной практике он вооружен всей фразеологией социализма, умело использует его рычаги и преимущества в условиях еще недостаточно отработанных эффективных мер контроля и гласности, ловко мимикрировал, и его, как говорится, голыми руками не возьмешь. К тому же он зачастую надежно защищен крепостями протекционизма.

Говоря о негативных чертах и качествах, чуждых природе социализма и особенно нетерпимых в обществе теперь, можно было бы назвать бюрократизм и стяжательство, подхалимаж и угодничество, тунеядство и взяточничество — явления не такие уж простые и примитивные. Многообразны и трудноуловимы формы проявления взяточничества, формы и материальные, и земляческо-родственные, и приятельско-клановые, и служебно-иерархические и т. д.

Художественной культуре, литературе в этом смысле предстоит еще много сделать, чтобы помочь обществу в познании этих явлений, воплощении их в художественных типах.

К слову сказать, на каждом новом переломном этапе остро ощущается потребность в возвращении, обновлении, качественном развитии неумирающих традиций великой русской литературы, в частности Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина, горьковских традиций, — в исследовании личности приспособленца.

Но мы несколько забежали вперед: прежде хотелось бы, основываясь на реальном опыте советской многонациональной литературы и думая о перспективах ее дальнейшего

развития, остановиться на, условно говоря, трех моментах или трех проблемах, так или иначе волнующих советскую творческую интеллигенцию, реализующихся в художественной практике и непосредственно связанных с утверждением духовных ценностей социализма, воспитанием человека.

Первая проблема связана с переживаемым человеческим историческим периодом, отмечаемым небывалой остротой противоборства двух систем, двух политических курсов. Идет борьба за умы и сердца людей, и от исхода этой борьбы зависит в значительной степени будущее человечества и мировой цивилизации. Исключительно важно поэтому для всего нашего искусства суметь донести до широких народных масс на планете правду о социалистическом обществе.

Обращение литературы к главной из главных проблем, а именно: современного противоборства систем, идей, концепций, выдвигает перед ее деятелями необходимость поиска — в плане и содержательном, и жанрово-стилевом. Формируются новые жанровые образования, обогащаются стиливые возможности литературы, и мы констатируем рождение политического романа¹, политической пьесы, политической поэмы, ищутся новые способы обобщения действительности. Речь идет о поисках жанровых форм, художественных объемов, способных включить сегодняшний день в контекст планетарный, рассмотреть и постичь отдельного ли человека, группу людей, даже крохотный населенный пункт, затерянный на просторах бескрайней пустыни или степи, на стыке или пересечении разных временных и пространственных пластов, показать взаимосвязь и взаимозависимость настоящего с будущим и прошлым, что реализуется в сложной сюжетно-композиционной структуре произведений.

Я имею в виду такие произведения, как роман «Победа»²

¹ Впервые этот термин возник еще в начале века, но им обозначались произведения утопические, затрагивающие проблемы будущего государственного и политического устройства общества и мира в целом. Характеризуя жанр политического романа, критика, в частности, отмечала: «Для историка литературы эти романы слишком дидактичны, для политико-экономиста они слишком поэтичны и слишком фантастичны». Кирхенгейм А. Вечная утопия. СПб., 1902, с. 6.

² В том смысле, какой мы вкладываем в термин «политический роман» (прежде всего содержательный: как противоборство, конфликт двух систем, двух миров), обозначено было это применительно к произведениям А. Чаковского. «Ошибочно... считать меня «изобретателем» жанра,— замечает писатель.—...я вынес это понятие в подзаголовок. Да и то не уверен, что сделал сие первым» («Правда», 1982, 3 янв.). В советской литературе термин политический роман ввел К. Федин, назвав так свое «Похищение

и повесть «Неоконченный портрет» А. Чаковского, «Берег» и «Выбор» Ю. Бондарева, «Твоя заря» О. Гончара, романы С. Дангулова, А. Кешокова, «Громовержцы» В. Степанова, поэму «Мама и нейтронная бомба» Евг. Евтушенко и его же — «Фуку!»), пьесы Г. Боровика, романы-репортажи А. Проханова, изданные в течение последних лет и составившие своего рода тетралогия, посвященную «горячим точкам» планеты, где яростно столкнулись политические, социальные силы, — событиям в Афганистане, Кампучии, Мозамбике, Никарагуа: «Дерево в центре Кабула», «В островах охотник», «Африканист», «И вот приходит ветер»; автор не случайно назвал свою тетралогия «Горящие сады», несовместимыми понятиями этими подчеркивая тревожный характер ситуации в современном мире.

В ряду удач назовем и романы Ю. Семенова, многие из которых заключают в себе огромный познавательный материал о ситуации в различных частях света. Его романы «Пресс-центр. Анатомия политического преступления», развенчивающий работу американских спецслужб по борьбе с прогрессивными режимами в Латинской Америке, и «Аукцион», в котором показана деятельность советских людей за рубежом по спасению национальных культурных ценностей, дают широкую картину жизни многих стран, народов, регионов, различных социальных слоев, немало полезной и нужной информации о современном мире. Заслужен успех «романа в письмах» В. Коротича «Лицо ненависти» об острейших противоречиях современной Америки. Следует отметить, что сюжетно-содержательные разновидности политического романа многообразны и будут возрастать, о чем свидетельствует практика: назову здесь роман Юрия Антропова «Самосожжение», в котором фигурирует новый антропологический термин «гомо прекатастрофилис», — термин, говорящий о возможной ядерной катастрофе, могущей уничтожить жизнь на Земле и прекратить существование «гомо сапиенс», то есть нормального человека.

Названием и проблематикой роман Ю. Антропова органично вписывается в контекст современного литературного процесса, в разряд произведений, направленных против сил войны, международного империализма. Но в отличие от

Европы» (1933—1935). См. об этом: К а з а ч о н о к П. П. О современном политическом романе.— «Русская литература», 1985, № 3, с. 58—71. См. также: Ш е в е л е в Э. Роман и политика.— «Литературная учеба», 1981, № 6.

традиционных политических романов, в которых доминирует сюжет противоборства двух миров и двух систем, где политическая интрига двигает конфликт, определяет расстановку сил и т. д., в романе «Самосожжение» акцент — и сюжетный, и «конфликтный», событийный — направлен на семейно-бытовые отношения, духовный мир современного человека, его представления о смысле жизни, труде, деятельности. Исследуется нравственная сфера, прямо и непосредственно связанная с ощущением катастрофы, нависшей над человечеством и отдельной личностью, и в значительной степени приведшая к размыванию ценностей, разгулу аморализма, вещизма, всякого рода иных проявлений бездуховности.

Рассматривая роман Ю. Антропова в ряду вышеназванных произведений, отмечу необычность его структуры, сюжета. Главный герой — Гей, социолог и литератор, автор ряда репортажей и острых выступлений в печати, обладатель «Красной папки», в которой им собраны эпизоды, факты, коллизии, относящиеся к угрозе ядерной катастрофы.

Писатель, желая подчеркнуть всеобщность и остроту критической ситуации, прибегает к некоторым формальным приемам — герои его одноименны, их зовут Геями, их возлюбленных — Алинами. Пара Гей — Алина как бы восходит к Адаму и Еве. На протяжении всего повествования на телеэкране демонстрируется секс-фильм об Адаме и Еве, и коллизия, древняя, как мир, многократно в той или иной последовательности (любовь — грех, верность — измена) повторяется во всех семьях, семьи зеркальны, имена и судьбы тоже, и из этой мозаики складывается атмосфера неуверенности в завтрашнем, неустроенности, страха, бездуховности и т. д., и катастрофа, если не бить тревогу, может уничтожить мир. Перед нами, таким образом, роман-предупреждение, а подлинный политический роман есть всегда предупреждение.

Политическая направленность придана роману своеобразным композиционным обрамлением — трагическим эпизодом самосожжения, которое демонстрируется по телевидению (эпизод предшествует картине «Адам и Ева»); самосожжение это происходит, очевидно, в Америке, некий Гей предупредил телевидение, что он намерен сжечь себя там-то и тогда-то. На всякий случай туда посылается телеоператор, и он показывает нам человека, обливающего себя бензином... Очередная реклама? Трюк?.. Но происходит действительное самосожжение, эпизод этот видит и сам Гей № 1, пораженный тем, что человек на экране носит его имя и очень

на него похож, видит и его жена Алина, находящаяся в разлуке с мужем, самосожженец похож на мужа и носит его имя.

За сценой этой наблюдают и два президента: старый, президент страны-сверхдержавы, и молодой — прогрессивный, они вступают в открытый контакт, и их диалог слышит весь мир. Разные точки зрения на происходящее отражают раскол мира на две части. В финале возникает надежда на договоренность сверхдержав ликвидировать смертоносное оружие, но это — всего лишь иллюзия...

Я думаю, что гуманистический, антивоенный пафос произведений, посвященных Великой Отечественной войне, позволяет рассматривать их в ряду явлений международной проблематики, — это «Каратели» А. Адамовича, «Я — из огненной деревни» А. Адамовича, Я. Брыля, М. Колесника, «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, «У войны не женское лицо» и «Книга не детских рассказов» С. Алексеевич, «Нагрудный знак ОСТ» В. Семина и другие. Не случайно пласт военных коллизий присутствует, включается в сюжетную систему многих крупных произведений, посвященных нашему времени, что наблюдается в ряде повестей В. Быкова, последних романах Ю. Бондарева. Попутно замечу, что литература о войне также дает обилие форм типизации, щедрое жанрово-стилевое многообразие в отображении минувшего: здесь и романы-воспоминания, и документальные свидетельства, и автобиографические повествования (произведения, к примеру, В. Семина), и биографические романы и повести («Полководец» В. Карпова, «Капитан дальнего плавания» А. Крона, «Клавдия Вилор» Д. Гранина), эссе-комментарии («История моих репортажей» Б. Полевого, «Разные дни войны» К. Симонова), и проза, в которой мы видим органическое переплетение хроники, документа и беллетристики (последний роман трилогии И. Чигринова «Свои и чужие», а также «В августе сорок четвертого, или Момент истины» В. Богомолова).

В политическом романе возрастает доля публицистического стиля, открытого выражения авторами своих симпатий, антипатий, убеждений, взглядов в идейно-художественной структуре произведений, включенных в собственно сюжетную ткань повествования — в авторских «отступлениях», диалогах, разъяснениях, уточнениях, к примеру в произведениях А. Чаковского, В. Коротича или А. Проханова. Иногда публицистика органически входит в композицию произведения, хотя и выведена за сюжет. В ней автор фор-

мулирует концепцию произведения, свое понимание характера мировых проблем. Бывает и непосредственное обращение к читателю «от автора», как это сделано в романе Ч. Айтматова «Буранный полустанок». «Должно быть,— пишет автор, и это является ключом к пониманию концепции романа,— самое трагическое противоречие конца XX века заключается в беспредельности человеческого гения и невозможности реализовать его из-за политических, идеологических, расовых барьеров, порожденных империализмом».

Надо отметить, что публицистический стиль составляет порой главный движущий стержень концепции и в произведениях о современной, так сказать, «внутренней» проблематике. Можно вспомнить роман Н. Думбадзе «Закон вечности», где герой открыто излагает свое понимание человеческого достоинства, чести, призвания и долга, или «наиболее публицистичное», по выражению критики (Ф. Чапчохва) произведение В. Распутина — повесть «Пожар», где за раздумьями главного героя Ивана Петровича слышится голос автора, его боль, его тревога за землю, на которой расплодилось «архаровцы», — пожар здесь приобретает характер символа.

Это явление, то есть включение в систему произведения, наряду с реалистическим, романтическим или условно-метафорическим, стиля публицистического, нельзя трактовать однозначно — рождаются новые жанровые емкости, создается некий стилевой синтез. Правда, здесь пока больше желаемых, нежели действительных художественных удач, но литература ищет новые способы насыщения произведения глубокими идеями, утверждающими социалистические ценности. Она стремится продемонстрировать тесную связь своей гражданской, писательской позиции с реальностями сегодняшней жизни планеты, предложить, подсказать и выдвинуть свои решения возникающих проблем, свое понимание путей дальнейшего движения общества. И в этом смысле для лучших произведений литературы характерен именно трезвый, реалистический анализ противоречий современного мира, существующего положения вещей, наличие ясных ориентиров на будущее, увязывание практики сегодняшнего дня с перспективой поступательного движения общества.

Думается, что и сегодня и в обозримом будущем важной проблемой нашей литературы, тематическим направлением, набирающим силу и темп, будет разработка вопросов, так или иначе связанных с активизацией усилий личности современника в борьбе против угрозы ядерной катастрофы.

Подтверждение этому — роман Ч. Айтматова «Плаха», чьи трагические коллизии — и реальные (Авдий и его борьба с наркоманами, размышления о вполне реальном зле бездуховности, культе жестокости, падении нравов и кризисе идеалов; трагедия в Моюнкумской саванне — хищническое истребление сайгаков во имя выполнения плана по мясопоставкам и т. д.), и вымышленные (грузинская баллада о временах гражданской войны, когда «седьмой», чекист, не мог не убить «шестерых» бандитов, а убив, убил в себе человеческое, и параллель с этой коллизией — убийство Бостоном Базарбая), и историко-легендарные, религиозно-мифологические (Христос и Понтий Пилат) осмыслены и прочитываются в аспекте грядущего или могущего грянуть Апокалипсиса, но не в религиозно-мистическом, а вполне земном его содержании, связанном с ядерной катастрофой, нависшей как вполне реальная, «рукотворная» угроза над человечеством.

7

Второе направление идейно-художественных поисков, ведущихся в советской многонациональной литературе, — это осмысление диалектики развития социалистического общества, познание его противоречий, ведущих тенденций, проблем, выдвигаемых в ходе нашего движения вперед.

Литература при этом исходит из той реальности, которая есть, исследует характер и направленность противоречий нашего общества, реализуемых, как это очевидно, в силу специфики искусства, в формах художественных конфликтов.

Доминантный характер уже в течение многих последних лет приобрела на современном этапе развития общества морально-нравственная проблематика.

Социалистическое общество — развивающееся общество, в нем углубляется и ширится сфера жизнедеятельности позитивных сил, завоевывает позиции социалистический образ жизни, включающий в себя и труд человека, и его быт, и духовные интересы, запросы, потребности и т. д.

В атмосфере позитивных процессов стали нетерпимы в обществе такие явления, как уже упомянутый разрыв между словом и делом в его всевозможных модификациях, карьеризм, безответственное отношение к трудовым обязанностям, расхлябанность, случаи использования служебного положе-

ния в целях личного обогащения; живучи равнодушие и эгоизм, наблюдаются рецидивы мещанской, мелкобуржуазной психологии...

Воспитание нового человека, формирование его духовного облика, выступающие одной из главных функций литературы социалистического реализма, связано с энергичной борьбой, как о том уже было сказано, с пьянством и хулиганством, спекуляцией и взяточничеством.

Было бы неверно, как неоднократно подчеркивалось в партийных документах, видеть в этих и иных уродливых явлениях, чуждых природе социализма, одни лишь «пережитки прошлого». Причины этих недостатков как объективные (реальные проблемы и трудности нашего развития), так и субъективные (недостатки воспитательной работы, просчеты и ошибки в деятельности и т. д.).

Литература, чуткая к своему времени, озабоченная утверждением социалистического образа жизни, выявила, отобразила эти противоречия в формах острых нравственных конфликтов, бескомпромиссных коллизий. Здесь прежде всего надо сказать о конфликтах в сфере производства, о борьбе против недобросовестного отношения к труду, а в труде, как известно, человек не только создает материальные ценности, но и выковывает свои лучшие способности, закаляет волю, развивает творческие силы, творческое отношение к жизни, формирует чувство прекрасного, утверждает себя как гражданин, активный строитель нового общества.

И, разумеется, анализ нравственных проблем в современной литературе может быть полным и методологически верным лишь при условии рассмотрения их в контексте той борьбы, которая ведется в стране за формирование духовного мира человека социалистического общества.

Так рассматривается, в сущности, вся наша литература: это было и в 70-е годы, когда, к примеру, появились романы Д. Гранина «Картина» или А. Крона «Бессонница», это наблюдается и сегодня, в годы 80-е...

Современная литература проявляет пристальный интерес к человеку государственного мышления и масштабного деяния, в чьем облике выражены позитивные, динамические тенденции, характерные для нынешнего этапа развития нашего общества.

Наблюдается интенсивное обращение писателей к образам современных индустриальных рабочих, командиров крупного производства, инженеров, решающих сложные научно-технические проблемы.

Исследование нравственных коллизий в сфере производства обусловил в минувшие годы поистине массовый интерес к таким пьесам, как «Человек со стороны» И. Дворецкого, «Сталевары» Г. Бокарева, «Заседание парткома» («Премия»), «Обратная связь», «Мы, нижеподписавшиеся...» А. Гельмана, «День-деньской» В. Черных; романам А. Скалона «Живые деньги», В. Липатова «И это все о нем»; повестям А. Каштанова «Заводской район», «Другой человек», «Бригада из НИИ»; циклу произведений И. Герасимова «Предел возможного» и «Эффект положения» и другим, ставящим и разрешающим проблемы общественного долга и рабочей совести. Из произведений середины 80-х годов доброго слова заслуживает роман Геннадия Николаева «Город без названия», в котором на материале большого сибирского индустриального гиганта разворачивается острый конфликт между директором Маштаковым, фигурой крупной, «лицетворением самой высокой власти, какая только может существовать на свете», это характер значительный по масштабу деяний и помыслов, и рабочим коллективом, подлинным хозяином своей судьбы, не терпящим своеволия и вседозволенности администрации.

Два романа грузинского прозаика Гурама Панджикидзе — «Седьмое небо» о металлургах Руставского металлургического завода и «Камень чистой воды», появившиеся в свое время на волне активной борьбы общественности республики с негативными явлениями в жизни общества, выдвинули автора в число ведущих грузинских писателей. Будто по социальному заказу созданы во втором из названных романов характеры Отара и Тамаза, убежденных, принципиальных, честных, непримиримых, идущих по зову сердца, по велению гражданского долга в бой во имя торжества коммунистических идеалов. Их борьба в романе не увенчалась победой, Отар и Тамаз уезжают из города в деревню. «...И отдохнем мы с тобой в деревне,— говорит в финале романа Отар Тамазу.— А потом начнем новую жизнь. Нам надо много, очень много работать. Время не ждет». И еще, чуть раньше: «Мы с тобой, дорогой Тамаз, еще не сделали ничего такого, чтобы дуться на жизнь, уходить в гордое одиночество или совать шею в петлю, пусть даже отличного качества — из нейлоновой веревки. Прошу прощения за резкость, но я говорю от чистого сердца. Каждый человек обязан сделать для своего народа, своей страны все, на что он способен».

Герои покидают город, чтобы снова вернуться и продол-

жить борьбу. А потом в грузинской литературе появился еще ряд острых произведений, и среди них новые романы того же Г. Панджикидзе (в частности, «Год активного солнца»), «Закон вечности» Н. Думбадзе, «Без всяких полномочий» Б. Мегрели, в острой и занимательной форме отображающие борьбу общественности Грузии с негативными явлениями — протекционизмом, карьеризмом, взяточничеством, хищениями и т. д.

Есть интересные писатели, традиционно верные производственной тематике, — к примеру, ленинградец И. Штемлер и минчанин А. Каштанов. Широкую популярность приобрела в начале 70-х годов повесть А. Каштанова «Заводской район». Писатель и в последующих своих произведениях объектом исследования избрал рабочего человека, техника-инженера, в многозначном смысле этого слова — заводские будни.

Повесть «Заводской район» привлекла внимание объективностью рассказа, непридуманностью коллизий, лаконизмом, умением увидеть жизнь и поведать о ней без какого бы то ни было приукрашивания, трезво, показать современную заводскую действительность, в которой «технические проблемы переплетаются с психологическими, с нравственными»¹.

За потоком жизни, изображенным в повести, шел как бы и второй план, не высказанный, но угадываемый, и это придавало повествованию объемность, некую тревожность, серьезность, важность всего того, о чем рассказывается. Здесь и семейные радости и огорчения, производственные сложности (планы, штурмовщина, радость труда, премии, угрозы увольнений, выговоры, споры...), поистине титаническая работа людей на полном напряжении физических и духовных сил. События в повести развиваются в течение года, и за это время герои всесторонне исследуются автором. Надо многое менять. И в методах ведения производства, и в отношениях друг с другом. Созданная много лет назад, повесть оказалась созвучной пафосу современности — социальному ускорению общества. Традиции «Заводского района» продолжены в повести «Другой человек», ставящей важные проблемы рабочей чести и совести, «своего дела» на земле, пытающейся исследовать причины потребительства, пагубно влияющего на всю атмосферу общества.

Автор видит проблему в разных и экономических, и со-

¹ Антопольский Л. Люди завода. — «Труд», 1974, 6 января, № 5.

циальных, и чисто этических гранях, связывает ее с реализацией человеком своих потенциальных возможностей, стремлением к результативности труда. И эта тяга к труду творческому, интересному рождается из осознания человеком своей необходимости обществу, своего реального вклада в то дело, которым он занят.

И еще одна повесть А. Каштанова — «Бригада из НИИ», в которой автор берет локальный, но чрезвычайно типичный случай — на завод приезжает группа НИИ, чтобы проверить причины брака на линии, установленной по проекту НИИ. А. Каштанов и здесь верен своему принципу — показывать жизнь в потоке: люди, «как все», со своими заботами, неустроенностью, радостями и огорчениями, тягой к общению, есть энтузиасты, есть рвачи, есть люди дела, а есть демагоги,— и в этом калейдоскопе людей и дел возникает картина, заключающая в себе эмоциональную оценочность, мы видим и знаем, что автор приемлет, а что отвергает.

Правилом для Ильи Штемлера, или его творческой установкой, стал в последние годы редкий в писательской практике принцип (я, во всяком случае, второго такого примера в современной советской литературе не знаю): прежде чем написать о том или другом *деле*, автор сам начинает *работать* в этой сфере. Чтобы написать роман «Таксопарк», автор работал таксистом. Роман «Универмаг», исследующий одну из важнейших сфер нашей жизнедеятельности — торговлю, которая имеет выходы на все уровни нашего общества, родился в содержательном своем качестве еще и потому, что автор «инкогнито» устроился рядовым работником в большой универсальный магазин, чтобы в течение длительного времени изнутри понаблюдать и понять людей, их дело.

Совсем свежий пример — роман «Поезд», появившийся в результате работы автора на поездах дальнего следования.

Илья Штемлер в вышеназванных произведениях, и в особенности в романе «Обычный месяц», рисует людей с новым «хозяйственным», государственным мышлением, сталкивает их с теми, кто привык работать по старинке, на авось. Поединки эти драматические, ибо приходится бороться с близкими людьми, друзьями, товарищами.

Развивающаяся социалистическая действительность дала литературе возможность для разработки морально-этических конфликтов не только в сфере производственной, «рабочей», но и в мире быта, трактуемого как бытие человека, что с наибольшей полнотой выразилось повсеместно в малых формах

прозы — повестях, «маленьких романах», рассказах, созданных почти во всех литературах нашей страны: русской — Ю. Трифонов, В. Шукшин, А. Ким, В. Орлов, В. Крупин, А. Алексин, Л. Карелин, В. Маканин, С. Есин, Р. Киреев... ряд можно продолжить, включив сюда, в частности, драматургию А. Вампилова, вспомним его «Утиную охоту», В. Розова («Гнездо глухаря»); азербайджанской — М. Ибрагимбеков, узбекской — А. Якубов и других литературах. В произведениях исследован довольно широкий спектр человеческих отношений, каждый из художников на своем национальном материале ставит и решает проблемы, имеющие всеобщий характер: индивидуализм и эгоизм, отчуждение человека от общества, что мы находим, к примеру, в «маленьких романах» Энна Ветемаа, в творчестве крупного армянского прозаика Гранта Матевосяна («цмакутский» цикл повестей, и в частности «Ташкент»).

Литература захватывает все новые и новые пласты нашей действительности, размышляя об ответственности человека, облеченного властью, перед народом, его взрастившим, перед обществом, перед самим собой.

Говоря о вышесказанной проблеме, я имею в виду роман известного литовского прозаика В. Петкявичюса «Группа товарищей», задуманный как роман-полемика. Чуть ли не с первых страниц нагнетается в романе драматизм, в центр автор помещает фигуру незаурядную, «крупный чин» (его место в системе служебной выражено расплывчато, и это вполне допустимо в художественном произведении; здесь перед нами лицо крупное, — у него персональная машина, свой шофер, даже пистолет, который ему положено иметь). Мы оказываемся свидетелями переживаний героя, уже лишенного должностей, подводящего итоги прожитой жизни.

Тадас Каросас, герой романа, принадлежит к поколению старшему, к тем, которые строили новое общество в довоенные, военные и послевоенные годы. У него остались друзья, хотя многих он растерял, привыкая или привыкнув к делению всех на руководителей и подчиненных. Он пытается их вспомнить в эти драматические минуты, кого-то навестить, поговорить, чтоб отвести душу. Эти люди проходят перед читателем; в частности, знаменитый писатель Альсис Кястас и Гирш Грудскис, человек, разрываемый внутренней борьбой, противоречиями. Через Гирша, главного редактора газеты, и его жену — Ревекку Грудскене, которая уговаривает мужа оставить родину и уехать в Израиль, автор пы-

тается коснуться и этой острой проблемы, увы, почти не затрагиваемой в нашей литературе.

Автором выбран герой, дающий возможность осветить важные и большие морально-этические проблемы: как жить на земле? какова мера грехов и степень наказания? что посеяно и что собрано?.. — и группа товарищей, вовлеченных в орбиту сюжета, представляет определенные срезы общества: Писатель, Главный редактор, Председатель райисполкома, Прокурор.

Мы зачастую, не учитывая анализирующих, прогностических функций литературы и искусства, хотим видеть в произведениях привычные иллюстративные ситуации-стереотипы; и становимся в тупик, когда появляется парадоксальное произведение с острыми конфликтами, в которых отражается истинная, идущая от жизни, а не умозрительная, вытекающая из абстрактной идеи диалектика развития социалистического общества. Вспомним растерянность критики при появлении повести «Сотников» В. Быкова¹, повести В. Распутина «Живи и помни», «Дома на набережной» Ю. Трифонова. Даже рассказы В. Шукшина, ныне всемерно почитаемого, встречались в штыки, а ведь речь шла об отображении психологии, этики, морали, образа жизни человека в условиях ломки социального и нравственного сознания; будем надеяться, что это уже не повторится.

Идут поиски новых стиливых (и сюжетных) средств познания и изображения сложных нравственно-этических явлений. Несколько лет назад был выдвинут термин «хищный реализм» (он не привился, ибо не выражал в полной мере явление). Речь шла о произведениях (о них уже шла речь), посвященных современной жизни, в которых действуют странные, фантастические герои («Альтист Данилов» В. Орлова, «Белка» А. Кима, повесть Т. Пулатова «Черепаша Тарази»). Искусство, как видим, ищет средства для более острой постановки морально-этических проблем.

Не раз говорилось в нашей критике о стремлении писателей испытывать героев на нравственную прочность в предельных, экстремальных ситуациях. Это, очевидно, родовое свойство литературы. Герой, если он помещен в предельных ситуациях, выявляет свои потенциальные возможности,

¹ Не лишне напомнить, что творческая судьба В. Быкова складывалась нелегко: писателя, о чем вспоминает он сам, обвиняли «и в ремаркизме, и в пацифизме...». См.: Правда жизни. Беседа с Василием Быковым. — «Книжное обозрение», 1986, 20 июня, с. 12.

чтобы выстоять и победить. Здесь опять-таки можно вспомнить повести В. Быкова, в которых острота обстоятельств, предельность ситуаций определена как изначальный замысел писателя. Но здесь хотелось бы остановиться на несколько иной проблеме: одно время в связи с «производственными» конфликтами немало говорилось в критике о максимализме, выражающем в характере героя позитивные, бойцовские начала. Но максимализм, как показала литературная практика, имеет некую границу, переступив которую приобретает уже качества отрицательные. В пьесе М. Ибрагимбекова «Мезозойская история» исследуется такой вариант: противопоставляются два типа — дерзающий, смелый и косный, осторожный. Первый со знаком плюс, второй, как очевидно, со знаком минус. Но дело в том, что путь, предложенный героем-максималистом, — проникновение нефтедобычи в мезозойский пласт (претвори его в действительность) — означает хищническое истребление и запасов нефти, и загрязнение Каспия... Максимализм здесь сродни авантюризму, а отрицательный герой-консерватор выглядит трезво мыслящим, по-хозяйски относящимся к своему делу специалистом.

Та же коллизия, что в «Мезозойской истории», дает о себе знать и в недавно выпущенном романе известного ингушского прозаика А. Бокова «Юрский горизонт», поучительном и своими достоинствами первого в национальной литературе романа о рабочем классе, и своими слабостями: здесь почти аналогичная ситуация — положительное опять-таки связывается с проникновением на сей раз в юрские глубины, что не подготовлено нынешним уровнем нефтедобычи, а потому отдает авантюризмом.

* * *

Анализ нравственных исканий предполагает рассмотрение их в контексте исторической судьбы и опыта народа. Только соотнеся конфликт художественный как отображение существенных противоречий эпохи не с сиюминутным в жизни, а со взглядом в прошлый исторический опыт, можно понять новаторскую суть и творчества писателя в целом и отдельное, локальное его произведение, и значение открытых им художественных типов. Я уже говорил о случаях, когда критика, встретившись с необычным художественным типом, недоумевала, оказывалась методологически неподготовленной к спокойному объективному анализу, и вспоминал при

этом повесть «Сотников». Назову и «Белый пароход» Ч. Айтматова.

Нравственно-психологические аспекты первой повести в связи с ее проблематикой, жанровой структурой, особенностями воплощения исторически-конкретной действительности, запрограммированностью сюжета, тяготеющего к так называемому лабораторному реализму¹, — тема особого разговора.

Повесть «Белый пароход» позволяет поставить ряд существенных методологических вопросов анализа сложных произведений.

Нравственные проблемы «Белого парохода», как, впрочем, и пафос творчества Ч. Айтматова, могут быть поняты только в свете социально-психологических факторов, связанных с судьбами народов, осуществивших историческое движение от феодально-патриархальных отношений к социализму, минуя капитализм и буржуазные отношения. Последние знаменуют все же, по сравнению с отсталыми феодально-патриархальными нормами бытовых, нравственно-психологических и иных отношений, сравнительно высокий этап развития.

Примечательны в этой связи мысли К. Маркса об объективно прогрессивной роли британского владычества в Индии, разрушившего патриархально-общинные отношения, «социальные организации», «маленькие полуварварские, полувиллизованные общины», ускорившего их распад и развитие капиталистических отношений, произведя тем самым «величайшую и, надо сказать правду, единственную *социальную* революцию, пережитую когда-либо Азией». К. Маркс под-

¹ Суждения о лабораторном реализме порождены опытом современной повести, тяготеющей к замкнутым сюжетным структурам. Имеется в виду конструкция локальных миров с ситуациями исключительными, заданными, изолированными от, так сказать, большого мира.

Но в «Сотникове», к примеру, связь с большим миром осуществляется не только в формах ретроспекции, но даже и таким штрихом: «Надо было кончать. Напоследок он (Сотников.— Ч. Г.) отыскал взглядом застывший стебелек мальчишки в буденовке. Тот стоял, как и прежде, на полшага впереди других, с широко раскрытыми на бледном лице глазами. Полный боли и страха его взгляд следовал за кем-то под виселицей и вел так, все ближе и ближе к нему. Сотников не знал, кто там шел, но по лицу мальчишки понял все до конца».

В этой ниточке взгляда, соединившего Сотникова с мальчиком,— и философский смысл происходящих событий, и связь с будущим, и чувство эстафеты: борьба продолжается, и победа придет. Не будь этой связи, очевидно, обеднел и замкнулся бы мир повести.

черкивает, что «эти идиллические сельские общины, сколь безобидными они бы ни казались, всегда были прочной основой восточного деспотизма», «ограничивали человеческий разум самыми узкими рамками, делая из него покорное орудие суеверия, накладывая на него рабские цепи традиционных правил, лишая его всякого величия, всякой исторической инициативы»; «эти маленькие общины носили на себе клеймо кастовых различий и рабства», «подчиняли человека внешним обстоятельствам, вместо того чтобы возвысить его до положения властелина этих обстоятельств», «превратили саморазвивающееся общественное состояние в неизменный, predetermined природой рок». К. Маркс отмечает, что «вызывая социальную революцию в Индостане, Англия, правда, руководствовалась самыми низменными целями... Но не в этом дело. Вопрос заключается в том, может ли человечество выполнить свое назначение без коренной революции в социальных условиях Азии. Если нет, то Англия, несмотря на все свои преступления, была бессознательным орудием истории, вызывая эту революцию»; «как бы ни было прискорбно для наших личных чувств зрелище разрушаемого древнего мира»,— завершает свою мысль К. Маркс¹.

Да, безусловно, отмечал В. И. Ленин, хотя «капитализм был и остается системой наемного рабства», он все же был «по сравнению с феодализмом... всемирно-историческим шагом вперед по пути «свободы», «равенства», «демократии», «цивилизации»².

Только учитывая это обстоятельство, можно понять и исторически осмыслить пафос и идейно-художественные особенности творчества Ч. Айтматова (и не только его — а и художественный опыт литератур многих народов Кавказа и Закавказья, Поволжья, Средней Азии и Казахстана, Крайнего Севера и Дальнего Востока).

В творчестве Ч. Айтматова уже можно различить два этапа (второй — это романы «Буранный полустанок» и «Плаха») — «Белый пароход» как бы замкнул цепь повестей, в которых нашел свое наиболее законченное художественное отражение всемирно-исторический скачок от феодально-патриархальных отношений к социализму.

Переход этот не был легким не только в истории страны, республик, но и в психике людей, складе их мышления, социальном сознании. Поистине: психология человека пере-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 9, с. 135—136.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 115.

дельвается куда медленнее, чем материальная основа его жизни.

«Джамиля» обозначила торжество личности нашего времени над патриархальными предрассудками, победу новой морали («безнравственный» с позиций родовых устоев поступок оказался по существу шагом подлинно нравственным)¹.

Образ Танабая выразил органичность и неодолимость социалистического сознания, ставшего плотью и кровью каждого. Характеры и конфликты же «Белого парохода», рассматриваемые в этом ряду, выражают и вскрывают возможность и причины появления в исторически-прогрессивном процессе сил, могущих стать зловещими, исказить смысл преобразований, тормозить их.

Трагический финал повести породил — при сопоставлении ее с другими, более ранними произведениями автора — настороженность критики, которая никак не могла понять, по какому руслу плывет «Белый пароход».

Новаторство «Белого парохода» никак не укладывалось в критические стереотипы. Все «за» и «против», высказанные критикой, упираются именно в выяснение главного вопроса — кто торжествует победу? Можно рассматривать конфликт повести как столкновение добра и зла, чистоты и порока, человечности и варварства, красоты и уродства и т. д.,

¹ Луи Арагон не случайно так восхитился «Джамилей», переведя повесть на французский: «...каким образом, — удивлялся он, — где-то в Средней Азии, в начале второй половины XX века, молодой человек мог написать повесть, которая, клянусь вам, является самой прекрасной на свете повестью о любви». И далее: «И вот здесь, в этом горделивом Париже, Париже Вийона, Гюго и Бодлера, Париже королей и революций, многовековом Париже художников, где каждый камень — воспоминание о какой-либо истории или легенде, в городе, где было столько любящих, что, если вздумаешь их назвать, получится как в песенке «Не знаю я, с чего начать...», — в этом Париже, который все перевидал, все перечитал, все испытал», — пишет Арагон, для него не стало вдруг ни «Вертера» Гете, ни «Бреники» Ж. Расина, ни «Антония и Клеопатры» Шекспира, ни «Манон Леско» А. Прево, ни «Воспитания чувств» Г. Флобера, ни «Доминика» Э. Фромантена, ни Ромео и Джульетты, Паоло и Франчески, Эрнани и доньи Соль, — «все потому, — продолжает Арагон, — что я прочел «Джамилю»... летом третьего года войны, августовской ночью 1943 года, где-то в долине реки Куркуреу я встретил Данияра и Джамилю с их груженными зерном бричками и мальчика Сеита, который рассказывает историю этих молодых людей». Художники «стареющих и истощенных западных цивилизаций», подчеркивает Арагон, пытаются обрести вновь, как путь к утраченному раю, свежесть чувств, которая заключена в «Джамиле». См.: А р а г о н Л. Самая прекрасная на свете повесть о любви. — «Культура и жизнь», 1959, № 7, с. 40, 42.

считая, что здесь персонажи четко разделены на две группы, две противоборствующие силы.

Но тогда может показаться, что силы добра, красоты и т. п. одиноки и слабы, а повесть проникнута неоправданной безысходностью; выразить сожаление, что светлое, олицетворенное в образе Мальчика, оказалось обреченным на гибель, и автор не увидел сил, способных противостоять злу.

Не без связи с такой трактовкой повести в критике были высказаны суждения и о композиции «Белого парохода», вернее об эпилоге, заключительных авторских словах, и вообще о финале.

Критика предлагала на выбор три «утешительных» варианта: не завершать повесть гибелью Мальчика; завершая повесть гибелью Мальчика, отказаться от заключительных авторских слов, этого заключительного аккорда насчет утешения и правды, которая пребудет вовеки, ибо строки эти — избыточная информация; остановить Мальчика, потому что его непременно могут и должны спасти, — показать во всей мощи реальные силы, могущие противостоять Орозукулу.

К сожалению, в книжном издании автор дал новую редакцию эпилога, в котором есть теперь такие слова:

«Не дождался ты Кулубека. Как жаль, что не дождался ты Кулубека. Почему ты не побежал на дорогу. Если бы ты долго бежал по дороге, ты непременно встретил бы его. Ты бы узнал его машину издали. И стоило бы тебе поднять руку, как он тотчас бы остановился.

— Ты куда? — спросил бы Кулубек.

— Я к тебе! — ответил бы ты.

И он взял бы тебя в кабину. И вы поехали бы. Ты и Кулубек. А впереди по дороге скакала бы никому не видимая Рогатая мать — олениха. Но ты бы видел ее».

Это стремление автора указать на возможность спасения мальчика если не дедом Момуном, то Кулубеком была одобрена некоторой частью критиков: «По этому варианту повести, Кулубек и легенда о Рогатой матери — оленихе могли поддержать и спасти мальчика»¹.

Но уж так ли неопытен писатель, что он не сумел показать борьбу сил добра со злом и их эмоционально убедительную победу? Что «нарушил» правду образа Момуна? Что не понял неубедительность трагического шага Мальчика? Что за-

¹ Климович Л. Наследство и современность. Очерки о национальных литературах. М., 1971, с. 74, 75.

ставил Момуна, вопреки логике развития его характера, убить маралиху, погубить себя и внука? Что не осознал, как «опасна» непротивленческая философия Момуна? Что завершил повесть «странной тирадой», не заметив при этом ее дисгармонии?..

В заметках — «необходимых уточнениях» Ч. Айтматова, содержащих его отклик на дискуссию о повести (ЛГ, 1970, 29 июля, № 31), есть следующие слова-пояснения: об ответственности, предостережение, тревожный взгляд в будущее, протест против зла, исход в душах читателей, метод доказательства от обратного, фактическая победа, чтобы читатель был преисполнен решимости сразиться, предостережение (употреблено дважды и подчеркнуто), такова логика художественного замысла.

Все сюжетные линии стекаются в повести к Орозкулу: он крепко держит Момуна, разрушает сказки, определяет нравственную атмосферу на лесном кордоне. В образе Орозкула переплетаются, составляя уродливый клубок, нити феодально-патриархальных морально-этических норм и инстинктов: он ни духовно, ни психологически не подготовлен к новой системе отношений, но приспособился к ней и использует в своих корыстных целях преимущества нового социального строя.

И такой тип особенно опасен, если ему дана власть. «Хорошо еще,— думает об Орозкуле Момун,— когда сидит такой вот в горах, в лесу, и под рукой у него народу раз, два — и обчелся. А ну, окажись он у власти повыше?» А вот что думает Орозкул: «Большая должность — больше уважения... Эх, выиграл бы я, как сытый конь на овсе!» «Ух, нет у меня большей власти, не таких бы крутил в бараний рог. Не таких заставил бы ползать в пыли...» Сокровенное у Орозкула — из феодально-байского прошлого, в котором его не было, но которое живо в нем, в его психике, мироощущении.

Но почему, прекрасно зная, что за человек Орозкул, его терпит и побаивается Момун? Вспомним всю его эволюцию: бунт — раскаяние — смирение — раболепие Момуна... И Момун не порвал еще с патриархально-феодальными представлениями, он напуган, и в этом его страхе отпечатались былые, старые, и новые страхи. Вспомним рассказ Сейдахмата о том, как он заставил Момуна выстрелить в маралиху: «Ты что, говорю, в тюрьму хочешь угодить?» — «Нет», — говорит он. «А ты знаешь, что байские сказки эти, придуманные в темные байские времена, чтобы, значит,

запугивать бедняцкий народ!» (Обратите внимание, какой фразеологией вооружен он — копия Орозкула.) А он тогда и рот раскрыл. «Да что ты?» — говорит. «Вот то-то, говорю, ты эти разговорчики оставь, а не то не посмотрю, что старик, напишу про тебя куда следует».

Ч. Айтматов в одном из интервью, говоря о роковом выстреле Момуна, убившем Рогатую олениху, отмечает, что «Момун посягнул на память предков, на совесть и свои заветы не только ради внука и дочери. Я видел в этом и *социальный* аспект. Момун стоял перед выбором: или — или... Я хотел показать переплетение всех мотивов, и социальных в том числе. Я хотел показать зависимость Момуна. Я хотел сказать, что обществу надо еще много поработать, чтоб сделать его независимым, счастливым, свободным...»¹.

Замысел повести — показать, как Орозкул, стоящий в своем духовном развитии на уровне феодально-байского мироощущения, получил мало-мальскую власть. Помещенный в условия высшей системы отношений, он вооружился ее преимуществами, усвоил ее фразу — и только. Однако и этой «маленькой власти» достаточно для него, она дает ему «право» унижать в условиях бесконтрольности и безнаказанности достоинство людей, не считаться с природой.

И автор всей системой образов, всем ходом трагического развития событий, как философ и как художник заражает нас активной обостренностью чувств и предостерегает, что зло торжествует тогда, когда бездействуют контроль и гласность.

От замысла противоборства двух сил (если так рассматривать «Белый пароход») логически выводится: зло сильнее добра, зло побеждает добро, и повесть окрашивается в безысходно-пессимистические тона.

От замысла всецелия зла в условиях безнаказанности и бесконтрольности рождается идея предупреждения, звучит сигнал тревоги. И мы видим целесообразность композиционного построения повести, трагического финала, необходимость прямого выхода автора к читателю.

И в этом смысле появление в книжном варианте эпилога Кулубека ослабило нашу боль и сняло остроту восприятия трагедии.

Лесной кордон находится в стороне от столбовой дороги. Но неправильно было бы говорить о частном характере

¹ Айтматов Ч. В соавторстве с землей и водой. Очерки, статьи, беседы, интервью. Фрунзе, 1978, с. 329.

происходящих в повести событий. Замкнутость кордона кажущаяся. Недаром видит мальчик величественно плывущий белый пароход, сверкающий, мощный и красивый, и колонну машин, управляемую сильными, рослыми парнями. Не введи автор в сюжет эти линии связи, он погрешил бы против истины, нарушил типический характер обстоятельств. Но подоспей Кулубек, останься мальчик в живых, разоблачи он Орозкула,— и конфликт был бы разрешен лишь внешне, формально, угас бы эмоциональный и социальный накал повести.

Значительна деталь в «Белом пароходе» — бинокль, направляемый то на двор, то на озеро, где проплывает белый пароход. Бинокль играет в повести символическую роль: им можно уменьшить, но им же можно и увеличить мирок Орозкула, «уровень» его возможностей и власти.

* * *

Закономерной тенденцией современного этапа многонационального литературного процесса выступает обращение к творческому опыту великого пролетарского писателя, развитие в новых условиях горьковских традиций изображения как революционной личности, обновляющей мир, так и внутренне разложившегося ловкого приспособленца «самгинского» типа,— изменились условия его бытования, в новой исторической ситуации он претерпел эволюцию, «мимикрировал», вооружился всеми «выгодами» и преимуществами новой системы отношений, новыми политическими и философскими знаниями, и потому особенно опасен и трудновываем и тем более нетерпим.

Внутренняя бездуховность, черствость, прикрываемые правильными фразами, аморальная суть, скрытая под оболочкой добропорядочности, разрыв между словом и делом, словом и поступками, «формой» и «содержанием» во всевозможных проявлениях стали объектом художественного анализа, изучения, оценки, отразились и в поэзии, и в драматургии, и в прозе.

Тип приспособленца многолик. Он увиден, изучается, выставлен напоказ, подвергается уничтожающей критике, эмоциональному отторжению и неприятию во многих произведениях, исследуемых современной критикой.

Важно в данном случае выявить взаимосвязь познавательно-исследовательской направленности литературы с развитием и обогащением повествовательных жанров.

Личность эта в ее различных проявлениях изучается литературой с предельно близкого расстояния; порой увеличенно и в формах гротеска: с детальным анализом душевных «клеток», с выявлением причинно-следственных связей, «источков», мотивов. И вот что хотелось бы заметить: современная литература предельно насыщается откровенностью. И здесь, в первую очередь, следует подчеркнуть вооруженность исследователя-художника достижениями исповедальной литературы, дающей возможность усилить доверительность повествования.

В нашей литературе бытует множество типов исповедальной прозы:

когда это — исповедь человека высоконравственного и прекрасного;

когда это — исповедь человека очищающегося; он возвращается в прошлое, чтобы постичь процесс собственного очищения, проследить, как капля за каплей изживается дурное и косное в чувствах и поступках, побудив тем самым читателя понять и осмыслить как темное, так и «светлое» в себе; подобные произведения широко распространены в современном литературном процессе, — из удачных примеров назову роман известного ленинградского писателя В. Мусаханова «И хлебом испытаний». Жанр произведения определен как роман-исповедь, рисующий историю нравственного падения главного героя с последующим осознанием им своей вины;

когда это — исповедь человека нравственно уродливого и безобразного; но при этом исповедующийся вовсе не хотел бы выставлять себя в дурном свете...

Ярко выраженное исповедальное начало доминирует в «маленьких романах» Энна Ветемаа. Произведения писателя созвучны тем нравственным поискам, которые ведутся в многонациональной советской литературе.

Герой Энна Ветемаа — человек вполне реальных отношений, взятый в исторической перспективе, в «движении», когда что-то в нем «тянется» к прошлому, что-то приобретено в новых условиях: «старое» и «новое» входят в противоречие, создается конфликтная ситуация, идет острая борьба в обстоятельствах хотя и благоприятствующих победе нового, но не исключающих и иных исходов.

Советская многонациональная литература стремится понять многозначную и сложную связь духовного мира личности с обстоятельствами; с неизбежной очевидностью проявляется истина, открытая марксизмом, — человек есть нача-

ло деятельно-активное, могущее влиять на обстоятельства и вместе с тем зависеть от них.

«Маленькие романы», как отметила критика, — «по существу повести» (Ю. Оклянский). Это так, если иметь в виду объем формальный, но это не совсем точно, если основываться на объеме содержательном. Уже выбор центральной фигуры определяет характер жанра. Главные герои «маленьких романов» увидены в переломные моменты судьбы. Именно жанр «маленького», но «романа» позволяет сжато отобразить время в исторической перспективе.

Произведения Энна Ветемаа — это, как правило, романы-монологи, романы-исповеди.

Объединенные общностью жанра и авторской концепции личности, произведения Энна Ветемаа вместе с тем различны по стилевым оттенкам: в «Монументе» доминирует скрытый сарказм, в «Яйцах по-китайски» и «Усталости» — ирония, в «Реквиеме для губной гармоники» — лирико-элегические интонации. Силевые оттенки эти определены характером героя и содержанием его исповеди. Герои вспоминают («Реквием...»), осмысливают прожитую жизнь («Яйца...»), оправдываются, в одном случае («Монумент») анализируя сиюминутные душевные состояния, мотивируя те или иные действия, а в другом («Усталость») — пытаюсь объяснить совершенный некогда неблагоприятный поступок.

Искренность, предельная откровенность не всегда, правда, оправдана психологическим состоянием героя немедленно начать исповедоваться: мотивировки эти, логически объяснимые, нуждаются в большем эмоционально-индивидуальном обосновании. Но все же постараемся понять, почему в данный момент тот или иной герой Э. Ветемаа нуждается в самоанализе.

Яан, герой романа «Яйца по-китайски», помещен в клинику с подозрениями на злокачественную опухоль, он подводит итог жизни, прощается с миром.

Герой «Реквиема...» Арне натура элегическая, и он не может не излить боль, вспоминая драматические годы войны, гибель друга и свое спасение; Арне ходит в героях войны, даже свыкся со своей ролью, хотя в глубинах души к таковым себя не причисляет.

Руубен Иллиме, герой «Усталости», испытывает муки совести — когда-то по слабости духа и молодости лет, под давлением обстоятельств он предал учителя, позже понял, что некогда совершил подлость, и в поисках оправдания

вынужден откровенно, как перед собственной совестью, шаг за шагом «отчитаться» в своих поступках.

Мы можем понять, почему погружен в самоанализ герой «Монумента» скульптор Свен Вооре. Совершив, мягко говоря, «неблаговидный» поступок и ни при каких обстоятельствах не сознаваясь в этом (хотя и испытывая все же в глубине души некоторое неудобство или подобие его), он пытается объясниться — почему поступил именно так, а не иначе: уж не так-то, мол, все просто; не уйди он от соавтора, и не было бы монумента в честь жертв фашизма, пострадало бы важное дело; но Свен Вооре не просто ушел, а попытался при этом очернить талантливого коллегу, выдвинув против него тяжкие идейные обвинения. Свен Вооре квалифицировал его оригинальный проект монумента как дань пассивному пацифизму и абстрактному гуманизму. Но Свен Вооре нуждается в соавторе, поэтому, предав одного, он вступает в сделку с человеком конъюнктурным, бесталанным, которого и сам-то в душе презирает.

В структуре романов — это может быть отнесено не только к произведениям Э. Ветемаа — усиливается исповедальное начало, позволяющее обнажить сокровенное; раскрытие метаний личности вызывает потребность в более углубленных психологических мотивировках, что, в свою очередь, расширяет аналитические возможности прозы (внутренний монолог, поток сознания, ассоциативность как способ объемного раскрытия социальных, семейных, бытовых связей; увеличение доли внутренних конфликтов; усложненность сюжетных, композиционных построений, обнажение противоречий между видимостью и сутью явлений и характеров).

Исповедальность, казалось бы, облегчает автору задачу, — устранены всяческие преграды между героем и автором; герой излагает интимное, сокровенное, занимается самоанализом, обнажает душу; повышается эмоциональная сила воздействия произведения, растет емкость его содержания.

Но облегчение это кажущееся: сознательно самоустранившись и дав герою выговориться до конца, автор, казалось бы, ограничивает себя в возможностях вклиниться в поток исповеди, выразить авторскую позицию. И здесь возрастает роль емкой детали, интонации, разного рода саморазоблачающих средств.

Регулируя движением исповеди, распределяя светотени, акцентируя внимание на важном и второстепенном, автор

получает возможность обнажить противоречие между субъективно-положительным (точка зрения героя) и объективным (нравственные нормы нашего общества). Правильное с позиций Свена Вооре — это аморальное с позиций нравственного социалистического идеала; в разговорах с разными людьми по поводу монумента выявляется фарисейство и лицемерие героя; автор раскрывает его связи, личные и общественные, показывает героя в системе определенных социальных отношений, ищет тем самым ответы на вопрос о нравственном потенциале личности и его истоках, о разлагающем влиянии на человека психологии приспособленчества. Яан, герой «Усталости», тоже исследован как характер исторически живучий, легко приспособляющийся к социалистической системе отношений и особенно опасный в пору социальных потрясений; именно из таких вербуются пассивная масса послушных людей, орудий в руках ловких политиканов.

Мотив «выгодного» приспособления к реальной действительности, компромисса с тем, что подавляет и угнетает личность, — со всякого рода искажениями и уродствами окружающего, пассивного сосуществования со злом (разумеется, под это подводится, так сказать, философская база, ибо *это* — удобно, выгодно порой...), так или иначе разрабатываемый в нашей литературе, нашел отражение в творчестве И. Фридберга. Проблема компромисса исследуется им несколько необычно. В отличие, к примеру, от Э. Ветемаа, у которого компромисс сродни приспособленчеству дельца или карьериста, И. Фридберг в маленьком романе «Компромисс», написанном в форме исповеди среднего, неплохого человека, лишенного бойцовских качеств, показывает его беззащитность перед лицом воинствующего делячества и бездушия. Его герой вынужден прибегнуть к спасительному компромиссу, дабы иметь возможность нормально жить и работать... При этом автор исследует ситуацию таким образом, чтобы — через, так сказать, отрицание — войти в контакт с читателем, установить с ним диалог, и форма «исповеди героя» создает эту атмосферу доверительности, возбуждает в нашем современнике социальную активность, неприятие фальши, аморализма, мещанства, бездуховности.

Проза И. Фридберга (в частности, его повести «Утешитель», или, как определяет их автор, «новеллы о человеческих странностях» (в книге «Арена», Вильнюс, 1985), «Подозрение», «Ночные наездники», «Версия») близки к произведе-

ниям Э. Ветемаа и А. Битова (повести об Одоевцеве), тяготеет к созданию замкнутых моделей современности, в которых та или другая личность, в зависимости от обстоятельств, выражает или обнажает свою сущность, реализует себя как характер. Это литература эксперимента, но жизненные коллизии в ней отнюдь не отгорожены от реальной действительности.

Еще одна особенность такого рода произведений сводится к тому, что в них сюжет развивается или разворачивается зигзагами, таит в себе неожиданности, из обыденного, внешне пустякового случая вырастает нечто значительное, важное, существенное для уяснения нравственного мира личности современника, его возможностей, гражданской позиции. Так, в повести «Утешитель» добрый, бескорыстный герой женится, спасая честь молодой женщины.

Это дает возможность И. Фридбергу обнажить духовную сущность и «утешителя» Голосова, и молодой женщины, а также, условно говоря, соблазнителя, развенчать эгоизм и нравственную пустоту прожигателей жизни. Выбор модельной ситуации, принцип построения повести — от незначительного рядового случая к серьезным проблемам нашего бытия — дает о себе знать и в произведении «Ночные наездники». И здесь исключительное событие помогает людям раскрыться до конца, выявить свою сокровенную сущность. Этот сюжет можно было бы назвать «сюжетом выяснения отношений». В процессе анализа и самоанализа в каждом из героев сгорают эгоизм, потребительское отношение к жизни и друг к другу.

Емкостью деталей, лаконизмом, умением эмоционально насытить фразу, проникнуть в глубины психологического мира, подсознания, чтоб изнутри осветить и показать тип воинствующего, циничного мещанина, отличаются произведения литовского прозаика Л. Яцинявичюса.

Его герой, если попытаться дать ему обобщенный портрет, изображается как бы на стадии становления. Он не нашел себя в жизни, полон ропота, не удовлетворен окружающим его миром, в котором ему неуютно, не по себе. Этот молодой герой писателя может выступать в облике рабочего паренька, слесаря-токаря, молодого учителя, получившего распределение после окончания вуза, начинающего журналиста, юного технолога на заводе, школьника.

Многие произведения написаны от лица человека, познающего жизнь, но уже относящегося к ней со скептицизмом, раздраженно. Он весь — внутренняя оппозиция, недо-

вольство, бунт. Никчемно существование, человек — как бильярдный шарик («Бильярд»), который участвует в чьих-то играх.

Он одержим ультраиндивидуализмом, чувством мести, разрушения... Развенчивается себялюбец, обозленный индивидуалист («Светлый, светлый мир...», «Последний питекантроп»).

И в повестях «Марафонский бег» и «Щавелевое поле» сильны мотивы «идиотизма» мещанской жизни, выступающей и как порождение собственных наших недостатков, одиночества, бездуховности.

Первая повесть воспринимается как марафонский бег в никуда, в безвыходность, в пустоту.

Скука, одиночество, горечь жизни, озлобление и цинизм, отсутствие идеалов, — и в основе повести «Щавелевое поле». Правда, порой мотивы негативных явлений не всегда логически оправданы, лишены конкретной временной основы. Но как бы то ни было, а исследовательское начало и здесь помогает обнажить суть явлений мещанства и неомещанства.

* * *

К какому бы проблемно-тематическому пласту, разрабатываемому многонациональной советской литературой, мы ни обратились, творческое, деятельное начало в человеке впрямую увязывается с нравственным содержанием его духовного мира. Причем нравственность выступает как организуемый концептуальный стержень сюжетно-конфликтных коллизий, и тенденция эта, которой прочили угасание, все более разрастается и углубляется в литературном процессе. И «виной» тому — время, отмеченное небывалым противоборством нравственности и аморализма (и иных антиподов коммунистической нравственности). Именно нынешняя, и довольно длительная, полоса общественной жизни, время, в которое мы живем, усиливает в литературе дух критицизма, создает как бы единые художественные концептуальные поля притяжения, чем и обусловлены формально-содержательные сходства разножанровых и разновидовых произведений. Разумеется, каждое произведение, если оно плод истинного дарования, — индивидуально неповторимо, несет на себе печать таланта.

У нас создано немало произведений о мире ученых. Здесь и «Бессонница» А. Крона, о которой существует большая критическая литература, здесь и недавно опубликован-

ный роман Л. Рудневой «Голос из глубины», о котором — в контексте обозначенной проблемы — хотелось бы сказать.

Замысел автора — поистине гигантский: рассказать о жизни и труде людей сложнейшей профессии, ученых, изучающих Мировой океан. Похвально стремление охватить все, весь объем дел, дум, чувств, противоречий, связей, короче, всю жизнь героев почти с документальной точностью.

Роман Л. Рудневой — это история жизни трех героев. Первый — это Андрей, или Рей Шерохов, ученый-океанолог с мировым именем, исследующий дно океана, ведущий научные вахты в океанских глубинах, занимающийся изучением подводных вулканов, гор-гигантов в Тихом, Атлантическом и Индийском океанах (и это все показано достаточно полно, подробно). Другой — Василий Ветлин, капитан научного судна, с которым Рея-Андрея связывает — помимо дела — и большая дружба; у него в романе своя линия нравственного, этического поведения, концепции жизни. И, наконец, герой несколько необычный (и по судьбе, и по профессии) — клоун-мим Амо Гибаров, «русский с армянскими вкраплениями», как называет он себя.

Роман поэтизирует идею созидающего начала в человеке, гуманистический смысл деяний истинных людей планеты, в данном случае — ученых, служащих социальному прогрессу человечества: океан, как и космос, — среда, которую человечество призвано освоить во имя будущей своей жизнедеятельности. Важно здесь подчеркнуть, что автор утверждает идею взаимосвязанности созидающего начала в человеке и его духовного богатства, высокой нравственности, без которой немислимы ни вдохновенный и основательный труд, ни провидение будущего, ни реализация человеком своего призвания служить прогрессу и быть творцом. Это — суть деяний, смысл творчества и Шерохова, и Ветлина, форма их существования. Этому служит своим искусством и Амо Гибаров, как бы «разыгрывающий» борьбу и конечное торжество созидающего начала над силами разрушения. И у Шерохова, и у Ветлина есть антиподы — силы разрушения. Это внешне вполне преуспевающие ученые и администраторы от науки, занимающие в ней определенные посты и т. д., окружившие себя карьеристами и превратившие истинных ученых «в безропотных», как говорит один из героев, «Пятниц». Противостояние Шерохова и Ветлина карьеристам от науки прослежено на протяжении всего романа не прямо-

линейно-схематично, а по существу, ибо коллизии эти скрытаны, борьба ведется методами не грубыми, а тонко, «интеллектуально».

Идея торжества творческих сил имеет историческую основу, автор вводит в структуру романа экскурсы и ко временам Отечественной войны, борьбы с фашизмом, к эпохе наполеоновской (путешествие научного корабля на остров Святой Елены).

Поистине огромен мир, созданный автором. Сами характеры, специфика работы, путешествия, встречи на конгрессах, контакты с мировыми светилами-океанологами, процесс научного поиска, отказ от ранее принятой концепции под воздействием новых данных, новых наблюдений и породили содержательный объем произведения.

Такого рода раскованные романские структуры с выходом на широкий внешний фон свидетельствуют об интенсивных поисках емких жанровых форм в советской литературе. Таков, к примеру, роман Олеса Гончара «Твоя заря», где центральный герой показывается во всевозможных ситуациях, чуть ли не во всех странах мира, где взяты срезы, так сказать, горизонтальные и вертикальные, в глубь семьи, в глубь характера, в глубь веков. Но эта сюжетно-композиционная разорванность (как в случае не только с романом Гончара, но и, к примеру, с многотомным повествованием «Годы без войны» Анатолия Ананьева, который ведет чуть ли не день за днем «наблюдение» за мирными годами, за людьми, их отношениями, за тем, как они живут и о чем думают, пытаясь при этом объять в своей хронике нашу сложную и богатую действительность) кажущаяся, если, конечно, в романе наличествует концептуальный стержень. В романе Л. Рудневой эта концепция есть: идея взаимосвязи нравственности и созидания.

Сюжетно разомкнут к миру и его «болям» роман «Вечный город» А. Проханова. «Вечный город» — это Москва, увиденная героем романа архитектором-футурологом Завьяловым как город будущего. В проекте Завьялова — его эксперименте, рассчитанном на освоение большого массива, есть и дальние, и близкие цели, варианты: космический, арктический, пустынный, а на сегодняшний день — реальный.

«Город будущего» заключает в себе не только конкретно-жизненное, но и философское содержание с постановкой серьезных нравственно-этических проблем: что есть человек? каков его духовный облик? что собирается взять с собой в

«город будущего»? можно ли, думая о великой цели, пренебрегать средствами ее достижения?

Завьялов строит башню. Это и «вавилонская» башня, т. е. новый город, объединяющий в нечто целое «языки, племена и народы», ибо речь идет о новом «человеческом общежитии», новом типе человеческих отношений, но и «башня из слоновой кости»: Завьялов, мечтая о будущем и строя его, забывает о тех, кто рядом и требует его личного внимания, участия. И в результате терпит крах в личной жизни, допускает промахи, граничащие с нравственной слепотой: какой бы благородной и важной ни была цель, нельзя доверять ее реализацию «деловым людям» так называемого «здорового смысла», дельцам или карьеристам.

Герой мечется в поисках опоры, и в этих его метаниях — процесс постижения самого себя, вехи его пробуждения. Здесь сюжет размыкается, захватывая разные пласты нашей жизни, это и мещанство в разнообразии его одеяний, и карьеризм, и бездуховность во множестве вариаций.

В романе, как и в произведениях подобного сюжетно-разомкнутого типа, о которых шла речь, заключен и большой познавательный-информативный (и поучительный) материал — социологический и футурологический. Автору удалось показать атмосферу научных поисков и тревог. Разные грани отношения к будущему во многом определяются отношением к наследству, к прошлому. Другой персонаж — Садовников тоже думает о будущем, но при этом хочет сохранить и ценности прошлого и не забывать настоящее (в отличие от Завьялова, который хочет «будущим отрубить прошлое»).

* * *

Всемерное внимание уделяется в художественной культуре острым нравственным конфликтам в сфере Человек — Земля или Человек — Природа. Возникла ныне настоятельная общественная потребность обеспечить гармонические отношения между индустриальной и естественной средой обитания человека, городом и деревней. И здесь, с разработкой этой проблемы, к которой одним из первых в свое время обратился старейший писатель Л. Леонов в романе «Русский лес», связаны значительные достижения многих наших литератур — русской, литовской, армянской, молдавской, азербайджанской, башкирской, аварской, балкарской и других. Достаточно назвать Ф. Абрамова, В. Распутина,

В. Белова, Б. Васильева, И. Друцэ, В. Бубниса, И. Гусейнова, В. Тендрякова...

Вспомним, Энгельс говорил, что «власть» человека над природой имеет вовсе не абсолютный характер; должны быть учтены не одни только ближние, но и дальние последствия этого «господства», которое сводится таким образом лишь к познанию объективных законов окружающего мира и правильному их применению.

При всей пестроте жизненного материала, разнообразии жанров мы можем говорить о типологической общности нравственных исканий в советской многонациональной литературе, продиктованных стремлением сохранить и сберечь сферы, обеспечивающие жизнедеятельность человека¹. Неизменна суть и направленность конфликта,— наличие в произведении тех двух полюсов, которые организуют расстановку и последующее столкновение сил.

Сталкиваются хозяйское и хищническое, гуманное и жестокое, коллективистское и эгоистичное, и мерилом истинной нравственности человека становится его отношение к миру «живого».

Критика, отмечая общегуманистическое и государственно-общественное значение обращения литературы к нравственным проблемам, констатирует единство эмоционального пафоса произведений, общность эстетического идеала и идейной позиции писателей.

Но какова мера философского осмысления и исследовательского потенциала литературы в выявлении истоков хищнического отношения к природе, столь ярко воссозданного в произведениях вышеназванных и других писателей? Каковы объективные причины этих явлений?

Вспомним, что писал Н. Г. Чернышевский по поводу изображения в литературе отрицательных типов. Суждения писателя и сегодня имеют методологическую актуальность. «Всмотритесь хорошенько,— отмечал Н. Г. Чернышевский,— быть может, тут вовсе не вина его, а только беда его»².

И здесь мы подходим к общим слабостям в разрешении нравственных конфликтов в ряде наших произведений, когда злое, жестокое, хищническое внешне устраняется из мира повести как частный случай, изолируется. Нравственное

¹ По данным ЮНЕСКО, в мире ежедневно безвозвратно исчезает один вид животных и еженедельно — один вид растений.— «Известия», 1977, 2 июня.

² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1950, с. 165.

падение объясняется лишь врожденными, генетическими особенностями натуры антипода: кому-то доступно, дескать, чувство красоты и добра, а кто-то лишен его, и ничего не поделаешь. Или — наказание в духе нравоучительной фольклорной притчи, или (и такое случалось читать) — всепрощенчество: мол, великодушие к неразумным и темным хищникам, губящим мир живого, обладает способностью будить совесть человека... Сильная пафосом эмоционального отрицания, литература, разрабатывающая нравственные проблемы в сфере Человек — Природа, еще не преодолела слабостей, связанных с эстетически углубленным и убедительным разрешением данных социальных конфликтов. Растет, так сказать, номенклатура объектов — сайгак, джейран, заповедный лес, просто дерево, рыба, море, река, озеро и т. д., а принцип постановки и разрешения нравственных конфликтов остается на уровне количественного накопления.

Разрешения общественных конфликтов с позиций абстрактного гуманизма, в духе библейских притч, вполне были бы понятны для литературы, развивающейся в условиях экономического хищничества. Литература в этих условиях может только взывать к разуму, декларировать общегуманные истины добра и блага. Но почему возможны близорукость или пренебрежение природным, народным богатством в условиях планового ведения хозяйства? Это проблемы, требующие художественного исследования. Литература, в лучшем случае, отвечает на эти вопросы пафосом публицистического негодования, а также в формах лирически-романтических отступлений. Нет в ней широких обобщений, анализа новых явлений жизни, связанных с НТР и представлениями о ней.

Мы не касаемся вопросов, когда — и об этом предостаточно писала критика — защита природы в иных произведениях оборачивается нападками на город, как виновника всех бед, соблазняющего и приманивающего сельчанина, который бежит от неустроенности деревенского быта, а соответственно, и сельского труда, в изолированные городские квартиры с ванной, горячей водой и газом, постоянной рабочей зарплатой, утренним молоком в пакете, свободным вечером и культурным досугом.

Нам мало и недостаточно лишь эмоционального неприятия хищничества, необходимо эстетическими средствами осознать и осмыслить меру и степень его связей с типическими обстоятельствами.

Взаимосвязь нравственного содержания личности с от-

ношением к природе, и шире — обществу, прозвучала в повествовании В. Астафьева «Царь-рыба».

Стремление к всеохватности явления, не терпящей ни иллюстративности очевидного, ни упования на публицистический пафос, легко объясняющего как успехи, так и просчеты, связывая и первое, и второе лишь с субъективными причинами, породили сложную жанрово-композиционную и стилевую структуру произведения, состоящего из отдельных документальных очерков автобиографического характера, объединенных сквозными героями, рассказчиком. «Перед нами,— как отмечает Н. Гей,— своеобразный жанрово-стилевой комплекс художественных форм... Здесь и элементы лирической прозы, и сюжетный рассказ, и путевой очерк, и целостная зарисовка характера, сюжетные и бессюжетные композиции, развернутые описания обычаев, сцены быта, динамическое жизненное событие и почти символическое обобщение... Многоголосье жизни как бы не признает стиливых, жанровых, композиционных рамок литературного произведения»¹. И все это служит объемному и неоднозначному познанию и типизации человеческих характеров, включенных в систему природно-общественных отношений. В. Астафьев обнаруживает в произведении качественно новый подход к раскрытию нравственных проблем: каждая история — это рассказ о том, что взаимодействие человека и природы на основе хищнических отношений неизбежно порождает не только нравственную деформацию личности, означает не только жестокое отношение человека к самому себе, но и неизбежно, с объективной неумолимостью вызывает «духовное браконьерство», деградацию в других сферах, в связях человека с обществом, в семье, с близкими и друзьями.

Бережное отношение к природе зачастую увязывается с патриархальным мироощущением, данным как нечто устойчиво-позитивное: дескать, хищничество — спутник века технизма; случались и иные интерпретации...

Еще в начале 60-х годов в азербайджанской литературе (не без влияния «Русского леса» Л. Леонова) разработка проблем защиты природы напрямую была увязана не только с деградацией личности, а засилием догм (и норм) патриархального мироощущения. Я имею в виду получившую все-

¹ Гей Н. Эстетическое обогащение социалистического реализма и повышение социальной активности литературы.— В кн.: Современная советская литература в духовной жизни общества развитого социализма М., 1980, с. 98.

союзную популярность повесть И. Гусейнова «Телеграмма». Произведение это о лесе, о хищнической рубке азербайджанских лесов — гордости и богатства республики: плечистые дубы, рощи акаций, ветвистые кавказские сосны, красавцы тополи.

Отношение к природе дано на фоне распада родовых, патриархальных связей; здесь нарисована картина хищнического отношения к миру живого, к природе, рассматриваемой как источник наживы, обогащения, материальной крепости и благополучия семейного клана.

В этом отношении интересно дано в повести противопоставление двух характеров: аксакала Сабита и его сына Зелимхана.

Сабит — почтенный старец, который своей благородной сединой и лучистыми глазами вызывает у неискушенного впечатление о себе как олицетворении народного ума и силы духа. Но за внешней благопристойностью спрятана душа человека, в мыслях и поступках которого еще живучи феодально-патриархальные представления о чести и семье. Почитание его как аксакала только потому, что ему много лет, также вызвано пережитками патриархального, косного в сознании, притупляет свежую мысль, рождает раболепие. Сабит Маилов во что бы то ни стало хочет спасти семью, хотя отношения в ней построены на обогащении за счет хищнического истребления леса. Ему важна цельность семьи как родового понятия, независимо от того, на основе каких норм она построена — советских или патриархально-феодальных.

В повести на фоне жизни лесничества разворачивается острая драма, сводящаяся в конечном итоге к столкновению двух начал: семейно-родового уклада (воззрения, психология, поступки...) и классово-социального, общественного отношения к миру, себе, к другим.

Автору дорого слово «аксакал», заключающее в себе понятие мудрости, доброжелательности, благородства, он пытается очистить это понятие от всего наносного и вредного.

А если аксакал потворствует негодяю? Если аксакал — твой ближайший родственник, отец родной?

Зелимхан, герой повести, вступая в неравную борьбу с отцом, с любимым старшим братом, в борьбу, стоящую ему потери любимой девушки, пытается исцелить заблуждающихся. Он непримирим к хищникам, уничтожающим народное богатство.

Повесть «Телеграмма» проникнута искренней тревогой. Это нам, читателям, Зелимхан дает телеграмму о бедствии. Его не остановил гнев аксакалов, потеря своей семьи. Проклял отец, отвернулась невеста, любимому брату грозит беда. Но Зелимхан «дал телеграмму», — он рассчитывает на нашу помощь. Чтобы не было царства пней. Чтобы жили, росли, густели леса. Наше богатство и наше здоровье.

Проблема Земли, отношения к ней рассматриваются в литературах в совокупности с другими — социально-бытовыми проблемами, с учетом национально-специфических нюансов становления социалистического типа личности. Это особенно характерно для так называемых восточных литератур, в частности азербайджанской (о чем только что было сказано), туркменской, что наглядно подтверждает творчество Тиркиша Джумагельдыева, одного из самых популярных сегодня туркменских прозаиков.

Формирование творческого облика писателя падает на 70-е годы, расширилась база, питающая каждую национальную литературу, каждого писателя, — традиции, на которые опирается национальный писатель, — это *вся* советская многонациональная литература. И потому быстрее, динамичнее протекает процесс созревания каждого писателя.

На примере Т. Джумагельдыева мы можем видеть, сколь плодотворна ориентация писателя на общесоюзный опыт, приобщение его к лучшим образцам современного литературного процесса. Разумеется, не все объяснимо взаимодействием и взаимообогащением, — сама реальность нашего времени выдвигает жанрово-стилевые, проблемно-тематические «переключки», в том числе и в отображении диалектики развития современной деревни. В этом смысле примечательны: роман Т. Джумагельдыева «Земля помнит все» — о силе земли, о хозяйском к ней отношении, о связи нравственного облика человека с его привязанностью к труду на земле; повесть «Дашрабат — крепость моя» и особенно — роман «Пробный камень» («Побег»). Здесь избрана коллизия довольно традиционная и типичная для восточной литературы: судьба женщины, молодой девушки, пытающейся устроить свою жизнь по-новому. Тема эта в известной мере постоянна для этого региона, и Т. Джумагельдыев решает ее по-новому, с учетом современных изменений в жизни общества, возросшего чувства достоинства современника, чей мир не замкнут, а открыт всем новейшим веяниям в быту, психологии, в отношениях людей друг с другом и в семье, и на производстве. Итак, распространенный сюжет: побег девушки из дому

с любимым... Но автору важен не сам конфликт нового со старым, решаемый традиционно как борьба с калымной психологией и отсталыми взглядами на вопросы семьи и быта, а внутренние пружины бытования дедовских предрассудков, взгляд на проблему изнутри, когда новое и старое выражены не четко, когда трудно провести линию между ними. Попытки постичь явления национальной действительности изнутри, показать многосложность ситуации, при которой так называемое старое не исчезает, приспособливается к новому, может на том или ином этапе возродиться,— все это способствует развитию и углублению всевозможных форм психологического анализа характеров и обстоятельств, обогащению выразительно-изобразительных возможностей литературы.

Взят мир процветающей деревни. Отсюда близко до города. Нет проблем ни экологических, ни производственных, никто не собирается покинуть деревню и оседать в городе,— здесь трудности и сложности другого порядка — психологические, морально-этические, нравственные. Сюжетная интрига, на которой держится роман, помогает исподволь развернуть перед читателем картину всей жизни деревни: и отношения в сфере производства, и в сфере быта, и семейные отношения.

Молодая девушка, колхозница, хлопкороб, красавица Айгозель познакомилась в городе с парнем, влюбилась в него, решила бежать с ним. Вечером ушла из дому и вернулась рано утром. Женская судьба, в широком смысле слова отношение к женщине — пробный камень, на котором проверяется человек, его подлинное нутро, истинность и суть,— и гражданская, и духовная, мера его совести, социалистического мировосприятия, культура.

Возвращение Айгозель всполошило всю деревню. Включились в действие родители Айгозель — ее мать, отчим, братья.

Начинают действовать и родные самой близкой подруги Айгозель — Майсу. Мы видим, как изменились времена, люди и как усложнились бытовые проблемы. К счастью, в творчестве Тиркиша Джумагельдыева изжиты в обрисовке характеров все еще проявляющиеся в некоторых книгах восточных писателей схематизм и прямолинейность, слабость психологических мотивировок поступков героев. Его персонажи неоднозначны, и мир героев противоречив и изменчив. Автор интересно показывает формирование новых норм отношений между людьми в деревне: так, например, старейшины (к ним подключены и женщины,— и снова женщина,

отношение к ней — как пробный камень) выбирают достойного труженика, сельского рабочего человека как бы в предводители, в чью обязанность входит реакция на нравственно-этические проблемы, возникающие в деревне и требующие безотлагательного решения, — нечто вроде сельского схода, коллективного органа гласности; находят парня, в которого влюблена Айгозель, и роман, пройдя через ряд драматических коллизий, завершается благополучно.

В ряду произведений, посвященных проблемам деревни, есть и экспериментальные, где ясно обозначены поиски новых жанровых емкостей, способных отразить жизнь села в полноте ее национально-общечеловеческого содержания.

Таково, в частности, «Сказание о Юзасе» старейшего литовского прозаика Ю. Балтушиса.

Жанр произведения обозначен — сказание. Сказание включает в себя, как эпический жанр народного творчества, полноту показа национальной жизни, народный взгляд на изображенное, эпический объем и т. д. Все эти качества в произведении есть. В нем силен и эпический размах, и психологический анализ, и глубокий взгляд на прошлое, настоящее и будущее своей родной земли, и лаконизм, и эмоциональный заряд, притягивающий читателя и не отпускающий его.

Говорить об этом произведении, тяготеющем, с моей точки зрения, к романному жанру как синтезу всех жанров, — значит говорить об истории Литвы, ее прошлом, о том, как и куда она шла и идет, что в ней утрачено и почему, какие ценности прошлого — исторические, этические — следует сохранить или возродить во имя полнокровного развития нации, ее социалистических основ.

Жизнь и судьба Юзаса, рядового земледельца, это судьба «островных» сельчан, с выработанной веками психологией изолированности. Они в некоторой степени даже гордятся ею и уж во всяком случае пытаются ее сохранить. И автор шаг за шагом вскрывает иллюзорность этих намерений: «надъсторическое» существование в мире невозможно даже в условиях, в которые помещен Юзас, живущий, словно Робинзон, чуть ли не на необитаемом острове.

Сказание позволяет автору строить образ Юзаса в двух планах: строго реалистическом и символическом.

Образ Юзаса вызывает наши симпатии, ибо это — великий труженик на земле. Образ характеризуется беспощадным авторским отношением к герою, болью за него — ибо он пытается жить вне или над историческими схватками,

уйти и спрятаться от бурь и треволнений мира, и радостью, ибо в нем, этом современном Робинзоне, живет неумирающая любовь к труду, и своими руками, в сущности один, он творит чудеса на этой заброшенной земле, болотном острове.

Величие литературы — и под это определение в лучших своих образцах подпадает и литовская литература — измеряется степенью ее трезвого взгляда на национальную действительность, умением без самовлюбленности видеть и описывать свою национальную жизнь, поддерживая и поэтизируя все лучшее, что есть в ней, и с той же силой выступая против всего того, что является в ней косным, устаревшим, негативным.

«Сказание о Юзасе» — своеобразная энциклопедия национальной жизни. По роману Балтушиса можно изучать Литву, ее историю, литовский характер в его движении, развитии, противоборстве. Трудности рождения нового, борьба противоположных начал — этот конфликт прослеживается через весь роман, проявляясь и во внешних столкновениях, но главное — в душе главного героя. Образ Юзаса сделан с большой силой, выписан мастерски, это национальный тип. Способность создания типического характера — это зрелость литературы, ибо национальный герой, тип — средоточие эпохи, носитель ее противоречий, отражение ее болей (если говорить о типе применительно к данному произведению). К образу Юзаса (он в чем-то сродни Григорию Мелехову) не может быть однозначного отношения. Это трагический тип, отражающий неповторимо-индивидуально ломку одних и нарождение других отношений, и уйти, спрятаться от этой ломки-рождения никак нельзя. Юзас конденсирует в себе ее тяжкие испытания. Он великий Труженик. Человек, умеющий превратить болото, «бросовую землю», в поистине цветущий сад (в этом, кстати, современный акцент произведения, поэтизирующего крестьянский труд, отношение к земле, любовное чувство к ней).

«Мое прощание с уходящей Литвой», — говорил Ю. Балтушис о «Сказании...». Но, прощаясь, автор хочет оставить нам свод этических и нравственных правил отношения к земле, укрепить в современнике сознание Хозяина земли, чувство Труженика. Надо любить землю, любить труд, уметь в труде и через труд реализовать свою человеческую сущность, вот тот урок, который преподносит нам Ю. Балтушис в своем произведении.

Как это очевидно (и частично показано здесь), понятием «деревенская проза» обозначена часть общенационального

литературного процесса. Разные произведения она охватывает: с одной стороны, произведения, раскрывающие негативные стороны деревенского, сельского уклада, бьющие тревогу по поводу явлений бездуховности и аморализма, с другой — как крайность — идеализирующие патриархальные отношения, утверждающие, что именно деревня и только она выступает ныне хранительницей, причем единственной, нравственных ценностей... Но, огрубляя, быть может, ситуацию, скажу, что в произведениях вышеозначенных тенденций не всегда находила отражение извечная тема литературы о деревне: поэтизация труда человека на земле. Но, думается, мотив этот все чаще будет звучать в нашей литературе. Во всяком случае, потребность в поэтизации труда, изображении правдивом, не в форме, так сказать, «лирических отступлений», а в сути коллизий, будет возрастать; об этом свидетельствует не только «Сказание о Юзасе» Ю. Балтушиса,— назову еще роман молдавской писательницы Анны Лупан «Третьи петухи»,— для ее героев любить труд, радоваться возможности сеять и собирать урожай, зная при этом, что труд этот — не легкий,— потребность, естественное дело. Органичное состояние это, разумеется, сопровождается и борьбой с теми, для кого общее — это ничье (со всеми вытекающими отсюда производными), но, повторяю, автор строит коллизии не на этих противоречиях, а берет жизнь полно, объемно, пытается показать реальные процессы в многообразии проявлений, когда труд и быт в его широком значении переплетаются, сочетаются, взаимодействуют, влияют друг на друга.

Воссоздание картины жизни молдавского села в романе и шире — Молдавии, просмотренной через судьбу живущих в деревне Три Ягненка героев романа (речь идет о «Третьих петухах»), стало возможным благодаря объекту, к которому стянуты все нити романа,— это большая семья колхозного бригадира Ариона Карамана. Семья по-сельски большая, многодетная — четыре взрослые дочери; каждый по-своему связан с другими сельчанами родственными узами, узами дружбы или вражды, неприятия, связан работой в бригаде. Автору удастся вовлечь в повествование людей разных, судьбы всевозможные — счастливые, неудачные, дать развернутую картину жизни и быта молдавской деревни.

Каждая из дочерей Карамана хочет личного счастья. Простые жизненные истории ставят их участников в разные ситуации — трагические, комические, возникают любовные треугольники, знакомства-связи, дружбы, ссоры и примире-

ния, и автор, ведя свое повествование психологически точно, без нарочитостей и упрощений, добивается серьезных художественных результатов...

Вполне естественно, что литература о деревне напрямую увязывает деградацию личности человека с его отношением и к труду, и к земле, и к среде обитания.

В своем постижении реальности и сельской, и городской литература преодолевала и крайности в выявлении причин тех или иных антиподов социалистической нравственности; противопоставление деревни как якобы единственной хранительницы нравственной чистоты — городу как источнику всех бед и зол. Наблюдался мистический страх перед «деловым человеком», в чьем облике олицетворены-де издержки НТР; кстати, были и схематические конструкции при изображении современного «делового человека» — инженера, руководителя предприятия, стиль работы которых отличается жестокостью, ограниченностью.

Что-то в постижении причин формирующихся негативных нравственных явлений преодолено как схематическое и одностороннее, но «антигородские» мотивы нет-нет, а все еще звучат в литературном процессе, в частности, дали о себе знать в новом романе В. Белова «Все впереди», справедливо подвергнутого критике¹. Город, изображенный в романе (это Москва), выступает вместилищем аморализма и иных человеческих пороков, он пропах «запахом интернационального пота», это «кибернетическое царство», где в ходу идеологические наркотики, здесь нашла приют тайная организованная и разрушительная сила, и воплощена она в образе дельца и ловкача Бриша, «пол-Москвы» на его стороне, и он — помимо всего прочего — смеется еще над разговорами о «русской удали»...

* * *

Мы вступили в полосу развития, когда следует по-новому взглянуть на художественную практику, на оценку тех или иных тенденций, явлений, произведений, — с позиций возрастающей роли идеологической деятельности, памятуя, во-первых, о том, что идейная направленность — главное условие оценки произведений, а во-вторых, и о том, что

¹ См.: Кучкина Ольга. Странная литература. — «Правда», 1986, 2 ноября; Лакшин В. По правде говоря... (Романы, о которых спорят). — «Известия», 1986, 2, 3 декабря.

актуальность сама по себе не спасает положения, порой актуальностью прикрываются серые, невыразительные в художественном отношении произведения, дискредитирующие не только важную тему, но и представление о подлинных достижениях социалистического искусства.

Мысль стара, но сегодня она звучит как нельзя современно: литература действительно отстает от жизни как в смысле поэтизации положительных начал, так и в критике — аналитической, обоснованной, с выявлением причинно-следственных связей негативных и уродливых явлений со всей структурой общественной жизни. Ощущается потребность в произведении, где бы полнота жизни присутствовала во всех своих гранях и тенденциях, и не просто в перечислении явлений, судеб, «потока» жизни, как это, к сожалению, еще наблюдается, потребность в сюжете-открытии, в характере-открытии. И здесь стимулирующую роль в развитии практики, роль возбудителя литературного процесса могла бы сыграть литературно-критическая теория, большая, чем это наблюдается сегодня, критическая оценка достигнутого. Увы, все еще процветает критика дифирамбная, к тому же растет и число, так сказать, некритикабельных писателей, о чем четко и ясно сказано на XXVII съезде КПСС: «Литературно-художественной критике пора стряхнуть с себя благодущие и чинопочитание, разъедающие здоровую мораль, памятуя, что критика — дело общественное, а не сфера обслуживания авторских самолюбий и амбиций»¹.

На съезде подчеркнуто, что критике следует активнее выступать против безыдейности, парадного многописания, — о!.. как расплодилось оно под пером иных авторов, верстами фраз и пудами страниц иллюстрирующих поток жизни, расписывающих очевидности, — против мелкого бытокопательства, конъюнктурщины и делячества².

Критики, очевидно, не хотят «ссориться», нарушать атмосферу благодушия... Но как кстати звучат в этом плане слова В. Белинского, делившего «пишущих людей» на «литераторов и литературщиков»³; великий критик ополчался против тех, которые жаждут похвал «изделий собственной

¹ Горбачев М. С. Политический доклад Центрального Комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986, с. 115.

² См.: Резолюция XXVII съезда КПСС по Политическому докладу Центрального Комитета КПСС. М., 1986, с. 28.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. II. М., 1953, с. 211.

посредственности» для удовлетворения «своего мелкого самолюбия». «Они кричат о мире, о согласии между литераторами» с тем лишь, «чтоб литераторы выхваляли друг друга». «Нет, — заявляет критик, — мы не хотим такого мира, не будет у нас мира с посредственностью, шарлатанством и торгашеством, и дурное мы всегда будем называть дурным так же, как хорошее — хорошим, — и пусть клевета посредственности и бездарности изливает на нас бессильный яд свой»¹.

Только идейная глубина и высокое мастерство могут обеспечить литературе выполнение ею социально-эстетических функций воздействия на умы и сердца читателей, формирования их духовного облика, воспитания коммунистической нравственности.

Да, чрезвычайно сложная это задача в литературе именно сегодня: в яркой художественной форме утверждать нравственные ценности, т. е. утверждать, так сказать, через утверждение — в типах, в коллизиях, в положительном герое, силою примера. Мы прекрасно овладели искусством утверждения через отрицание, лучше показываем — в отличие, к примеру, от 20-х годов нашего века, — как не должно быть, нежели как должно быть. Здесь, конечно, немало причин и объективных, и субъективных, т. е. индивидуальное желание художников в этом плане велико, однако реализация его упирается в какие-то трудно поддающиеся теоретическому объяснению преграды внутренние, художником овладевает, прежде всего, нестерпимое желание бить тревогу по поводу вопиющих нарушений социалистического образа жизни, предупредить общество о тех явлениях, которые требуют безотлагательного решения, в полной мере реализовать свои сигнализирующие функции. Может быть, этим объясняется то, что в литературе оптимистический пафос выражен неизмеримо слабее, нежели — не скажем пессимистический — настроения тревожно-критические, и эта тенденция не убывает в больших и серьезных произведениях, в структуре их сюжета, конфликта, общего хода событий, движении характера, его мироощущении, тревожности его души, самочувствии.

Есть, конечно, контекст времени, и он определяется тем, что страна вступила в качественно новую пору развития, для которой характерны, как желаемое, трезвость (в широком понимании!), компетентность (проблема кадров и здра-

¹ Белинский В. Г. Полн собр. соч., т. IX. М., 1955, с. 283.

вого мышления), ответственное отношение к своему делу с самого верха и до самого низу и т. д., и т. п., о чем уже немало говорилось. Долой прекраснодушие и парадность. Волюнтаризм и вседозволенность. Самолюбование на грани самообмана. Пора по-хозяйски заинтересованно разобраться, что к чему, и оценить состояние дел, исходя из того реального, что есть (в том числе и с решением проблемы положительного героя), без самообольщений и деклараций наметить пути дальнейшего нашего движения. «Марксист,— отмечал Ленин в «Письмах о тактике»,— должен учитывать живую жизнь... а не продолжать цепляться за теорию вчерашнего дня...»¹

Властно заявляет о себе энергия созидания. Нужны дела, и они набирают темп. Я имею в виду, прежде всего, основу основ нашей жизнедеятельности: экономику и управление (свежесть и оригинальность новых идей и способов их реализаций, выдвигаемых и осуществляемых новыми кадрами). И надо, не дожидаясь, когда качественные изменения в сфере базиса захватят и этажи надстройки,— не вслед, а одновременно подумать и об эффективности художественной культуры, качестве литературы.

Мы привыкли рассматривать современность (в том числе и положительного героя) на уровне темы, хотя, как это очевидно, современна и историческая проблематика (и положительные герои ее...), если она порождена болями наших дней,— лучшие наши исторические романы, о которых шла и еще пойдет речь, современны; впрочем, и современность должна схватываться исторически. В структуре произведений, в ретроспекциях, во взаимодействии временных пластов, «сюжетных времен», сложной композиции, о чем тоже было сказано. Историчность достигается не только сюжетно-композиционным построением: достаточно вовремя сигнализировать, предупредить общество о грозящих деформациях, вооружить читателя умением распознавать подлинно социалистическое и — социалистическое только на уровне фразеологии.

Так вот, современность — это умение (мастерство?): вписать нынешнее, а оно быстротекуще, труднособираемо в концептуальное целое, в перспективу вчера — сегодня — завтра; увидеть жизнь сюжетно завершено, оригинально-неповторимо и в противоречиях развития; я бы уточнил формулу «искусство отражает жизнь», добавив: «...отража-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 31, с. 134.

ет *противоречия* жизни», и это впрямую связано с плотью произведения — его конфликтом, ибо нет конфликта — нет и искусства. Мелкие, второстепенные и обочинные коллизии могут породить лишь маленькую литературу, привести ее в тупик, к оскудению и вырождению, а большая и серьезная литература строится на значительных конфликтах, захватывающих всю действительность, ее макро- и микросферы. И открытие новых противоречий, обретающих плоть в новых конфликтах (и характерах), глубина и острота их постановки и трактовки требуют от художника мужества и риска и в том, о чем он говорит, и в том, как он говорит, — конъюнктурное легко оседает на журнальных страницах, принимается издательствами... Такие произведения (так было!) спокойно существуют, никого не волную. Если и не похвалят, то и журить не станут, пройдет-проскочит.

Современность — это боль, это непримиримость к тому, что возмущает, это взывание к разуму и совести, — необходимо обладать определенной смелостью, чтобы увидеть себя, свое прошлое и настоящее критически, без кичливости и лжепатриотизма. Не может быть проповеди без исповеди. Я не хочу распространять свои размышления на всех, это лично мой опыт, мое индивидуальное понимание функций литературы, и потому мне в качестве ориентира дороги творчество Ю. Трифонова, а не...; повести В. Распутина, а не...; пики горной гряды В. Быкова «Сотников» и «Знак беды», эпическое сказание о Юзасе Ю. Балтушиса, а не... и так далее.

И еще раз о двуединстве утверждающе-критического пафоса нашего метода. О Климе Самгине: издавелека он шел к нам, провидчески схваченный из хаоса современности Горьким, и пришел, показав свою живучесть в многонациональных одеяниях; пришел как тип, ловко приспособившийся (присосавшийся?) к нашей системе социальных отношений и рассматривающий ее как средство для удовлетворения корыстных персонально-семейно-клановых интересов в условиях отсутствия близнецов-братьев Гласности и Контроля.

Современность, таким образом, — это всегда *открытие конфликта* — политического, социально-психологического, семейно-бытового, личностно-общественного и т. д. в совокупности и, так сказать, врозь, но желательно всеохватного и, разумеется, с определенных позиций социалистического художника. Это открытие *сюжета*, — остро ощущается в нашей практике сюжетный дефицит! Чтобы суметь раскрыть, как говорится, типическое, сущностное, не иллюстративно, не на очевидном уровне, а через исключительный случай,

вроде приезда лжеревизора или, пользуясь современным примером, отказа бригады, — где это видано? — от премии; через неповторимую ситуацию, в которой, скажем, оказалась капитанская дочка, или... но каким современным примером пояснить?.. через необычайную коллизию, когда, как у моего земляка Мирзы Фатали Ахундова, звезды предсказали гибель шаху-тирану, но он ловко одурачил их с помощью толпы, привычной к деспотии и обожающей тирана; современность — это открытие характера, который, собственно, и складывает сюжет, разворачивает и движет конфликт.

А то как зачастую бывает? У нас есть толстые произведения, трактуемые порой сверхзаботливой критикой как эпопея, через запятую после «Войны и мира» или «Тихого Дона». Они, эти новые произведения, рациональны, логически сконструированы, многослойны, как пирог, заранее заданы, рассчитаны, очевидно, на дешевый успех у читателя; и для критиков есть фразы-диалоги, сцены-картины, чтоб было что цитировать и на что опираться критике в своих суждениях об эпическом характере произведения.

О сюжете (вернее, его отсутствии!) пишут много, и это — вполне объяснимо: ведь часто сюжеты жестко детерминированы «закономерностями», впрямую привязываются к заданной необходимости и всецело управляются автором, — ничего в них стихийно-случайного, которое, по Энгельсу, есть «дополнение и форма проявления необходимости»¹, а в искусстве... но тут, среди многих суждений, приведу высказывание Н. А. Добролюбова: «По мнению схоластиков, не нужно брать таких сюжетов, в которых случайность не может быть подведена под требования логической необходимости. По нашему же мнению, для художественного произведения годятся всякие сюжеты, как бы они ни были случайны, и в таких сюжетах нужно для естественности жертвовать даже отвлеченной логичностью в полной уверенности, что жизнь, как и природа, имеет свою логику и что эта логика, может быть, окажется гораздо лучше той, какую мы ей часто навязываем»².

Говорят: писать легче о негативном, мол, его пруд пруди, да еще классика дает образцы, нежели утверждать позитивное, создавать положительное (?). Подобное суждение может родиться, извините, у иллюстратора, который подводит характер под перечень достойных черт, помещая его в умо-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Избр. письма. М., 1947, с. 470.

² Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч., т. II. М., 1925, с. 52.

зрительно-благоприятные обстоятельства и держа под своим неусыпным авторским контролем (надзором?), и все могущие быть или стать неблагоприятными для героя позиции или преграды скоро устраняются или заменяются игрушечными, и автору кажется, что он делает благое дело, ибо цель его как будто благородная: «Я буду утверждать, утверждая» (и о воспитании, оптимизме, и никаких серьезных конфликтов). Общественная жизнь бурлит, идет острая борьба начал социалистических и откровенно несоциалистических, срываются все и всяческие маски, обнажаются уродства, которым не место в нашем обществе,— но где они, эти конфликты, в нашей родной литературе?.. Переизбыток произведений иллюстративных с неуправляемой и утомительной описательностью, беллетризацией всевозможных частных судеб: «что вижу, о том и толкую» (наращивая объем).

Зададимся вопросом: повысился ли уровень художественного освоения современности в многонациональной прозе последних лет. И да, и нет. Если судить по вершинам — да (эти имена названы в работе): проза стала емкой по содержанию, оригинальной по структуре, «болевой» по проблематике, яркой по многообразию стилей, повысился ее мыслительный потенциал. Но, читая поток, невольно задумываешься: такое впечатление, что мы только-только взяли в руки перо, находимся на заре письменной эры; что не было великой классики; что отсчет письменной литературы ведется с произведения этого Икс-писателя; из слов, нарочито усложненных «под классику», за которыми нет ничего живого и истинного, нанизаны фразы, они складывают главы и части, а там — «книга 1-я» и т. д. Неотвязна мысль, что и это — своего рода очковтирательство, иллюзия, ненастоящее, «приписки» для отчетности. В производственной сфере, очевидно, можно подсчитать, хоть как-то поймать за руку, но как подсчитать убытки духовные?.. Не схватишь, но давно пора: слова как будто верны, есть публицистический накал, «прения сторон», но вся эта порой красочно изданная писанина далека от современности, правды бытия,— фальшивая конструкция, призванная объективно усыпить гражданина социалистического общества, сделать его вялым и хилым, создать иллюзию благостности там, где требуется бить тревогу.

Литература, казалось бы, немислима без героев, «персонифицированных идеалов». Есть, разумеется, немало любимых произведений, а не собственно персонажей, олицетворяющих идеал. Первых больше, нежели вторых... Может,

парадокс, но мне больше нравится в целом роман «Буранный полустанок», нежели Едигей как герой произведения, в этом образе проглядывает «конструкция» (на первом месте по яркости Каранар как тип!).

За последнее время три произведения привлекли мое внимание в связи с положительным героем: повести эстонского прозаика Арво Валтона «Пора созидания» и «Час перехода» (в книге «В чужом городе»), роман казахского писателя Абдижамала Нурпеисова «Долг» и повесть Валентина Распутина «Пожар», актуальные по проблематике и яркие по исполнению.

От парадоксальных коллизий своих прежних произведений А. Валтон неожиданно перешел к наипростейшей, обыденной ситуации: старый рабочий, плотник Пяртель, положительный по всем статьям герой, строит — не просто добросовестно, но талантливо, вдохновенно — дом. Для себя, для души, как говорится. И своими руками. Основательность письма — большое достоинство произведения. Автор настолько подробно излагает весь процесс рождения дома, что повесть воспринимается как практическое руководство по домостроению. Но вот дом построен. И тут случается нечто неожиданное, ставящее повесть в конфликтное отношение к действительности: Пяртель передает свой дом в подарок местному театру, которому негде разместить молодых актеров. Налицо — модельная коллизия, нарочито включенная в полемику с общераспространенными представлениями, заведомо исключаящими проявления бескорыстия, самопожертвования, которые в условиях господства деячества и цинизма (и меркантилизма) выглядят по крайней мере донкихотством... То же и с лесничим Мартином (из «Часа перехода»), который честно прожил жизнь и завещал все свое состояние почти незнакомому человеку. Чуть-чуть бы психологического обоснования, чтоб исчезло ощущение некоей модельности, искусственности, нарочитой парадоксальности и самих ситуаций, и положительных героев, хотя мне импонируют повести в целом, их пафос — вызов торжествующему вещизму.

А герой остропублицистического, пронизанного болью романа А. Нурпеисова «Долг» Жадигер, председатель рыболовческого совхоза на Аральском море?.. Воистину всю жизнь кладет герой на то, чтобы воспрепятствовать, спасти нерукотворное Аральское море. Перед нами характер бойцовский, самоотверженный, идущий за справедливостью напролом — и что-то в нем есть заведомо обреченное на провал, сильна

в нем надрывность, мелодраматичность, по всем линиям — и служебным, и лично-семейным,— не везет герою, и это — опять-таки по законам модели, нарочитой усложненности коллизий. И все же герою сочувствуешь скорее умом, чем сердцем, ибо неотвязна мысль об умелой конструкции по принципу «как должно быть».

Большой резонанс вызвало новое произведение В. Распутина «Пожар». Здесь тревожит уже само название; вещь талантливая, острая, бьющая в набат: «Горит!..» Повесть словно замыкает большой цикл произведений писателя, старые мотивы в ней еще проигрываются... А как с героем?.. И снова ощущение, что наша литература на сегодня всего сильнее в утверждении через отрицание... Все чего-то жаждут: кто художественности, кто беллетристики, а кто — емкой жанровой формы с сюжетом-открытием, характером-открытием, конфликтом-открытием, в которой бы полнота жизни присутствовала во всех своих позитивно-негативных связях, гранях, тенденциях.

Каковы же критерии оценки произведения, как измерить его идейно-художественное качество? Где та электронно-вычислительная машина, которая выдаст нам: вот настоящая литература, а вот — псевдо... Вопрос трудноразрешимый в силу ряда объективно-субъективных причин. Может, мнение текущей — и не только массовой, а и маститой — критики внесет ясность и даст ориентиры? Увы, она не показатель, ибо по преимуществу избирательно-дифирамбна, к тому же научилась хитрить, пользуясь обоймами, где попеременно называются истинные художники и ложные. Не показатель и тиражи книг: как правило, проза покупается хорошо, спрос на нее велик, и здесь есть чем гордиться, но и чему — огорчаться, ибо смазаны линии, отделяющие качественное от некачественного. Социология? Она на таком уровне, что нам не помощница; для меня лично загадка популярность романа Е. Евтушенко «Ягодные места», и я солидарен с критикой романа¹, хотя сами по себе массовые издания еще не показатель и не свидетельство качества.

Очевидно, настоящая литература — это то, что заключает в себе момент истины, открывает новое, объединяет разрозненное в жизни в некое концептуальное целое, то есть имеет оригинальный и захватывающий сюжет, оригинальную композицию и — это тоже из разряда литературного дефи-

¹ См.: Кардин В. О пользе и вреде арифметики.— В кн.: Точка пересечения. М., 1984, с. 165—201.

цита — умеет чудодейственно влиять (в этом и талант) и на разум, и на чувства.

Снова и снова возвращаешься к партийным материалам последних двух-трех лет, чтобы понять причины негативных процессов в нашем обществе, проявлений социальной коррозии. Хотелось бы в прошедшем времени высказаться о том, что кое-где возросла прослойка людей с циничной позицией вседозволенности, изобретающих все более воинствующие формы захвата новых и новых «жизненных пространств». Точно было замечено на январском (1987 г.) Пленуме ЦК партии, что пагубное влияние на духовную атмосферу оказывали очковтирательство и взяточничество во всевозможных формах и сферах проявления: «Мир повседневной реальности и мир показного благополучия все больше расходились друг с другом»¹.

Общая атмосфера не могла не отразиться на деятельности творческих союзов, на практике издательского дела, снизились критерии оценок произведений литературы и искусства. Чинились препятствия к изданию, демонстрации, показу произведений, бьющих тревогу по поводу застойных явлений в действительности.

Лишь случайность спасла и сохранила сериал «Штрихи к портрету В. И. Ленина» (сценарий М. Шатрова, режиссер А. Пчелкин), — почти двадцать лет пролежали картины на фильмотечных полках. А «Покаяние» Т. Абуладзе? Созданный несколько лет назад, фильм лишь благодаря новым революционным веяниям обрел экранную жизнь.

За истекшие годы искусственно сдерживалось развитие талантов, чье творчество входило в противоречие с практикой угодничества, славословия и парадности, не укладывалось в привычные схемы. Здесь можно было бы назвать прозаиков Ю. Трифонова и В. Тендрякова, В. Шукшина и Ю. Казакова, А. Битова и Б. Можяева, поэта В. Высоцкого, кинодраматургов Э. Климова и А. Германа... «Приходилось думать с горечью и сожалением, — отмечалось в заметке «Памяти Андрея Тарковского», — что последние годы своей жизни талантливый кинодраматург и режиссер, автор масштабных и новаторских фильмов «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», жил и работал за пределами Родины»². «В отдельных случаях причи-

¹ Горбачев М. С. О перестройке и кадровой политике партии. — «Правда», 1987, 28 января.

² «Советская культура», 1987, 1 января.

ной (эмиграции.— Ч. Г.) был конфликт талантливого человека с бюрократом... Так или иначе, на Западе оказались... и некоторые действительно крупные и популярные в СССР и за рубежом творческие личности...¹. Здесь сказались сравнительно недавние негативные явления в области культуры и искусства, получившие сегодня принципиальную оценку. «В деятельности творческих союзов,— сказано на январском Пленуме ЦК партии М. С. Горбачевым,— не доставало принципиальности, требовательности, подлинной заботы о развитии и поддержке талантов... И в то же время расцвели казенщина и формализм, появилась крайняя нетерпимость к критике»².

Много лет ждали публикации романы А. Рыбакова «Дети Арбата», В. Дудинцева «Белые одежды», А. Бека «Новое назначение», включенные ныне в литературный процесс и формирующие историческое мышление современника. Направленность этих произведений можно выразить строками поэмы А. Твардовского «По праву памяти», тоже увидевшей свет недавно: «Кто прячет прошлое ревниво, Тот вряд ли с будущим в ладу».

И далее:

Но все, что было, не забыто,
Не шито-крыто на миру.
Одна неправда нам в убыток,
И только правда ко двору.

8

А теперь о третьей проблеме.

За последние годы наша литература часто обращается к Памяти. Речь идет об отображении в практике художественного процесса Памяти исторической, социальной, классовой, национальной и, естественно, ценностей прошлого. Памяти, которая делает человека — человеком, принадлежащим к определенной исторической, социальной, этнической общности, питает настоящее, придавая ему характер закономерный, осмысленный, создает перспективу движения жизни, дает ощущение ее неслучайности и неизбежности. И тот, кто владеет памятью о прошлом, обогащен ее уроками, знает, что в нем было достойного и заслуживает освоения,

¹ Правов А. Корни.— «Московская правда», 1987, 5 февраля.

² «Правда», 1987, 28 января.

а что являлось помехой и требует забвения, устранения, — тот, в сущности, владеет ключами от будущего, знает и уверенно созидает настоящее, действует в перспективе, включен в нескончаемую цепь вчера — сегодня — завтра.

С разработкой темы Памяти связаны значительные успехи исторической, историко-революционной нашей литературы; здесь нескончаем ряд имен и произведений — назову некоторые: это драматургическая трилогия Ю. Марцинкявичюса «Миндаугас», «Мажвидас», «Собор»; поэтическая диалогия Е. Исаева «Суд памяти» и «Даль памяти», историческая проза Грузии («Дата Туташхиа» Ч. Амирэджиби, романы О. Чиладзе «Шел человек», «Всякий, кто встретится со мной», «Железный театр»); замечен (и отмечен премией) роман-эссе «Память» В. Чивилихина; из относительно недавних ярких произведений — романы Ю. Давыдова «Две связки писем», Б. Окуджавы «Свидание с Бонапартом», Я. Кросса «Императорский безумец».

Для истинного художественного произведения, посвященного историческому прошлому, важно органическое единство логики исторической и логики художественной; случается, есть первое, а второе выражено слабо, то есть история превалирует над живописанием характеров и обстоятельств; нередки случаи, когда при сильно выраженной художественной логике историческая логика либо нарушена, либо модернизирована, а бывает — и искажена в угоду замыслу автора, его концепции.

В романе «Императорский безумец» четко выражена научная историческая логика (подчеркну: в духе ленинского учения о двух нациях и двух культурах!), перспектива исторического развития, прогресса с точки зрения социалистического гуманистического идеала; и вместе с тем есть художественная логика развития и характеров, и конфликта, есть плоть и дух истории, колорит места и времени, зримость, реальность и страсти эпохи; чтение захватывает, неотступно и постоянно «держит» внимание читателя.

В основу романа, замеченного читателем, положены реальные исторические события (взят отрезок времени приблизительно в полвека: с 1812 до 1862 г.) — судьба образованного, прогрессивно мыслящего лифляндского дворянина Тимотеуса фон Бока, или, по роману, Тимо. Герой романа блестящий офицер, участник войны с Наполеоном, друг поэта Жуковского, приближенный и друг императора Александра I, думавшего женить Тимотеуса на Марине Нарыш-

киной (которая, такие слухи ходили, была дочерью царя); есть стихотворение Гете, посвященное Тимотеусу.

В свое время, в пору либеральных настроений, Александр I взял с Тимотеуса клятву, что тот всегда будет говорить императору правду и только правду. По натуре Тимо — человек предельно искренний, честный, бескорыстный, непримиримый к мерзостям крепостничества, внутренне благородный и справедливый. Как и будущие декабристы, под влиянием революционной Европы, приобщения к идеям французских социалистов-утопистов Тимо твердо уверовал в необходимость кардинальных, коренных демократических преобразований (в рамках просвещенной монархии); не только в мыслях, на словах, но и на деле Тимо доказывает готовность действовать в соответствии со своими убеждениями: он чуть ли не первый в Лифляндии дал волю своим крепостным; и личную жизнь построил в соответствии со своими убеждениями: женился на простой крестьянке, выкупив ее семью и дав будущей жене (и ее брату Якобу) блестящее светское образование.

Его поступки — уже своего рода дерзость, вызов, но они все же терпимы, могут быть признаны и «чужацеством» барина. Но терпимы до поры до времени, пока ограничены личной жизнью Тимо. Но он обязался говорить императору правду и только правду. И Тимо, «декабрист до декабря», посылает императору свой меморандум, «программу» преобразования России на демократических началах (не скрывая при этом и своего отношения к деспотической личности главного крепостника России — Александру I); его программа созвучна программам декабристов.

Тимотеус объявляется «безумцем», его изолируют от общества, помещают в Шлиссельбургскую крепость, и он сидит там девять лет с 1818 до 1827 года.

Новый царь — Николай I — освобождает узника из-под стражи, но не снимает позорного ярлыка.

Надо сказать, и эта традиция восходит к Л. Н. Толстому, что при изображении и Александра, и Николая автор, вернее «рассказчик» (о нем я еще скажу), избегает односторонности, схематизации, это не символы, а живые реальные фигуры, и, изолируя, а затем устанавливая за Тимотеусом усиленный надзор, как бы заботятся и о государственной чести, и о чести самого Тимотеуса; именно руководствуясь этими соображениями, Николай санкционирует прием сына Тимо в лицей, а затем в кадетский корпус, и сын делает блестящую карьеру, став контр-адмиралом, гофмаршалом.

Я упомянул о «рассказчике». И здесь необходимо остановиться на композиционном построении романа, состоящем как бы из трех частей: авторского вступления, собственно романа и авторского заключения; первое и третье — не просто поясняющие части, они носят функциональный характер; роман строится как «рассказ в рассказе» (и здесь вспоминаются классические традиции исторического повествования, в частности пушкинская «Капитанская дочка»): рассказ автора о том, как ему попали в руки дневники Якоба, брата жены Тимо; собственно дневник, стилистически, как говорит автор, приведенный в соответствие с нормами современного эстонского языка, и — заключение (но это — не эпилог, ибо в самом дневнике Якоба он есть!), в котором автор очень умело, с высоким чувством меры, размышляет о том, что в романе является историческим фактом, а что — вымыслом; вымыслом являются «мостки», «соединения», психологические мотивировки или попытки мотиваций, причем предпринимаемые самим Якобом.

Якоб — не излагатель событий, а исследователь их; он и ведет-то дневник для того, чтобы день за днем постичь как характер Тимо, так и те события, которые привели его зятя к «изоляции» и домашнему аресту. Якоб не модернизирован автором: он мыслит как человек своего времени, в нем сильны колебания — «безумец или не безумец» его зять, он из тех, кто примирился с реальной действительностью, симпатии к зятю в нем — как бы на уровне родственных чувств (хотя к финалу он склонен согласиться с ним, но опять-таки в меру, не выходя, так сказать, за границы своего исторического времени).

В романе подробно и с высоким мастерством показана — почти день за днем! — жизнь Тимо в условиях «семейного ареста», даны ретроспекции.

Есть в дневнике, рассказывающем о злоключениях Тимо, другая, связанная с первой, линия — это жизнь самого Якоба.

Но главное внимание уделено в дневнике, как я говорил, постижению Тимо, его характера, его взглядов, его «безумства». Дневники рассказывают о подготовке побега Тимо за границу. И вот в решающий момент, когда все было готово и была договоренность с человеком, который переправит Тимо и всех их на шведский берег, Тимо отказывается уезжать — он остается, ибо связан с родиной, врос корнями в эту землю, но не только: он остается еще, чтобы быть «гвоздем в теле империи».

Примечательно дано в романе противостояние двух концепций, олицетворенных в характерах Тимо и его сына Георга: Тимо — убежденный и непримиримый враг имперского правления и крепостничества, а Георг, делающий стремительную карьеру, убежденный (а не только из карьеристских соображений!) приверженец монархии, верноподданный императора, своего рода оплот империи.

Финальные строки дневника пишутся Якобом в старости: ему уже семьдесят, многие герои умерли,— погиб Тимо (и версия, что его убил свекор Якоба), умерла жена Анна, а он сам отправляется на лечение за границу.

Кому оставить дневник? Он уже подумывал даже сжечь его, а заодно рукопись Тимо, но нашелся выход; конечно же единственный человек, кому могут понадобиться эти его записи,— это сын Тимо Георг. Но ему чужды и даже враждебны идеи и образ жизни отца. «Если Юрик уничтожит дневник, значит, у мира нет надежды. Если он сохранит его, значит, у мира она есть...»

Дневник был сохранен. Попал в руки детей Георга. Далее, после выхода замуж внучки Георга за некоего Игнатьева, остался у них, далее — блокадный Ленинград, смерть Игнатьева и — дневник попадает в руки автора, которому, после того как стали появляться его исторические романы, стали присылать всякие бумаги-советы, и вот — дневник Якоба...

Так что же — еще один занимательный исторический сюжет? Роман, имеющий чисто познавательное значение? В чем его современное звучание? Что побудило автора взяться за живописание страстей отшумевших?

Нет. Исторический роман этот органично вписывается в контекст современности.

Во-первых, учит исторической преемственности революционных традиций и тем самым воспитывает читателя в революционном духе. Авторская приверженность к декабризму, как истоку демократической революционности и пролетарскому интернационализму, тем более важна сегодня, когда в ряде публикаций как исторических, так и художественных наблюдаются отходы, ревизии, пересмотр, а то и прямая полемика с идеями трех этапов национально-освободительного движения в России.

Во-вторых, учит революционной нравственности, верности идеям и идеалам демократизма,—Тимо—это рыцарь, бескомпромиссный борец против тирании и рабства во имя счастья народных масс.

В-третьих, показывает союз и единение и русского, и эстонского народов в лице лучших людей наций, в совместной борьбе которых против деспотии ковался нынешний союз народов.

Темы декабризма, народовольческого движения, в широком плане отражение в литературе трех этапов национально-освободительного, революционного движения продолжают привлекать к себе внимание писателей.

* * *

Развитие литературы, углубление ее исследовательских возможностей, призванных удовлетворять общественные потребности, протекает не только на основе познания новых явлений и новых характеров, но и нового осмысления и прочтения явлений и типов, уже привлекавших внимание писателей и изображавшихся в литературе.

В этой связи представляют интерес, на наш взгляд, три романа, принадлежащие перу русских советских писателей, — С. Бородину («Молниеносный Баязет») и И. Калашникову («Жестокий век»), а также писателю азербайджанскому — Исе Гусейнову («Судный день»).

В ряду неоднозначных ответов на вопрос о том, почему именно эпоха XIV—XV веков три с лишним десятка лет волновала романиста С. Бородина (и привлекла внимание азербайджанского романиста), составляла основу его творческих интересов, результатом которых явились и «Дмитрий Донской», и «Звезды над Самаркандом», и, наконец, «Молниеносный Баязет», можно было бы выделить и остановиться на одном: эта эпоха таит богатнейший материал для раздумий о судьбах народов нашей страны, о том, какие объединения несли народам благо и добро, а какие — сеяли зло, показать историческую неизбежность победы сил объединения и созидания над силами разъединения и разрушения.

И каждая часть целого и все целое, созданное С. Бородиным от «Дмитрия Донского» и до «Молниеносного Баязета», пронизано именно этой мыслью.

Не только история, не поход лишь Тимура сам по себе волнует С. Бородина. Не менее важен современный ракурс романа, его проекция на мир сегодняшний, на нравственные проблемы, волнующие нас. Но внутреннее, историческое содержание романа не существует без его внешних связей с современными проблемами. Однако связь эта — не прямо-

линейная, иначе мы имели бы дело с модернизацией истории, искусственным одеванием сегодняшних проблем в одежды далекого прошлого; механизм этой связи диалектический, сложный; и, прочтя роман, обнаруживаешь: он всеми своими «воротами» открыт ветрам современности.

Роман «Молниеносный Баязет» явственно распадается на две части: одна часть — это захваты, разрушения, смерти, зло, чинимое завоевателем, козни ханов, царей, эмиров, султанов; объединение племен для устрашения других, порабощение людей и народов; это линии Тимура; другая часть — это мирная жизнь вечных городов, мирные заботы народов, племен, простого люда; это труд искусных мастеров, думы и мечты людей науки, искусства — ученых, книголюбов, летописцев.

На одном идейном полюсе — Тимур со своим захватническим войском, на другом — образ городов и ученый Ибн-Халдун, выражающий идею созидания и разума.

Оценка деятельности Тимура Хромого известна: это был тиран, завоеватель, покоритель многих стран и народов, с одной стороны, и государственный деятель, в эпоху которого определенного успеха добились наука, зодчество, искусство; Улугбек, знаменитый ученый Востока, был, известно, внуком Тимура. Но сутью тирана была тирания, а просвещение была лишь ширмой, формой, призванной создать славу, утвердить миф о благодати всего того, что делает Карающий Меч Аллаха, создающий империю «по воле Всевышнего». Было бы ошибкой и односторонностью изображать Тимура как дикого тирана, но было бы не меньшей и непростительной ошибкой при рассказе о его роли и месте в развитии культуры и науки упустить из виду истинное нутро Тимура-тирана, Тимура-захватчика.

Верный историзму, С. Бородин своим романом выступает против попыток отдельных историков и писателей идеализировать прошлое, односторонне оценивать деяния исторических лиц.

Хромой Тимур С. Бородин — цельный характер, не носитель идеи, а живая плоть и личность, плод неистощимой авторской фантазии, вымысла и реальности, психологически точно и полно воссозданный автором, сумевшим разгадать пружину его поступков, изнутри высветить его неприглядный облик, многие века питавший и ныне питающий философию панисламизма. Подобное прочтение исторических фигур закономерно и для других национальных писателей, избегающих схематизма, — вспомним Миндаугаса — князя, первого

объединителя литовских земель, из одноименной драматической поэмы Ю. Марцинкявичюса.

Мошь Тимура — его войско, ведущее захватнические войны, его пайцза, монетка-медяшка, обладатель которой может чувствовать себя носителем частицы тимуровской мощи.

Мошь Ибн-Халдуна, ученого-историка, — его книги, его мечты о будущем свободном развитии народов в мире и дружбе, его помыслы о расцвете наук, искусства, торговли между народами, его стремление, чтоб города и страны узнали о грозящей опасности и, объединившись, попытались дать отпор полчищам Тимура, сохранить и сберечь сокровища искусства, науки, зодчества.

Сюжетные зигзаги, столь мастерски воссозданные творческим вымыслом автора, опирающимся на доскональное знание исторических материалов (роман явился и результатом непосредственных поездок автора по странам Азии — Турции, Сирии, Ираку и т. д.), привели к тому, что Ибн-Халдун оказался обладателем пайцзы Тимура, которая вдоволь погуляла на страницах романа, принося короткие радости и долгие муки своим хозяевам, — шутка ли: пайцзу выдавал лично Тимур, она избавляла человека от бед, делала его неприкосновенным во владениях империи, давала беспрепятственный доступ ко всем тимуридам и даже к самому Тимуру. Но Ибн-Халдуну не нужна тимуровская защита. Он силен мощью иных убеждений, мощью деяний человеческого разума и человеческих рук. И Ибн-Халдун «вдоль трещинки разломил ее (пайцзу. — Ч. Г.), подержал на ладони, подкидывая обе половинки, и бросил на иерусалимский двор под мозолистые ноги верблюдов».

Таков символический смысл истории с пайцзой и истории тимуровских завоеваний.

Многие годы работал над большим романом «Жестокий век» о Чингисхане И. Калашников. Личность Чингисхана не раз привлекала к себе внимание писателей, но в таком масштабе фундаментальный роман создается в нашей литературе впервые. Хотя мы располагаем объективной истинной о характере и результатах деяний этого исторического лица, фигура Чингисхана является в известном смысле вечным образом: одно дело — истина историческая, другое — истина художественная; второе опирается на первое, но не исчерпывается им: человеку недостаточно лишь истины фактов и логических выводов, он нуждался и будет нуждаться в возврате к истинам известным, чтобы познать их психо-

логический, эмоциональный аспект, а в применении к образу Чингисхана осознать причины, формы и границы людской жестокости.

Памятуя о том, что в обращении к далекой истории писатель решает, как правило, и проблемы современные, мы можем сформулировать (хотя бы приблизительно) и причины, побудившие И. Калашникова взвалить на свои плечи столь тяжелый груз,— проделать гигантскую по масштабам работу историка, изучив эпоху и жизнь Чингисхана, нравы того времени, отношения племен, работу художника, сюжетно и композиционно организовав исторический материал.

Известно, что образ Чингисхана питал в некоторых азиатских странах националистические настроения, особенно в связи с празднествами по случаю 800-летия со дня рождения «полководца всех времен и народов» (а именно так формулировался юбилей Чингисхана). И в этих условиях встает задача обращения к исторической памяти — вспомнить, обнажить истину, предостеречь, нравственно закалить, обогатить и углубить духовный мир, мир чувств.

О Чингисхане существует богатая летописная литература, устные легенды, сказания, где завоеватель зачастую окрашен светлым ореолом величия, пророчества, мудрости; в известной тенденциозности подобного рода литературы не приходится сомневаться. И тем ответственнее задача художника не впасть в крайности.

События прослеживаются в романе с рождения и по смерть Чингисхана. В первой книге, «Гонимые», мы узнаем, о том, как Есугей, будущий отец Тэмуджина-Чингисхана, один из предводителей улуса тайчиутов, из рода рыжеголовых, силой отобрал в степи невесту из племени меркитов, и она вскоре родила ему первенца — Тэмуджина. Завершается первая книга началом возвышения Тэмуджина, избранием его ханом. Это тот отрезок жизни Тэмуджина, когда он после смерти отца был гоним. Во второй книге, «Гонители», рассказывается, как складывалось государственное объединение Тэмуджина, росла, ширилась его власть, разливалось по земле его войско, неся миру разрушение и смерть. На этом этапе своей жизни Тэмуджин-Чингисхан был гонителем.

Но рождение, жизнь и смерть Чингисхана — лишь фон, лишь повод, чтобы рассказать о движении истории, противоборстве сил созидания и разрушения, истинном и преходящем в деяниях человека, современных нравственных уроках

и выводах, которые нам преподносит век, так точно названный жестоким, век вражды и раздора племен, необузданной дикости и свирепства.

Своеобразие сюжетного построения романа таково, что Хан из объекта повествования порой превращается в субъект, т. е. события осмысливаются его глазами, и это, с одной стороны, усложняет задачу автора, а с другой — таит неисчерпаемые возможности изнутри осветить как облик, так и характер деяний человека не примитивного, не полузверя (при всем размахе его жестокостей и злодеяний), не символа бесовской, изначально присущей ему кровожадности, каким он изображался в нашей литературе прежде. Роман В. Г. Яна «Чингиз-хан», созданный в 1939 году, был привязан к предвоенным и военным годам, и в образе Чингисхана недвусмысленно виделся его современный фашистский прообраз. Писателя мало занимало взаимодействие характера со средой, его взрастившей, и не случайно события в романе описаны глазами очевидца, арабского ученого Хаджи Рахима Багдади, поставившего перед собой задачу «письменно поведать», «правдиво рассказать о беспощадном истребителе народов и его свирепом войске». Как бы со стороны В. Ян показывал, как страшен для мира, городов и стран человек, поставивший перед собой бредовую и антигуманную цель стать властителем Вселенной. И писатель прекрасно развенчал своего получеловека-полузверя. И. Калашникова интересуют не только и не столько следствия, сколько причины. И потому он делает Чингисхана как объектом, так и субъектом, освещает его облик и извне, с эпической размеренностью и тщательностью, и изнутри, пытаясь художнически исследовать причины того следствия, которое именуется «божьей карой», стоившей миру стольких жертв. И в этом смысле мы можем говорить о шаге вперед в художественном воссоздании «вечного образа», в попытке нового углубленного прочтения кровавой эпохи Чингисхана. За названиями книг прослеживаются не только этапы биографии Чингисхана, а и нечто иное: первая книга видится как книга Причин, вторая — как книга Следствий.

В летописи говорится, что Тэмуджин родился с комком запекшейся крови в руке. В отрочестве Тэмуджин хладнокровно убил своего сводного брата. «Эти моменты кажутся выигрышными, — пишет автор, — но я не стал их использовать. И вот почему: «факты» эти — попытка летописцев объяснить появление Чингисхана «божественным» предопределением. Отведем «божественное» предопределение. Оста-

ется человек — злодей от рождения, изверг по натуре, говоря иначе, человек с «отклонением» от нормы, и как таковому, как психически ненормальному, ему трудно во всей полноте предъявить обвинения»¹.

И тем проще, — разоведем мысль автора, — объяснить случившееся, тем легче прийти к мысли о фатальной незащищенности человечества перед лицом новых неожиданностей.

И. Калашников исследует характер Тэмуджина во взаимодействии с обстоятельствами, раскрывает роль среды в формировании человека, показывает сложную связь личности со своей эпохой.

Известно, что «обстоятельства в такой же мере творят людей, в какой люди творят обстоятельства»².

Характер Тэмуджина формируется в условиях острой междоусобной борьбы племен. Вражда и страх укоренились в степи. Редко кто умирает своей смертью — отравлены дед и отец Тэмуджина. Родовитый вчера — Тэмуджин попадает в рабство к враждебному племени, выполняет унижительные работы, с колодкой на шее выделывает овчину, трудится в кузнице, кует мечи, изготавливает наконечники для стрел и копий. Но и в дни бедствий, и в рабстве он убежден в своем превосходстве над простолюдинами. Он смел и может бросить в лицо могущественному врагу Таргутай-Кирилтуху оскорбительные слова, может безоглядно кинуться в погоню за грабителями. И это — не столько храбрость, сколько вспышки отчаяния. Его гнетет чувство страха. Пережитый Тэмуджином страх — постоянно, из года в год — формирует в нем мстительность, злобность, жестокость.

Два нукера случайно набрели на юрту Тэмуджина, где его семья скрывалась от врагов. Юный Тэмуджин и его братья разоружили нукеров. В диком озлоблении он избивает врагов. Беззащитные, они уже не страшны. Но чужая кровь на руках доставляет Тэмуджину радость — радость освобождения от страха, мести за пережитые унижения, радость ощущения власти над человеком. Убив нукеров, он почувствует отвращение к содеянному. Но жалость быстро уйдет из его сердца, он поверит в примитивную истину — устрашай других, чтоб не устрашали тебя. Но это лишь начало рождения характера. Когда на его род в очередной раз напали соседние племена — меркиты, он, потеряв от страха

¹ Из письма И. Калашникова автору от 13 марта 1976 года.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 37.

голову, думая о собственном спасении, убегает, оставив врагам молодую жену Борте, бросив на произвол судьбы мать. И всю жизнь он будет расплачиваться за трусость, всю жизнь будет точить его душу сомнение — его или не его сын — первенец Джучи рождая новые приливы ненависти и озлобления.

Чтобы обезопасить свой улус, Тэмуджин пользуется теми методами, которые дает ему же время: собрать людей всеми правдами и неправдами, вселить в них страх с помощью шамана, убедить в том, что нападать на соседей нужно, упреждая наскоки и разбой племен, вытравливать в душах жалость к врагу, культивировать жестокость. И к этому вынуждают его не только сложившиеся обстоятельства, но и собственный опыт, опыт отца, судьба матери и братьев: не убьешь врага — убьют тебя, не пленишь недруга — пленят тебя; нехитрая, но вполне реальная логика.

И постепенно от оборонительных войн Тэмуджин переходит к войнам захватническим. Это — существенный идейный момент романа: вынужденная жестокость (коль скоро Тэмуджин встал на этот путь) естественно, логически, неотвратно перерастает в жестокость как форму мышления и действий, как средство и способ существования, как определяющая тенденция политики, как органическое выражение его сущности.

Трудно установить границу, черту этого перехода: кажется, что уже в самой оправданной жестокости есть элементы жестокости неоправданной, и не заметно, как вдруг случайность становится закономерностью, тактика — определяющей стратегией.

Вторая книга романа — это и есть книга известных исторических жестокостей Тэмуджина-Чингисхана. И трудно уже обуздать, отворотить эту самую жестокость, если она совершается руками умелыми (а Тэмуджин — стратег опытный, полководец талантливый), если она оплодотворена мыслью, идеей (а эта идея постепенно зреет в Хане, особенно после того, как его избрали «Посланником Неба», Чингисханом, и он уверовал в то, что действительно является таковым).

Автор шаг за шагом прослеживает восхождение Чингисхана к вершинам своей жестокости, но при этом Тэмуджин остается реальной, живой личностью со своими радостями и горестями, думами о будущем империи, сыновей, семейными заботами; внутренний мир Тэмуджина раскрыт

автором психологически достоверно, эмоционально убедительно.

И. Калашников с четких социальных позиций подходит к описанным событиям, видит и вскрывает противоречивую сложность деяний Чингисхана, те подводные течения, которые сделали возможным формирование империи, сильные и слабые стороны этого гигантского объединения племен, иерархической системы угнетения и насилия. Чингисхану удалось «заглушить извечную вражду племен, перемешав людей, как зерна проса в торбе», создать строго дисциплинированную, военизированную, страшную в своей автоматизированной организованности систему правления. Но уже зреют недовольства в низах, под тяжестью которых она рухнет.

Идеологом объединения племен выступает в романе духовный помощник Тэмуджина, его ровесник, — шаман Тэбтэнгри, беспрекословно преданный Тэмуджину, пользуется его «небесным» авторитетом, влиянием на массы; но стоит Тэмуджину почувствовать, что перед ним честолюбивый, хитрый, коварный человек, готовый при определенных условиях оспорить у него право на власть, как он решительно расправляется с ним.

Многие главы романа посвящены взаимоотношению Тэмуджина с названным братом — «андой» Джамуха — с детства они поклялись на дружбу, поклялись «на крови». Джамуха умен, смел, решителен, хитер, умеет многое предвидеть. Он прежде других разглядел тайные устремления Тэмуджина, понял, что его анда затеял громадную по масштабам вселенскую месть и не остановится ни перед чем в своей жестокости. И Джамуха выступает в романе как бы оппозицией к деяниям Чингисхана. Развитие событий приводит к тому, что братья оказываются врагами. Но Джамуха, выступая силой оппозиционной, выражает интересы степной аристократии, тянет степь ко временам племенных вождей, мечтает о возврате былой призрачной вольности; Джамуха в своей борьбе против Чингисхана субъективно противостоял его жестокой власти, но объективно выражал интересы обреченного сословия. Это трагический образ; его гибель неизбежна, хотя протест — закономерен и необходим. И в борьбе с ним Тэмуджин не останавливается ни перед чем. И клятва для Тэмуджина — ничто, если речь идет о власти, об империи, о возвеличении собственного имени.

И, даже умирая, Чингисхан выражает последнюю волю: убивать, страшить, рушить. И приказывает: никто не должен

знать о его смерти прежде, чем сдастся осажденная ими столица разгромленного Тангутского государства; дабы не возникла паника в стане войска Чингисхана, дабы не воспрянули духом воины в осажденном городе. «Хан был мертв. Но у шатра на карауле, как всегда, стояли кешиктены. На осеннем солнце лучились бронзовые с позолотой навершья тугов, овейных славой, окропленных кровью многих народов. В шатре по утрам, как всегда, собирались на совет нойоны. Так продолжалось восемь дней. Лицо хана почернело, тело вздулось. Запах тления не могли заглушить ни благовонные мази, ни курения. Нойоны выходили на свежий воздух бледные, с помутневшими глазами, густой дух смерти и тления следовал за ними. Наконец ворота Чжунсина распахнулись. Воины вошли в город, и по улицам потекли ручьи крови. Воины приносили жертву духу своего повелителя».

Важную роль играет в романе образ простолюдина Тайчи-Кури, образ, выражающий идею бессмертия народа, его неистребимой веры в то, что «какой бы длинной зима ни была, за ней следует весна». «Мы родились в один день с Тэмуджином. Почему он состарился и умер раньше?» — спрашивает он у жены. И удивляется: «Хан ел, что хотел, я — что давали, он делал, что хотел, я — что велели. И били-колотили меня, сама знаешь как. Почему же я крепче оказался? Хан не слезал с коня, а я топал ногами по матери-земле». И невольно приходит к мысли: «От земли моя сила...»

В числе примечательных явлений исторической прозы и роман азербайджанского писателя И. Гусейнова «Судный день». Следует отметить, что азербайджанская литература богата историческими произведениями и в прозе, и в поэзии (начиная с XII века!), и в драматургии. В сущности, и азербайджанская проза, и драматургия (главным образом, поэтическая) родились как исторические.

Немало создано исторических произведений в романной форме и в советский период (М. С. Ордубади, Юсиф Везир Чеменземинли, Мехти Гусейн и другие). Яркое слово в исторической прозе своим романом «Буйная Кура» сказал Исмаил Шихлы. До него азербайджанская историческая романистика была, как правило, или романтической, или же зачастую носила характер иллюстрации. И. Шихлы, пожалуй, первый попытался создать исторический *реалистический* роман. В случае с новым романом Исы Гусейнова мы можем констатировать, что и здесь соединились и ос-

вещение далекого прошлого, и реалистическая его интерпретация, прочтение, отражение.

Иса Гусейнов всегда тяготел к остропсихологическому реалистическому стилю («Пламенное сердце», «Саз», «Звук свирели» и др.). Ему были чужды романтические абстракции, отрыв характеров и обстоятельств от реальной основы. Писатель чувствует себя в своей стихии, когда герои и события произрастают на твердой почве реальности, когда есть возможность, опираясь на земную твердь, вскрыть психологические мотивы действий героев, довериться характеру, его индивидуальности, уйти от однозначных объяснений и решений. Конфликты в его произведениях, как в истинных реалистических сочинениях, не привнесены извне, а вытекают из природы характеров, существует органическая взаимосвязь между героями и обстоятельствами.

Иса Гусейнов всесторонне исследовал эпоху XIV века, времена Тимура. Началось с интереса к фигуре великого азербайджанского поэта Насими.

Сама по себе трагическая фигура Насими (с него заживо содрали кожу) интересует автора не как объект для иллюстративной беллетристики: известна в общих чертах его жизнь; сохранились стихи; известны философские взгляды в той мере, в какой это может присутствовать в произведении. Но чтобы понять Насими (и эпоху XIV века), надо было осмыслить философию того времени, хуруфизм — «ересь», которую исповедовал поэт и из-за которой был казнен. Хуруфизм — религиозно-философское учение, по существу отрицавшее официальный ислам, учение бунтарское, бросающее вызов официальным догмам.

Суть хуруфизма (если основываться на выводах науки, корректируя их в свете романа Исы Гусейнова) состоит — помимо всего прочего — в том, что каждый человек, каждая личность признается носителем божественного начала; не единый бог и его пророк Мухаммед, и остальные, рабски им поклоняющиеся. Хуруфизм объявлял: в каждом — есть бог как благо, как добро, как желание творить во имя добра и счастья. То есть, в хуруфизме как бунтарском учении, направленном против официального ислама, есть, пусть выраженные в оболочке религиозной, сильнее гуманистические, нравственные начала.

Реальность того далекого исторического времени и реальность хуруфизма были таковы, что, завоевав довольно большое число приверженцев (а ведь эта «ересь» продержалась чуть ли не шесть веков), хуруфизм был раздавлен

и уничтожен деспотическими восточными режимами. И прежде всего империей Тимура Хромого, мощью самого деспота и его сына Мираншаха — наместника на Ближнем Востоке.

Но есть еще — наряду с Тимуром и Мираншахом — как бы третья сила: вассальное Ширваншахское ханство, в котором живут Насими и его учитель Фазл и которое включает в себя древнюю Шемаху, столицу, где сидит ширваншах Ибрагим, и Баку, где живет и где создал школу Фазл.

Ширваншахи в «мире» с Тимуром и Мираншахом, но независимость их призрачная: в любой момент могут вторгнуться войска, полонить и разрушить. Тимур держит ширваншахов, как щит, на границе с Тохтамышем, ханом Золотой Орды, чтоб ему пока не мешали расправиться с противниками на юге, в частности с Баязетом и восставшими племенами.

События начинают развиваться, когда «ересь» захватила обширные слои народа, проникла в логово самого Тимура и ширваншаха Ибрагима.

Тимур требует массовой казни. Мираншах охотится за главарями ереси. Ибрагим мечется между попыткой спасти еретиков и более того — опереться на них в своих надеждах объединить под собственной эгидой весь Азербайджан (не случайно ведь и его сын принял их учение!) и страхом перед возмездием.

Мы станем свидетелями жестокостей Тимура (известно, что он дважды притворялся, что умирает, дабы потом, выявив скрытых противников, расправиться с ними), жестокостей его сына Мираншаха.

Идут раздоры и в стане хуруфистов — одни за решительный бой, хотя понимают, что силы неравны, что выступление будет равносильно безумию, другие за то, чтобы Фазл, их «вождь», сдался и тем самым спас все движение.

Центральная фигура романа — Насими. Он показан в многообразии своих дел, в борьбе за новое учение. Неудачи преследуют его — он в тюрьме, он терпит крах в любви. В попытках спасти Фазла и само движение он даже пробирается в стан Тимура и добивается встречи с ним в дерзновенной попытке обратить завоевателя в хуруфизм, — все это сделано в романе психологически тонко и убедительно.

Трагична и фигура Тимура, и его наследников. Империя, которая держится на насилии, реализует свою сущность в насилии и жестокостях, не может не рухнуть; дело только

во времени; и этот мотив краха античеловеческой, антигуманной системы правления Тимура просматривается на протяжении всего повествования.

В вышерассмотренных романах, таким образом, углублено художественное исследование времен далеких, страстей отшумевших. Прошлое стало частью нашего духовного опыта, нравственных, гуманистических убеждений.

* * *

Тема памяти зачастую включается и в структуру произведений, посвященных современности. Среди удач (к сожалению, почти не замеченных критикой) — роман Юрия Полухина «Улица Грановского, 2».

Память и ее философия — содержательный момент повествования: один из центральных героев романа, ученый Панин, живущий на улице Грановского, 2, занимается именно этой проблемой, лечит людей, возвращая им утерянную память; Панин исследует проблему памяти и в историко-социальном плане; в одном лице, таким образом, автор сосредоточил как бы двух ученых: медика-генетика и историка-философа. Но объем нагрузок на Панина не исчерпывается этими двумя занятиями, — жизнь его как бы впитала сложности эпохи, ее зигзаги прошли через его душу, он испытал немало ударов судьбы.

Панин воевал, был в плену, находился в концлагере, входил в подпольную группу, раскол мира на классы своеобразно отразился и на судьбе семьи Панина, — отец его в годы первой мировой войны попал в плен к немцам, затем остался там навсегда, женился, у него родился второй сын, будущий фашистский майор Труммер, сводный брат Панина. Классовые враги, так сказать, из одного семейного древа, встретились, когда Панин был в концлагере, и классовая вражда пересилила близость кровную.

Панин — историк; живет в «историческом» доме, видевшем опричнину грозненских времен, давшем приют и одному из вождей декабризма — Трубецкому, и потому естественно определен интерес историка Панина к эпохе Ивана Грозного и декабристскому движению. Много временных пластов переплелись в романе: эпоха Грозного и опричнина — XIX век — декабристское движение; фашистский концлагерь; современность.

Чередуются, составляя сложный сюжетно-композиционный клубок, прошлое и настоящее, далекая история и совре-

менность. Цель — доискаться истины, отвергая удобные версии, спекулятивные концепции, безапелляционные суждения, — истины в далеком или близком прошлом, истины в недавнем или в сегодняшнем.

Затеваются огромное количество «исследовательских» линий — поисков истины, очищения их, так сказать, от шелухи. Во имя уяснения реальной картины, во имя сохранения памяти, того прогрессивного, что было и должно помниться; и того мерзкого, что тоже было в далекой и близкой истории и также должно помниться.

Распутываются клубки истории: близкого прошлого — концлагерь, как созревала идея восстания; почему оно не состоялось; отбрасываются наветы, восстанавливаются добрые имена тех, кто предотвратил кровопролитие и напрасные жертвы. История эта вовлекает в орбиту повествования и взаимоотношения Панина со сводным братом — фашистским офицером Труммером, — брат предложил брату спасение, но Панин отверг предательский путь.

Распутываются клубки и далеких историй из эпохи Ивана Грозного и декабристов, исследуются социально-психологические причины террора... Энгельс писал Марксу о том, что всякая эпоха террора — это господство людей, которые сами напуганы; что террор — это большей частью бесполезные жестокости, совершенные для собственного успокоения людьми, которые сами испытывают страх... Эпохи как бы «перекликаются нравами», то есть опять-таки автора интересует проблема исторической памяти и уроков, извлекаемых из нее.

* * *

Безграничен исследовательский потенциал литературы, продиктованный стремлением проникнуть в тайное тайных духовного, внутреннего мира человека, познать меру его ответственности за все происходящее *теперь* и происшедшее *вчера*. Тем самым оттачивается арсенал психологических средств литературы, ее возможности осмысления причинно-следственных связей мира и личности, субъекта и объективных обстоятельств, человека и среды.

Один из ярких мастеров психологической прозы — Ю. Трифонов, чей художественный мир поистине огромен, многогранен, густо населен характерами историческими и современными, достаточно подробно исследован критикой.

Говорить много о Ю. Трифонове, его «городских» повестях, об «Обмене» и «Предварительных итогах», «Другой

жизни» и «Доме на набережной», историко-революционной прозе — романе «Нетерпение», документальном «Отблеске костра» не приходится... В аспекте затронутой проблемы памяти остановлюсь на романе «Старик». Проблематика его созвучна нравственно-этическим исканиям, которые ведутся в нашей прозе; и не только проблематика: и по жанрово-стилевым своим особенностям роман вписывается в русло тех поисков, которые характеризуют многонациональную нашу прозу. Здесь и пристальное исследование нравственного содержания личности, ее моральных устоев и проявлений, нравственно-этических ситуаций вины за содеянное и раскаяния, самоочищения. Это попытка докопаться и раскрыть, как я говорил, причинно-следственные связи того или иного действия, поступка, в широком плане — деятельности, а еще шире — жизни. Это мотив подведения нравственных итогов: как жил, почему жил именно так, а не иначе? Здесь и «вина» времени перед человеком, но главное — человека перед временем. Ю. Трифонов стремится «докопаться» (его выражение — раскоп), чтоб отсеять шелуху случайностей и выявить суть, «зерно» истины. Мы видим, что все вышесказанное и попытка схватить как можно больший временной и пространственный объем (познать человека через эпоху, а эпоху — через человека) привели к развитию таких жанрово-стилевых структур, как предельно насыщенный, густоспрессованный роман-монолог, роман-исповедь. Идет поиск новых форм организации исследуемого материала, главным образом стилевых (ассоциативность сцепления эпизодов, людей, картин, настроений, чувств; большее доверие к «я» героя, на плечи которого автор как бы взваливает функции рассказчика. Отсюда — исповедальность стиля, его лиризация). Но дабы не утратить объективности отображенного, не слиться полностью с героем, с его точкой зрения, не пойти на поводу его субъективного взгляда, авторы подобного рода субъективных повествовательных структур, каждый по-своему, прибегают к объективным способам повествования: взгляд изнутри перемежается (как в «Старике», к примеру) рассказом «извне»: то герой — о себе, а то и автор — о герое; и еще одно, характерное для структуры такого рода романов-исповедей или монологов, в данном случае идущее от творческих пристрастий Ю. Трифонова, — опора на документ, достоверность; анализ моральной вины характера перемежается или, вернее, опирается на исследование исторического времени, документа, достоверного исторического факта.

«Старик» — Павел Евграфович Летунов, побуждаемый чувством исторической справедливости и собственной вины, исследует по документам, «воспоминаниям» своим и очевидцев и т. д. историю жизни другого «старика» — легендарного героя гражданской войны Сергея Кирилловича Мигулина, в свое время, в разгар гражданской войны на Дону, обвиненного в «измене», приговоренного к расстрелу, но оставленного в живых за революционные заслуги, хотя и удаленного от дел; есть и третий «старик» — автор, помогающий рассказчику, осуществляющий объективность изложения, связь времен — прошлого и настоящего.

Неоднозначно, трудно объяснимо одним словом или словами взаимодействие исторической справедливости того времени и степени нравственных представлений времени нынешнего; трудно объяснима диалектика справедливости личной, отдельного человека и всеобщей, всех — особенно в период глобальной классовой схватки, когда по всем линиям рушатся нормы и принципы одной системы отношений (патриархально-буржуазного мира) и зарождаются новые отношения, новые социальные нормы; плюс к тому же конкретные особенности определенного региона, «донского», специфические условия жизни казачества.

Но дело не в этом: Павел Евграфович, или Паша, старый пенсионер, уважаемый и заслуженный человек мучительно пытается разгадать и разрешить диалектику исторической справедливости времен гражданской войны и острейшей классовой схватки и личной, собственной вины.

Чувство вины побуждает его распутывать, исследовать давнее дело, восстановить, воскресить, не дать угаснуть исторической памяти, извлечь для современности и сохранить для будущего нравственные уроки прошлого, не повторить ошибок, понимать или понять, что правда всех должна быть правдой каждого, и правда каждого в идеале должна быть правдой всех... Казалось бы, что герой-повествователь уже тогда понимал разрыв между тем, что он делал, отдавшись потоку времени, и тем, что думал, заглядывая в глубины души и понимая, что творит неправое, что Мигулин — человек наш, и трагизм его — в стихийной революционности, в неблагоприятном стечении обстоятельств, моментах субъективных, а не объективных; интуиция его порой опережала события, он предвидел то, к чему потом, спустя год-два, приходили, но в тот данный момент, когда интуиция подсказывала ему, как должно быть, масса, не готовая к этому, могла воспринять и восприняла его тревогу как саботаж,

как мятеж, как анархический бунт. Павел Евграфович ведет свое исследование, побуждаемый чувством вины, реабилитируя Мигулина, пытается реабилитировать себя.

Но в финале автор спрятал взрывчатое, неожиданное, усложняющее концепцию романа: Павел Евграфович не успевает завершить свое исследование; все его бумаги попадают к молодому ученому, аспиранту университета, пишущему диссертацию о Мигулине; аспирант, получив от сына Павла Евграфовича все материалы «старика», спеша на поезд, думает: «Истина в том, что добрейший Павел Евграфович в двадцать первом на вопрос следователя, допускает ли он возможность участия Мигулина в контрреволюционном восстании, ответил искренне: «Допускаю», но, конечно, забыл об этом, ничего удивительного, тогда так думали все или почти все, бывают времена, когда истина и вера сплавляются нерасторжимо, слитком, трудно разобраться где что, но мы разберемся».

Вслух он сказал:

— Кажется, я опоздал на поезд...»

Это символическое «кажется, я опоздал на поезд...»: мотив постоянного *запаздывания* в распутывании истины... «Опоздал» старик; «опаздывает» (или «опоздал») молодой аспирант, принявший, так сказать, эстафету... Или здесь иной мотив? Мол, чувство вины рождается *после*? Снять с себя вину за нравственную глухоту в прошлом? «Так думали все или почти все»? Сложность оборачивается как бы ее *неразрешимостью*.

Ассоциативность видения, организации романного пространства, продиктованная характером материала и героя-рассказчика — собрать-склеить давно минувшее, позволила автору дать в романе множество событийных линий, показать обилие судеб, так или иначе связанных с Мигулиным или с Павлом Евграфовичем; но многоименность не привнесла в роман рыхлость, ибо это — не сумма имен и судеб, а органическое единство, работающее на общую концепцию, общий замысел: мерить ценность и истинность человека по его нравственному идеалу, ценности и истинности его моральных устоев, убеждений, поступков. Не стану детально анализировать все линии, судьбы, — роман сделан добротнo, читается с большим интересом, неотрывно, изобразительность или выразительность — не самоцель, и, как результат психологического углубления в характеры и судьбы, попытка познать человека и время, а тем самым, нашему современнику познать самого себя, заразить его нравственным не-

приятием косного, дурного, мещанства бытового и политического (карьеризм, малодушие, равнодушие к судьбе человека), вселить уверенность в то, что ничто светлое и чистое, что служило революции, не пропадает, не исчезает, а рано или поздно всплывает, став достоянием народа: не успеет «старик», появится другой, а не успеет другой — появится третий. Пока не восторжествует истина.

* * *

Хотелось бы, говоря о проблеме Памяти, поддержать тех писателей, которые умеют без самолюбования, кичливости и самодовольства, с подлинно классовых позиций, критически отнестись к истории, уйти от помпезности в трактовке якобы имевших место «золотых веков», безжалостно отбрасывать то, что таило в прошлом моменты национального герметизма или исключительности.

Не могу не привести два высказывания, как нельзя точно сопутствующие моим размышлениям: одно принадлежит Л. Н. Толстому, другое — Л. М. Леонову. Л. Толстой отмечает, что ему «совестно было писать о нашем торжестве в борьбе с Бонапартовской Францией, не описав наших неудач и нашего срама... Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений»¹.

В фильме «Один час с Леонидом Леоновым», 27 апреля 1985 года, Л. Леонов высказал такое суждение: «Народы надо изучать не в фестивальных плясках, а в час испытаний, когда история вглядывается в лицо нации, вымеряя ее пригодность для своих высоких целей... Жизненно необходимо, чтобы народ понимал свою историческую преемственность в потоке чередующихся времен...»

А теперь продолжу прерванную (вернее, закрепленную) ссылкой на Л. Толстого и Л. Леонова мысль: необходимо, чтобы народ понимал свою историческую преемственность при обращении к историческому прошлому *многонациональной* России — видеть в прошлом историческую преемственность революционных традиций, то, что сближает, объединяет народы, то есть линии прогрессивные, классово-определенные.

Здесь необходимо, прежде всего, соблюдение диалек-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное издание). Т. 13, М — Л., 1934, с. 54.

тики патриотизма и интернационализма, особенно если речь идет о многонациональном государстве: есть патриотизм, ведущий к интернационализму, выступающий органической его частью, а есть так называемый патриотизм, который отличается глухотой к инонациональному, объективно таит в себе элементы высокомерия и тем самым входит в противоречие с интернационализмом.

Нелепо, к примеру, возводить в позитивное достояние всероссийского общества все то, что составило понятие «обломовщина» или «темное царство», что объективно сказалось, в частности, в ряде книг, о чем было уже сказано¹. Ни к чему хорошему в условиях многонационального содружества советских народов не может привести попытка смазывания противоречий — классовых, прежде всего, — российской исторической действительности, к примеру XIX века, что проявилось в ряде публикаций, в которых, по существу, ревизуется революционно-демократическая эстетика, наблюдается отход от ленинского учения об отношении к культурному наследию, о двух нациях и двух культурах, — имеются в виду некоторые «литературные заметки» С. Лыкошина («За белой стеной»), статьи Аполлона Кузьмина, получившие справедливо негативную оценку.

Не распространяя, разумеется, ленинскую теорию двух культур на характеристику культуры неантагонистического общества, хотелось бы при этом отметить два обстоятельства: и сегодня, как о том я уже писал, оценивая или анализируя культуру прошлого, мы должны подходить к ней с учетом данной теории, а, во-вторых, теоретический тезис этот не отменяет наличие борьбы и в культуре неантагонистического общества между передовыми и отсталыми, прогрессивными и косными, ведущими и тормозящими силами, взглядами, тенденциями, суждениями. Под знаком бережного отношения к историческому (и культурному) наследию, на волне возросшего уважения к художественным явлениям наблюдается утрата социальных ориентиров, смещение подлинных и мнимых ценностей, увлечение публикациями о предметах религиозного культа, реакционных деятелях как носителях «национального духа», откровенно мистико-религиоз-

¹ Защита устоев «Домостроя» и скрытая полемика с революционно-демократической эстетикой, в частности трактовкой Добролюбовым «Грозы» Островского, время от времени дает о себе знать в литературном процессе. См. статью В. Кошелева «Все счастливые семьи...» («Север», 1986, № 3) и ее критику в статье Ш. Умерова «Бесспорное и спорное» («Литературная газета», 1986, 23 апреля).

ные проповеди, что дает о себе знать в ряде работ В. Солоухина¹.

Случается, подлинными чертами русского национального характера, «русской души» объявляются, наряду с бесспорными «добротой», «сердечностью», спорные «смирение», несение «тяжелого креста национального самосознания»².

В свете вышеизложенного становятся понятными «сковывающие», «неудобные» рамки «критического реализма», с которым кое-кому не терпится скорее распротиться... Прав П. А. Николаев, видящий в этих новациях разрыв «классического искусства с русским освободительным движением, питавшим пафос лучших творений нашей классики. А ведь в установлении данных связей — методологический смысл конкретных суждений В. И. Ленина о русской общественной мысли и литературе XIX века, ленинской периодизации освободительного движения в России»³.

Речь идет о такой трактовке явлений прошлого, в которой Память о прошлом подчинена целям и задачам социалистического строительства, укрепления братского союза народов нашей страны, формирования в современнике классового сознания, включения в культуру социализма исторических ценностей, способствующих ее дальнейшему прогрессу.

Писать о прошлом сложно. Иногда, увлекшись страстями минувших эпох, можно объективно прийти к идеализации исторического прошлого, смазать его противоречия, и здесь мне вспоминается диалогия грузинского писателя С. Чилая «Екатерина Чавчавадзе» и «Потомки».

Екатерина Чавчавадзе — дочь известного грузинского поэта и полководца Александра Чавчавадзе, младшая сестра Нины Чавчавадзе-Грибоедовой, а также — и это главным образом привлекало внимание С. Чилая — жена правителя Мегрельского княжества Давида Дадиани, а после его смерти — правительница княжества, в течение продолжительного времени отстаивавшая его независимость (правда, призрачную), окончательно утерянную, как пишет автор, в 1866 году.

В конце XVIII — начале XIX веков на территории Грузии было по крайней мере четыре царства и княжества: Картли-Кахетия со столицей в Тифлисе, и оно первым изъявило желание присоединиться к России; Имеретинское царство,

¹ Солоухин В. Собр. соч., т. III. М., 1984, с. 48 и далее.

² См.: Кожин В. «И назовет меня всяк сущий в ней язык...» — «Наш современник», 1981, № 11, с. 153—156.

³ Николаев П. А. Историзм в художественном творчестве и в литературоведении. М., 1983, с. 339.

тоже недолго сохранявшее независимость; Гурийское княжество и княжество Мегрельское (со столицей в Зугдиди).

Мегрельское княжество было мизерным государством феодальным, и его независимое существование в условиях того времени было, как я уже писал, призрачным,— царское самодержавие первой трети XIX века управляло, в сущности, всеми этими «царствами», княжествами, ханствами, майсумствами и т. д., расположенными как на Кавказе, так и в Закавказье.

Автор тщательно рассказывает историю Мегрельского княжества — в связи с жизнью Екатерины Чавчавадзе и ее потомков, принцем колхидским Нико, княжной Саломэ, ставшей (некоторое время семья Даддани жила во Франции) впоследствии женой сына наполеоновского полководца Мюрата — Ашиль Мюрата... Бытописание непременно должно основываться на той или иной концепции, неуправляемый или чисто перечислительный поток событий может и подвести автора.

Есть ответвления — добавления — «экскурсы» и т. д., так или иначе связанные с историей княжества и, в частности, Екатериной Чавчавадзе, и создающие «фон», дающие — эскизно, правда, — картину жизни тех или иных выдающихся общественных, государственных и культурных деятелей Грузии XIX и начала XX веков (до установления в Грузии Советской власти). Это придает некоторую калейдоскопичность стилю повествования, но так или иначе мы узнаем в романах о том, как жили и как умерли такие, к примеру, деятели Грузии, как Александр Чавчавадзе, Григол Орбелиани, Илья Чавчавадзе, Акакий Церетели, Николоз Бараташвили и другие.

Да, здесь, в дилогии, щедро дан быт, нравы того времени, пласт царских связей, жизнь грузин в Петербурге и Москве (куда были, правда, с сохранением внешних почестей, высланы царские фамилии Грузии).

Мы знакомимся и с творчеством выдающихся поэтов, их стихи обильно даны в романах (Бараташвили, Церетели Акакий и Чавчавадзе Илья, Орбелиани)... С одной стороны, автор показывает уродливо-жестокое нравы феодального княжества, в частности Мегрельского, правительницей которого стала Екатерина Чавчавадзе; с другой — наблюдаются в противоречии с картиной жестокостей явно выраженные эмоциональные симпатии к благодостной «независимости» этого феодального и деспотического княжества. Есть некоторый разрыв между объективным пониманием автором

противоречий исторического развития и субъективными симпатиями к функционированию, так сказать, княжества, пусть с жестокостями, но «своего», где порой царит безоблачный мир между теми, кто наверху, и теми, кто внизу.

Поэтизация фигуры Екатерины Чавчавадзе, являвшейся музой Бараташвили, очевидно, способствовала возникновению этого противоречия, имеющего концептуальный характер.

Часто автор показывает существование значительных противоречий между аристократией (к этому кругу, естественно, относится и Екатерина Чавчавадзе) и новой волной демократической интеллигенции, защищающей интересы народных масс (таким дан, в частности, Илья Чавчавадзе, однофамилец рода Чавчавадзе, «шестидесятник»). Острые социальные диалоги зачастую примиряются без каких бы то ни было психологических мотивов; речь идет о столкновениях, правда, на словесном уровне, которые завершаются, как правило, миром, и авторская речь резюмирует: «Недавние разногласия (а речь о разногласиях острых, социальных, классовых, концептуальных. — Ч. Г.) были преданы забвению». Но в силу каких причин? почему? Это никоим образом не объяснено, не мотивировано, и у читателя остается ощущение, что национальное единство верхов и низов (или ретроградов и прогрессистов) оказывается сильнее и тверже социальных разногласий.

И в свете этого примирения повисают в воздухе фразы Ильи Чавчавадзе о том, что «наше знамя — интересы всего народа, а не кучки выродившихся аристократов»; или: «я долго наблюдал за их (т. е. дворян и наследников престола) притязаниями на грузинский трон... От них нам ждать нечего. Нам с ними не по пути».

С одной стороны, новая Грузия, с другой — восторженные описания, с огромной эмоциональной симпатией, нравов именно той части общества, которая вряд ли могла составлять цвет народа, «наследников престола», плач по «последней коронованной представительнице мегрельского княжества»:

«Вечером того же дня траурное шествие достигло стен Мартвильского монастыря. Здесь отслужили панихиду. На завтра началась церемония прощания в сопровождении соборного хора и женщин-чонгуристок. Служили три епископа: Имеретинский — Габриэл, Гурийский — Александр и Мегрельский — Бесарион... Иона Меунаргия на русском и французском языках прочел депеши соболезнования от

императора Александра III и французской императрицы Евгении... Семь тысяч человек, опустившись на колени, как один, повторили за ним (Григолом Дадияни, который, «с трудом удерживаясь от рыданий, произнес: «Мир праху твоему») эти слова: «Мир праху твоему...» Загудели мартвильские колокола надрывно и печально... Последняя коронованная представительница мегрельского княжества нашла отдохновение в земле старинного Мартвильского монастыря.

И спустя целый век неувядаемая муза красоты, доблести и любви прошла сквозь лежалые пласты земли и осветила нас своими лучами, чтобы вдохновить на это долгое повествование», — такой стиль *нарушает* социальную направленность тех размышлений, которые хроникально показывают назревание *демократического* движения в Грузии в конце XIX — начале XX веков.

Идеализация настолько поглощает общую тональность повествования, что остается неясным, в кого же все-таки был влюблен Григол Орбелиани, знаменитый полководец, поэт, одно время замещавший наместника царя на Кавказе, — в Нину Грибоедову-Чавчавадзе или в ее младшую сестру Екатерину. «После смерти мужа, — читаем в романе, — Нина прожила тридцать лет, многие домогались ее руки, но она оставалась верной памяти Грибоедова. Влюбленный в Нину, Григол Орбелиани посвятил ей всю жизнь, он так и остался неженатым». И вместе с тем в романе многожды сообщается: Григол Орбелиани, «в глубине души все еще влюбленный в Екатерину...». «Его (Григола Орбелиани) интересовал вопрос — в самом ли деле Екатерина выходит замуж или это досужая выдумка великосветских кумушек. Встреча была трогательной, оба с трудом сдерживали слезы... — И ты поверил моим врагам!.. — В голосе Екатерины звенели слезы... В глубине души все еще влюбленный в Екатерину, Григол ревновал ее к испанцу, поэтому слова Екатерины выслушал с радостью...»

Да, увлечение страстями дней минувших может привести и к иным ложным идеям, что-де никаких потемкинских деревень в России не было, и все это выдумки немецких и иных недоброжелателей, как, впрочем, и то, что явление «распутинщины» — не столько результат последней ступени разложения царского самодержавия, сколько итог козней опять-таки иноверцев и инациональных врагов России; что царская Россия никогда за всю историю не вела несправедливых войн, о чем можно прочесть в некоторых исторических сочинениях.

Есть, конечно, объективные сложности в попытках осмыслить прошлое. Типичнейший пример — образ генерала Скобелева. Он выступает как символ российского воинства и русского народа-освободителя Болгарии от ига Османской империи, но он же, генерал Скобелев, был символом царского самодержавия, душителя национально-освободительного движения в Средней Азии, — и одинаково недопустимы здесь упрощения, как это сказалось в документальном сочинении И. Шухова, посвященном Скобелеву. То же с трактовкой образа генерала Ермолова — героя Отечественной войны 1812 года и кровавого усмирителя Кавказа, как о том писал Лермонтов, думая создать «кавказский» роман.

Диалектиками в изображении сложных фигур прошлого были Л. Н. Толстой и А. С. Пушкин, и их уроки исторической прозы остаются недостижимыми. «Достойна удивления», — писал он о деятельности Петра Великого; в одно и то же время Петр и мудрый ум, а при составлении временных указов, «кажется, — замечает А. С. Пушкин, — писаны кнутом»¹, — в те-то годы, когда критика по адресу царствующих особ не поощрялась.

А как объемно изображены Николай I, Шамиль — как два полюса деспотии, западный и восточный, азиатский, и мечущийся между ними Хаджи-Мурат в повести Л. Толстого!.. «Да, бог ты мой, я же просто щенок перед таким львом, — писал Томас Манн, имея в виду «Хаджи-Мурата». — Каких бы еще мировых премий ни присуждали мне всякие академии, я-то знаю, что велико и что в лучшем случае средне. Лучше нам всем притаиться и смотреть снизу вверх!»²

Случалось, в нашей литературе идеализировалась причина Ивана Грозного. Случалось — тоже в наших сочинениях — всемирные завоеватели Чингисхан и Тимур объявлялись фигурами, сыгравшими прогрессивную роль в истории, культуре народов Востока.

У нас стало модным манипулировать понятием «народ», говорить от имени народа, в ходу словосочетания «народная нравственность», «народная совесть», народное мирозерцание — применительно и к современности, и к далекому-близкому прошлому.

В связи с этим небезынтересно вспомнить, как трактовал понятие «народ» В. И. Ленин. Он выделял в нем «револю-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти тт., т. 9. Л., 1979, с. 287.

² Манн Томас. Письма. М., 1975, с. 322.

ционный народ» и народ как «неоформленную массу населения». Включал в народ и массу людей, забитых нравственно, предрассудком, обычаем, рутинной; равнодушных, «то, что называется,— пишет В. И. Ленин,— обыватели, мещане, которые более способны отстраниться от острой борьбы, пройти мимо или даже спрятаться (как бы тут, в драке-то, не влетело!)». И именно «революционный народ», указывает В. И. Ленин, «несколько не боящийся... всего народа», открывает «всему народу причины своих действий и все подробности их...»¹.

Необходимо, мысля социально, видеть многослойность понятия «народ» особенно применительно к прошлому,— в беднейших слоях, включающих в себя и пролетариев, и крестьянскую массу, немало косного, предрассудков как патриархально-феодалных, так и мещанско-обывательских, внедренных в народные массы за века унижений, рабства, угнетения. Даже в пору революционных взрывов «народ, восставший против самодержавия,— не единый народ,— отмечает В. И. Ленин.— Собственник и наемные рабочие, незначительное число («верхние десять тысяч») богачей — и десятки миллионов неимущих и трудящихся, это, поистине, «две нации», как сказал один дальновидный англичанин еще в первой половине XIX века»² (имеется в виду английский писатель Б. Дизраэли, он же — лорд Биконсфилд, впервые употребивший термин «две нации» в подзаголовке романа «Сибилла»).

Умение выделить и показать в историческом прошлом социально здоровое, классово прогрессивное, включить в Память современника из национальных духовных ценностей лишь те, что питают чувство подлинной гордости, укрепляют узы дружбы и братства между народами,— это и путь формирования в человеке патриотически-интернационального сознания, борьбы с проявлениями национального чванства и зазнайства (и их антипода — национального нигилизма), антисемитизма (и другой стороны «медали» — сионизма), всех и всяческих форм шовинизма и национализма, тенденций к обособленности, неуважительного отношения к другим народам. Эти вопросы ставит реальная практика современного советского художественного процесса, исходя из задач формирования духовных ценностей социализма, воспитания нового человека.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 320—321.

² Там же.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

О двуязычном художественном творчестве в советской многонациональной литературе и кое-какие наблюдения из собственной практики

Мощным организующим началом, обуславливающим и ускоряющим процесс взаимодействия и взаимообогащения советских национальных литератур, способствующим выработке идейно-эстетического единства советской многонациональной литературы, выступает русский язык.

Роль русского языка в развитии советской многонациональной литературы определяется комплексом его функций.

Во-первых, русский язык — это язык национальной русской литературы, значение которой в развитии мировой литературы, многонациональных советских литератур достаточно полно и всесторонне освещено литературоведением. Лексическое богатство русского языка неисчерпаемо, он на протяжении многих веков и на современном этапе постоянно пополняется как в результате развития внутренних потенциальных возможностей, так и в ходе непрерывного взаимодействия с языками зарубежных стран, народов СССР. Он обогащался и заимствованиями из языков древних цивилизаций — латинского и греческого, поздних западных языков — немецкого, французского, английского, испанского и других, из славянской, финно-угорской, иранской, кавказской, тюркской и других групп языков¹.

¹ См. об этом: Баскаков Н. А., Абаев В. И., Бертагаев Г. А. и др. Развитие и обогащение русского языка за счет заимствований из языков народов СССР. — В кн.: Взаимодействие и взаимообогащение языков народов СССР. М., 1969, с. 49—58.

Во-вторых, следует особо отметить всеобъемлющую информативную функцию русского языка, выступающего как бы каналом связи, реально обеспечивающим возможность взаимодействия всех литератур народов СССР, воздействия ярких творческих индивидуальностей (таких, как, к примеру, С. Вургун и С. Айти, А. Упит и Ю. Смуул, и Р. Гамзатов, и О. Гончар и многие другие) на общесоюзный литературный процесс. Одним из первых сформулировал эту тенденцию М. Горький в своей статье «Литературное творчество народов СССР» (1928). Приветствуя издание альманаха и сборников «Литература народов и племен Союза Советов», М. Горький отмечал, что «русский читатель более ясно увидит разнообразие творчества друзей, живущих рядом с ним, ярче увидит сходство и различия между ними, а также между ними и собою». И еще: «...для читателей, которые говорят и пишут на различных языках, легче будет ознакомиться с творчеством друг друга в переводах на русский язык, а это должно ускорить взаимное понимание единства интересов, единства путей к цели, поставленной перед нами историей и нашей волей»¹.

В-третьих, русский язык как один из высокоразвитых мировых языков оказывал и продолжает оказывать значительное воздействие на пробуждение потенциальных возможностей первоэлементов других национальных литератур,— языков народов СССР, выступает своего рода ускорителем их развития, и в этом смысле велика роль переводческой деятельности в национальных литературах. Перевод произведений русской литературы на языки рождавшихся национальных литератур, который в 20—30-е годы осуществлялся будущими классиками и родоначальниками национальных литератур, играл в значительной степени структурообразующую роль, переводы русской классики были и остаются формами творческой учебы. Здесь же отметим роль литератур народов СССР и их влияние — через переводы — уже на русский язык и русскую литературу².

¹ Горький М. О литературе. М., 1953, с. 305—306.

² Впервые эта мысль была высказана М. Горьким. Говоря об организации в Москве «Всесоюзного театра», издании «в хороших переводах» образцов прозы и поэзии национальных писателей, великий писатель имел в виду в том числе и возможное воздействие литератур народов СССР на русскую,— драматургия нерусских народов, отмечал он, «может значительно содействовать росту драматургии русской». Горький М. О литературе. М., 1953, с. 749—750.

Впоследствии, в 1954 г., М. Ауэзов выступил с призывом «анализа

В-четвертых, русский язык — язык-посредник при переводе мировой литературы на национальные языки¹.

В-пятых, русский язык для многих литератур народов СССР является окном в большой мир. Переведенные на русский язык, многие явления многонациональной советской литературы оказываются вовлеченными в мировой литературный процесс.

В отдельных литературах народов СССР — и это, в-шестых, — возникает и типологическая общность писателей, творящих как на своем национальном, так и на русском языке, или, оставаясь писателями национальными, создающими свои произведения только на русском языке. Это так называемые двуязычные писатели.

Еще на Первом Всесоюзном съезде писателей в 1934 году были отмечены факты дву-, трех- и даже четырехъязычия в художественном творчестве.

В числе московских делегатов на I съезде были писатели, пишущие на 2, 3 и 4 языках.

Среди делегатов отмечены двуязычия: латышско-, чувашско-, кабардино-, казахско-русское; русско-адыгейское, -еврейское, -бурятское и т. д.

Были представлены дву- и трехъязычные писатели среди делегатов Башкирии, Украины, Белоруссии, Татарии, Грузии, Азербайджана и Таджикистана².

Язык литературного творчества — один из важнейших и главнейших компонентов национальной принадлежности писателя. Важнейший, но не определяющий, если исходить из реальных и конкретных условий формирования и развития отдельных литератур в нашей стране, — появление, в частности, писателей в литературах, главным образом молодых, которые пишут свои произведения на двух

положительного влияния отдельных крупных достижений братских литератур на общесоюзную литературу» (Ауэзов М. Собр. соч. в 5-ти тт., т. 5. М., 1975, с. 289); проблема эта была рассмотрена в известной работе К. Зелинского «Что дают русской литературе народы СССР» (ЛГ, 1964, 18, 20, 22 февраля).

¹ Хотя еще А. С. Пушкин осуждал перевод через язык-посредник, рекомендуя осуществлять перевод с языка подлинника (см.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти тт., т. VIII. М., 1964, с. 39—40), в практике переводческой деятельности литератур народов СССР это еще продолжает практиковаться.

² Первый съезд., с. 702—709. К сожалению, в стенографических отчетах последующих семи съездов писателей СССР сведения подобного рода отсутствуют.

языках — национальном и русском¹ или целиком на русском. Достаточно вспомнить казахского поэта О. Сулейменова, узбекского прозаика Т. Пулатова, пишущих по-русски; азербайджанских писателей И. Касумова, Г. Сеидбейли, М. и Р. Ибрагимбековых; Ю. Рытхэу перевел в свое время на чукотский язык роман «Поднятая целина» М. Шолохова, но в последние годы целиком перешел на русскоязычное творчество; чуваш П. Хузангай — двуязычный поэт: он писал и переводил свои произведения с чувашского на русский и с русского на чувашский.

Двуязычное творчество, «перевод автора», таким образом, это прежде всего проблема сегодняшней практики. Еще примеры: повести осетинского писателя Н. Джусойты «Возвращение Урузмага» и азербайджанского прозаика Анара «Контакт», роман Чабуа Амирэджиби «Дата Туташхиа». Некоторые повести В. Быкова в свое время тоже сопровождались этими двумя словами: «перевод автора».

Казалось бы, здесь нет загадки: автор одинаково свободно владеет двумя языками как родными — своим национальным и русским, языком межнационального общения и, не прибегая к услугам профессиональных переводчиков, берется за перевод собственного произведения.

Но почему в таком случае тот же Анар или Василь Быков некоторые свои произведения переводили не сами (случайность?), в иных случаях обращались к чужой помощи?

А повести «Прощай, Гульсары!», «Белый пароход», романы «Буранный полустанок» и «Плаха» Ч. Айтматова родились сразу на русском языке без киргизской первоосновы. То же было и с «Сотниковым», и, помнится, на одном из всесоюзных совещаний в Москве прозвучала встреченная всеобщим недоумением мысль одного белорусского литературоведа, заявившего, что «когда Василь Быков пишет по-русски, мы его не считаем белорусским писателем» (!).

Интересные мысли о двуязычном художественном творчестве, роли русского языка в возбуждении национальных литератур высказывает писатель народа манси Юван Шестапов, пишущий как на национальном, так и на русском языке:

«Мы читали Пушкина и Блока... А что, если послушать

¹ Хочу уточнить, что под словом «национальный» я имею в виду понятие «нерусский», терминология рабочая, я понимаю, что русский — тоже «национальный».

свое сердце? Я северянин, и у меня, может быть, возникнут мысли и образы, которых нет у других. Я стал прислушиваться к себе. Но на каком языке выразить свои чувства? На моем родном языке? Но на нем мне не приходилось слышать стихов, подобных русским. А вдруг язык моего народа так беден, что не сможет выразить чувства нашего века?! Но я преодолел стеснение и робость... Я сложил стихи и нашел рифмы!.. Свои первые стихи я написал в Ленинграде, и немного странно как будто, что именно в Ленинграде я научился понимать и чувствовать красоту и возможности родного языка!.. Мы, северяне-писатели, знаем, что нужно издавать литературу на своих языках, но также и, прежде всего, на русском языке. Русский язык — наш второй язык»¹.

Несколько лет назад два писателя — грузинский исследователь Вл. Мачавариани и осетинский писатель Н. Джусойты привлекли внимание общественности к одному из писем И. С. Тургенева: «Собственно, огорчило — и, признаюсь, удивило меня ваше предположение, — писал И. С. Тургенев С. А. Венгеру, — что «некоторые» мои повести (какие?) написаны мною по-немецки; «есть его оригинальные повести на французском языке (!) и т. д.». Это предположение уже не в первый раз появляется в печати, но я всегда видел в нем намерение меня уязвить. Я никогда ни одной строчки в жизни не напечатал не на русском языке; в противном случае я был бы не художник, а просто дрянь. Как это возможно, писать на чужом языке — когда на своем-то, на родном, едва можно сладить с образами, с мыслями и т. д.»².

Ссылаясь на Тургенева, Вл. Мачавариани заявил: «Двуязычие в творчестве — это дисгармония»; «творить, то есть писать стихи и прозу одновременно на двух языках невозможно»; «едва ли смогут развивать великий русский язык Пушкина, Лескова, Тургенева, Пришвина, Бунина двуязычные писатели»³.

Абсолютизировать мысль И. С. Тургенева было бы неверно: она навеяна, очевидно, переживаниями, вызванными тем, что дочь не знает родного языка, да и сам писатель противо-

¹ Шесталов Ю. Солнце над Севером. — В кн.: Единство, рожденное в борьбе и труде. М., 1972, с. 420—421.

² Мачавариани Вл. О самом насущном. — «Иностранная литература», 1968, № 9, с. 255; Джусойты Нафи. О национальной самобытности писателя. — «Вопросы литературы», 1968, № 12, с. 49.

³ Мачавариани Вл. Нация, ее культура и язык. — «Литературная Грузия», 1971, № 7, с. 79—80. Впоследствии Вл. Мачавариани признал односторонность своих суждений в статье «Продолжение разговора». — «Литературное обозрение», 1973, № 5.

речит собственной практике — его «французские» письма являются, по свидетельству специалистов, шедеврами французской стилистики, известно также, что писатель два своих прозаических произведения — «Пожар» и «Конец» продиктовал по-французски Полине Виардо, как писала она, «с наслаждением»¹.

Случались и поздние неприятия двуязычия. Так, казахский литератор К. Омуркулов назвал художественное двуязычие «синонимом некоторой ущербности», «клиническим (!) случаем»².

С новой остротой вопрос о двуязычном творчестве вспыхнул в связи с романом Ч. Айтматова «Плаха», цитировались при этом «языки» Авдия, Понтия Пилата и Христа («семена моего учения», «я буду вашим будущим», «послужить немеркнущим примером» и т. д.). Дело здесь не в русскоязычном творчестве нерусского писателя: там, где язык служит автору средством познания, где он *исследует* (сцены с волками, вся линия Бостон — Базарбай — Кочкорбаев), есть стиль, точность и динамизм фраз, эмоциональная насыщенность, а там, где автор использует общеочевидное для *иллюстрации* заданной идеи, конструирует под замысел, возникает «язык современности, безъязыкость современности» (С. Аверинцев). «Бывают высказывания по своему смыслу вроде бы правильные, благородные — ничего не возразишь, — сказал на обсуждении «Плахи» С. Аверинцев. — Но они сделаны на языке, который начинает утрачивать имманентную ему как языку ответственность, и от этого терпит урон их смысл. Язык — это инструмент не только выражения, но и самопроверки. Было бы страшно лишиться этого инструмента»³.

* * *

История мировой литературы дает разительные примеры не только дву-, но трех- и даже четырехязычия в художественном творчестве. Можно было бы вспомнить в армянской литературе поэта Саят-Нову, который, как известно, «создавал и пел свои бессмертные песни на армянском, грузинском, азербайджанском и даже на персидском языках»⁴.

¹ Богословский Н. Тургенев. М., 1964, с. 401, 402. См. также: Наумова Н. Н. Тургенев. Л., 1961, с. 89.

² «Простор», 1978, № 10, с. 114.

³ Парадоксы романа или парадоксы восприятия? Обсуждаем «Плаху» Чингиза Айтматова. — ЛГ, 1986, 15 октября, с. 4.

⁴ Гришашвили Иосиф. Саят-Нова. Лирика. М., 1963, с. 3–4.

В принципе двуязычие получает распространение еще в раннеклассовом обществе, в рабовладельческую эпоху¹. При феодализме — в связи с формированием и распространением новых религий, возникновением колониальной системы появляется необходимость и потребность в «двуязычии», знании своего и «культурного» языков — латинского, арабского, греческого и т. д., своего и языка завоевателей. При капитализме расширяются функции языков, возникают межнациональные языки как средство общения между народами, но при этом одни языки занимают господствующее положение, а другие, «колониальные», — подчиненное.

Неисчерпаемое множество фактов двуязычной художественной практики дают, таким образом, и эпохи Древней Греции и Рима, и другие века, — эти факты можно множить, — скажу только, опираясь на опыт тюркоязычных литератур, что в них, начиная с VIII века в силу исторических условий, в частности распространения ислама, литературным языком стал выступать арабский, а с XI века, наряду с арабским, и персидский язык. Можно вспомнить творчество азербайджанского поэта Хакани Ширвани, писавшего на фарси и по-арабски, но хорошо знавшего, наряду с родным, азербайджанским, и грузинский язык. В поэме «Подарок двух Ираков» Хакани жалуется на то, что он «пленник» во дворце ширваншахов, признававших лишь произведения, написанные на фарси². Предлагая Низами написать поэму о любви Лейли и Меджнуна, ширваншах требовал от поэта «украсить» повествование «персидским или арабским слогом», ибо не приличествует ему, потому «высокого рода», выслушивать стихи, написанные «на тюркском языке»³. Низами владел несколькими языками, неоднократно писал о том, что кроме азербайджанских, арабских и персидских он еще пользовался греческими, еврейскими и армянскими источниками⁴. Немало двуязычных писателей было в эпоху узбекского поэта Алишера Навои, который в своей

¹ Уже четыре тысячи лет назад была нужда в «двуязычных» или даже «трехязычных» людях. Сохранились отрывки двуязычных и трехязычных словарей, составленных в Месопотамии за две тысячи лет до нашей эры; см. об этом: Берков В. П. Вопросы двуязычной лексикографии. Л., 1973, с. 3.

² Ш и р в а н и Х а к а н и. Избр. произведения. Баку, 1956, с. 39—40, 401, 420.

³ Н и з а м и Г а н д ж е в и. Лейли и Меджнун. Баку, 1959, с. 23—24

⁴ См.: Антология азербайджанской поэзии, в 3-х тт., т. 1. М., 1960, с. 9.

знаменитой антологии специально выделил поэтов, творящих на двух языках — тюркском и персидском¹.

Причины многоязычия в литературах тюркоязычных народов X—XVI веков следует искать в исторической обстановке, связанной с арабским халифатом (арабский — язык корана), последующим господством иранских династий, сменивших их династий тюркских в эпоху Тимуридов (XIV—XVI вв.), экономическими и культурными отношениями народов Средней Азии, Ближнего Востока и Кавказа, а также реальной этнической пестротой и «перемешанностью» населения в этих географических районах.

Высокие образцы поэзии на трех языках оставил великий азербайджанский поэт Мухаммед Физули (XVI в.). Мы располагаем тремя сборниками газелей, а также десятью поэмами, прозаическими и лиро-эпическими произведениями Физули на азербайджанском, персидском и арабском языках. Физули в одном из шестистиший пишет, что «раскрыл перед всем миром скатерть», которую «украсил изысканными плодами», и что ему «не стыдно встретить за этой скатертью любого гостя и преподнести плоды», созданные на трех языках, — «не устыжусь: будь то тюрк, араб или перс»². Об этом же Физули пишет в предисловии к сборнику («дивану») газелей на фарси: «Я опоясался решимостью, сел, подперев щеку рукой, задумался и начал писать стихи; порой по-арабски, радуя арабских златоустов повествованиями; это было легко для меня, ибо арабский — язык моих научных размышлений; иногда по-тюркски гнал коня по майдану поэзии, принося наслаждение ценителям изящного, и это не было трудным для меня, ибо тюркская поэзия является мне родной; иногда я нанизывал жемчуга на нитку персидской речи, и в этом саду вкусил я то, что желала душа»³.

Двуязычие в творчестве отдельных писателей доходило до степени виртуозности: у поэта XV—XVI века Ахли Ширази есть стихи, начальные буквы которых можно читать и по-арабски, и по-персидски⁴.

¹ Рустамов Э. Р. Узбекская поэзия в первой половине XV века. М., 1963, с. 29.

² Физули Мухаммед. Сочинения в 5-ти тт., т. 3. На азерб. яз. Баку, 1958, с. 427. (Пер. наш.— Ч. Г.).

³ Там же, с. 20.

⁴ См. об этом: Физули. Избранное. Баку, 1958, с. 12.

Начиная с XIX века в России развивается новый тип творчества на двух языках — «национально»-русское. В этом ряду мы могли бы назвать азербайджанского писателя М. Ф. Ахундова, осетинского писателя К. Хетагурова, украинского поэта Т. Шевченко, сыгравших решающую роль в развитии национальных литературных языков. И несомненно: без приобщения к русскому языку, а через него — к великой русской литературе, без прямых и косвенных связей с деятелями русского реализма было бы затруднено зарождение реализма в литературе не одного народа.

Пример М. Ф. Ахундова поучителен: он отдал дань традиционному творчеству — создавал поэзию на фарси, и даже свою знаменитую поэму «На смерть Пушкина» написал на фарси (и перевел ее впоследствии на русский язык ритмической прозой, опубликовав в Москве в том же, 1837 году), писал прозу и драматургию на азербайджанском (и переводил пьесы на русский, чтобы их ставили на сцене Тифлисского театра, открытого заместником М. С. Воронцовым, — любительский национальный театр родился лишь четверть века спустя).

В некоторых национальных литературах первые письменные памятники были созданы не на национальных языках; к примеру, первые памятники литовской литературы, относящиеся к XIV в., написаны на латинском, русском и польском языках¹.

В новейшее время известны даже трехязычные национальные литературы — бельгийская, существующая на валлонском, фламандском и французском языках; мальтийская — на мальтийском, итальянском и английском языках²; марокканская — на арабском, берберском и французском языках³.

Выбор языка творчества порой сопряжен с судьбой писателя, заброшенного в ту или другую страну и свободно переходящего с одного языка на другой, что наблюдается, к примеру, в творчестве Бруно Ясенского, который творил на русском и польском языках, или армянского писателя Костана Зарьяна: наряду с армянским он писал на русском, а первые публикации — стихи на французском, ставшем языком его литературной деятельности, есть произведения,

¹ ЛЭ, т. IV, с. 386.

² Там же, т. VI, с. 748, 750.

³ Там же, т. IV, с. 748.

созданные на английском и итальянском¹. Интересна в этом плане и судьба Джозефа Конрада,— поляк, он почти не творил на польском, прекрасно зная французский, создавал, однако, произведения на английском, и хотя говорил на нем не очень свободно, но зато прославился как тонкий стилист в английской литературе.

Для стран многонациональных, в частности СССР, характерно развитие двух типов языков — национального и межнационального языка общения народов друг с другом.

Наряду с развитием новых литератур и литературных языков народов СССР растет значение русского языка как языка междокультурного, межнационального общения советских народов. Это — процесс прогрессивный, порожденный самим ходом экономического, социального и культурного развития страны.

Еще А. С. Пушкин, говоря о причинах распространения языков, отмечал: «Чуждый язык распространяется не саблею и пожарами, но собственным обилием и превосходством»².

В предоктябрьские годы В. И. Ленин, резко выступая против идеи «обязательного государственного языка» в России, писал: «Русский язык — велик и могуч, говорят нам либералы. Так неужели же вы не хотите, чтобы каждый, кто живет на любой окраине России, знал этот великий и могучий язык? Неужели вы не видите, что русский язык обогатит литературу инородцев, даст им возможность приобщиться к великим культурным ценностям и т. д. Все это верно, господа либералы,— отвечаем мы им. Мы лучше вас знаем, что язык Тургенева, Толстого, Добролюбова, Чернышевского — велик и могуч. Мы больше вас хотим, чтобы между угнетенными классами всех без различия наций, населяющих Россию, установилось возможно более тесное общение и братское единство. И мы, разумеется, стоим за то, чтобы каждый житель России имел возможность научиться великому русскому языку. Мы не хотим только одного: элемента п р и н у д и т е л ь н о с т и... Мы думаем, что великий и могучий русский язык не нуждается в том, чтобы кто бы то ни было должен был изучать его и з - п о д п а л к и»³.

¹ См.: Севан Гегам. Зарубежная армянская литература 1920—1945 гг. Дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук. Ереван, 1982, с. 279—282.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 11. М., 1949, с. 32.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 294—295.

С первых же дней революции, уже 2 ноября 1917 года, В. И. Ленин подписывает «Декларацию прав народов России», провозглашающую, наряду с равенством и суверенитетом народов, отмену всех и всяких национальных привилегий и ограничений, свободное развитие всех национальностей страны. Вскоре, 20 ноября, В. И. Ленин подписывает обращение «Ко всем трудящимся мусульманам России и Востока», в котором объявляются «свободными и неприкосновенными» «национальные и культурные учреждения»¹.

Ленинская национальная политика обеспечила рост и возрождение национальных языков и культур, о чем сказано в первой части работы.

Широкое распространение — и это была объективная необходимость — получил и русский язык, язык-мост между народами, язык-посредник, язык взаимного общения всех наций и народностей Советского Союза.

Деятели культуры многих народов могли бы сказать о русском языке, о русской литературе словами грузинского писателя Г. Абашидзе: «Великая русская литература была святая святых русского народа, вершиной его творческого гения. И неудивительно, что после революции именно язык Пушкина и Толстого стал языком дружбы народов Советского Союза. Русский язык является тем мостом, который не только связывает, но и духовно сближает наши народы. Он играет огромную роль в жизни нашей многонациональной страны, с его помощью осуществляется обмен ценностями и взаимообогащение культур братских народов»².

Овладение русским языком для всех нерусских народов — осознанная необходимость, акт добровольный, определяемый все более ширящейся интернационализацией уклада жизни советских людей, бурным ростом межнациональных связей и сотрудничества во всех сферах материального и духовного бытия.

Число граждан СССР, знающих, наряду со своим родным языком, русский язык, неуклонно растет.

Динамика здесь такова: по данным Всесоюзных переписей 1959, 1970 и 1979 гг. из нерусских национальностей родным назвали русский язык в 1959 г. десять миллионов, в 1970 г. — тринадцать миллионов (а свободно владеющих русским языком — сорок два миллиона), в 1979 г. — свыше

¹ Декреты Советской власти, т. 1, с. 38—41, 113—115.

² Пятый съезд писателей СССР, с. 53.

шестнадцати миллионов (а свободно владеющих — свыше шестидесяти одного миллиона)¹.

Неправомерны попытки отказать национальному языку в способностях выразить богатый мир современных чувств и мыслей, попытки поощрять, как бы форсировать переход писателей малых народов на русскоязычное творчество. Вряд ли способствуют выработке правильной политики в области развития национальных литератур суждения об отмирании или бесперспективности малых языков.

Утрата родного языка и переход на язык межнационального общения порой рассматривалась некоторыми учеными как чуть ли не неперемное условие формирования интернациональной культуры. Эта мысль была высказана, в частности, лингвистом и философом К. Ханазаровым, который писал, что «выработка в советских людях своего рода «безразличия» к национальным языкам является важной задачей интернационального воспитания»²; подобного рода суждения подвергались в свое время критике³.

Но живучие и нелегко изживаемые идеи эти высказывались и раньше. Вспомним резкую критику Н. К. Крупской «теоретических» умозаключений, противоречащих духу и характеру ленинской «языковой» политики, которые были высказаны еще в 20-е годы в книге В. Ваганьяна «О национальной культуре»; автор, как отмечалось в критике, «представляет себе путь к интернациональной культуре через изживание национальных культур»⁴.

Развитие языков (и культур) всех народов — малых и больших, древних и молодых, а также интенсивный рост значения языка межнационального общения, каким стал у нас великий русский язык, язык ленинизма и Октябрьской революции, — такова суть политики партии в области развития языков народов СССР, и оба эти процесса объективно закономерны.

Г. Ломидзе, выступая против вульгаризаторских суждений, по которым исчезновение национального языка объявля-

¹ Численность, размещение, возрастная структура, уровень образования, национальный состав, языки и источники существования населения СССР. — «Статистика», 1971, с. 28; Население СССР по данным Всесоюзной переписи населения 1979 года. М., 1980, с. 27.

² См.: Теоретические вопросы социалистического интернационализма. М., 1968, вып. IV, с. 44.

³ См.: Ломидзе Георгий. Интернациональный пафос советской литературы, М., 1970.

⁴ Крупская Н. К. Об интернациональной и национальной культуре. — «На литературном посту», 1927, № 19, с. 16—17.

лось признаком интернационализма, справедливо отмечает, что суть вопроса не в том, на скольких языках творит писатель, а важно, «что, как и о чем пишет художник слова, чем он обогащает художественную сокровищницу человечества, какие истины он открывает и утверждает, какова масштабность его мысли, мера его таланта. Можно писать на двух и более языках и не оставить никаких следов в истории. Можно писать на одном языке и быть великим писателем. Двужызычие само по себе не есть свидетельство ни таланта, ни глубины и широты мировоззрения»¹.

Все это бесспорно и справедливо. Но, как отмечает один из крупных двуязычных писателей, Ч. Айтматов, «писать и, следовательно, думать на русском языке для меня все равно что снимать широкоформатно. Опыт другого языка с большим «литературным стажем» и стоящей за ним культуры постоянно присутствует и помогает мне исподволь, самопроизвольно, как бы невидимо раздвигать рамки видения»².

Безусловно, было бы наивным переоценивать значение национальных писателей только потому, что они пишут на двух языках или на русском. Но несостоятельна и недооценка этого явления, сведение его к частности, в то время когда, как показывает реальная литературная практика, двуязычные писатели активно влияют (и именно как двуязычные) на литературный процесс в стране, и их опыт нуждается в спокойном, без возвеличения или отрицания, изучении для уяснения некоторых закономерностей формирования национальных литератур как у нас в стране, так и за рубежом, в особенности в странах так называемого третьего мира, в частности франко- или англоязычных регионах Африки.

Проблема билингвизма в художественном творчестве была объектом специального рассмотрения на представительном форуме литераторов всех континентов мира, — конгрессе, посвященном теме: «Человек между двумя языками». Засилие богатого и развитого чужого языка, отсутствие собственной письменности, слаборазвитый национальный язык — вот при каких условиях пришлось молодым африканским литературам развивать свою национальную культуру и одно из высших ее проявлений — литературу. Незрелость национальной культуры была одной из закономер-

¹ Ломидзе Г. Ленинизм и судьбы национальных литератур. М., 1972, с. 81—82.

² См.: Орбиты взаимодействия. — «Литературное обозрение», 1973, № 9, с. 10.

ностей колониальной политики империализма в молодых государствах Африки и Азии. Создалась ситуация, при которой можно было взять на вооружение высокоразвитый язык, к примеру французский, как делал видный алжирский писатель Катиб Ясен, либо приступить к созданию собственной письменности, начать творить на своем родном языке, преодолевая известные трудности, вызванные неразвитостью языка, наличием в нем многих диалектов, отсутствием письменных традиций.

И в этих условиях неоценим опыт развития советских народов, разрешение языковой проблемы в СССР для культурного строительства в молодых государствах мира, сбросивших ярмо колониализма.

«Молодые литературные языки,— как отмечает Ч. Айтматов,— с первых шагов соприкоснулись с опытом одной из самых сильных литератур мира — великой русской литературы. Как известно, при подобной ситуации перед новой литературой есть два пути решения вопроса. Один путь — полностью положиться на «иждивение» высокоразвитого языка, полностью перейти на его услуги. И второй путь — путь сосуществования, т. е. параллельного развития национального языка с одновременным использованием языка передового... Наш опыт говорит о том, что даже наречия и диалекты таят в себе большие возможности, если для развития их в полноценные литературные языки создаются необходимые общественные и политические условия»¹.

Проблема двуязычных писателей интересует нас с трех точек зрения — как, во-первых, одна из форм общности, при которой возникают типологически-сходные процессы языкотворчества и художественного мышления, в частности отображения национально-специфического средствами иного языка, звучанье одной речи в образах «чужой» речи и т. д.; как, во-вторых, сфера исследования роли русского языка при двуязычии для развития национального языка, на котором (при самопереводе или иных опосредованиях) пишет и мыслит двуязычный писатель: как, в-третьих, роль двуязычного писателя (или национального русскоязычного писателя) в развитии литературного русского языка.

В одном из своих выступлений Сергей Залыгин затронул в языковом плане проблему «прихода» писателя «в русскую

¹ Айтматов Чингиз. Человек между двумя языками. Стенографическая запись выступления на конгрессе Пен-клуба в Абиджане в 1967 г. — «Советская Киргизия», 1967, 17 сентября.

литературу из другого языка»: «...сейчас в нашей русской литературе происходят очень любопытные и какие-то новые явления в развитии традиций... Одно из них заключается в том, что у нас сейчас появились национальные поэты, национальные писатели, которые по-своему обогащают русское слово, русскую литературу. Мы говорим, что русская литература обогащает национальную литературу. Но и национальные писатели, которые пишут на русском языке, тоже обогащают этот язык своим отношением к нему, своим взглядом на него, своим собственным слухом к нему. Когда такой писатель переходит от своего родного языка к русскому языку, он вдруг открывает в нем новые возможности, которые я не вижу.

В «Белом пароходе» Чингиза Айтматова меня удивила одна вещь: если вы возьмете какой-то один его абзац, то он звучит как сказка, но это только тогда, когда вы читаете абзац отдельно, а в целом это реалистический, благозвучный, чистый и красивый русский язык... Когда я читаю Рытхэу или Василя Быкова, я вижу, что это очень любопытный процесс, интересный и новый. Это общение нас обогащает. Не может быть одностороннего обогащения, не нужно думать, что при общении только один язык действует, а другой остается где-то рядом, нисколько не влияя на нас»¹.

В самом деле, если обратиться к опыту Чингиза Айтматова, то мы увидим, что под влиянием его русскоязычного творчества не только расширяется лексика киргизского языка (это — процесс понятный), но в него привносятся качественно новые особенности, новаторские синтаксические конструкции, сложные предложения, которые характеризуются

¹ Пятый съезд..., с. 100. К этим мыслям С. Залыгин возвращался не раз: «Мы много и, вероятно, справедливо говорим о влиянии русской литературы на литературы других народов СССР, но ведь нельзя себе представить, что дело обходится без обратной связи, что русская литература не испытывает никакого влияния со стороны литератур союзных республик. Тут и сама история складывалась так, что русский язык и русское искусство слова веками соседствовали с языками, как они назывались в прошлом, «инородческими»; тут и современность — сама организация Советского государства — повседневно способствует такого рода общению и взаимному влиянию. И когда писатель — киргиз, или грузин, или латыш — пишет на русском языке либо переводит на русский сам себя, он открывает в этом языке новые возможности, обогащает его своим тоже новым отношением к нему, своим взглядом на него, своим слухом к нему». З а л ы г и н С. Литературные заботы. М., 1979, с. 363.

киргизскими учеными как «новое явление в киргизской литературе»¹.

С другой стороны, и эти писатели, работая в русском языке, обогащают его не только в лексике, но и интонационных возможностях, экспрессивных средствах, образной системе.

Исследователь киргизской прозы в свете художественного перевода Ч. Джолдошева, анализируя произведения Т. Сыдыкбекова, Т. Касымбекова, У. Абдукаимова, К. Баялинова и других писателей республики, а также повести Ч. Айтматова, написанные им на киргизском языке и переведенные им самим на русский язык и, наоборот, созданные сначала на русском, а затем переведенные им же на киргизский («Первый учитель», «Материнское поле», «Прощай, Гульсары!» и другие), доказывает, что благодаря переводам с русского языка художественный опыт как русской, так и советской многонациональной литературы входит в национальную прозу, обогащая ее выразительно-образительные возможности, способствуя развитию в ней новых литературных форм, жанров, выступая мощным ускорителем формирования творческой индивидуальности писателей. С другой стороны, перевод киргизской прозы на русский язык способствовал ускоренному развитию собственно национальной литературы, явился стимулом совершенствования художественного мастерства, выступил возбудителем творческой энергии киргизской литературы.

При этом литературовед выявляет интересные факты, показывая, что в разные периоды исторического развития национальной литературы одно и то же произведение (в частности, известное произведение киргизской литературы — «Темир» Т. Сыдыкбекова) может переводиться по-разному, и здесь немаловажное значение имеют такие обстоятельства, как уровень переводческого искусства собственно национальной литературы, влияющий на направленность перевода.

Автор специально исследует роль авторского перевода в творчестве Ч. Айтматова. Как справедливо отмечает

¹ См. об этом: Садыков А. Национальное и интернациональное в киргизской советской литературе. Фрунзе, 1970, с. 172. Но примечательно, — отмечает исследователь, анализируя в работе языка «оригинала» и «перевода», — что порожденное влиянием русского литературного языка сложное предложение на киргизском языке, в частности у Ч. Айтматова, зачастую переводится на русский язык «несколькими предложениями». Там же, с. 157—173.

Ч. Джолдошева, творческая индивидуальность переводчика в процессе воссоздания на другом языке национального оригинала накладывает на перевод определенный отпечаток, и здесь возрастает значение таких факторов, как степень понимания переводчиком авторского замысла, его интерпретация, как собственная концепция переводчика, участвующая в процессе иноязычного рождения оригинала.

Для каждого из писателей, работающих как с национальным, так и с русским языком, переводящих самих себя с национального на русский и с русского на национальный, которые являются для него родными, возникает немало сложных творческих проблем, и детально-конкретное их исследование поучительно для понимания творческой индивидуальности писателя, психологии творческого процесса. Автор сосредотачивает внимание на анализе таких произведений Айтматова, как «Первый учитель» и «Материнское поле».

Наблюдения Ч. Джолдошевой имеют важное значение для уяснения природы двуязычного художественного творчества. Так, отмечается, что даже формальное изменение названия произведения в процессе его авторского перевода (в данном случае с киргизского на русский и с русского на киргизский) не механический процесс, а влечет за собой сюжетно-композиционные и стилевые изменения. «Баллада о народном учителе» стала «Первым учителем», и поиски названия повести, как отмечает Ч. Джолдошева, привели к отказу от жанра баллады. На смену прямому публицистическому стилю, апеллирующему к человеческому разуму, совести, пришел суровый реализм, изобразительный стиль. Направление творческих поисков писателя шло по пути углубления образа первого учителя, создания масштабного типа, характера. То же и с «Материнским полем», которое называлось «Саманчынын жолу», т. е. «Млечный Путь», — изменение названия привело к тому, что на первый план вышел образ Материнского поля, Матери-Земли, возросла философская емкость повествования.

В процессе авторских переводов идет переосмысление произведения. Художественное произведение, созданное для одного народа, переносится в иную читательскую среду, меняет адресат, при этом в той или иной степени происходит нарушение (отход, углубление, замена, полный отказ и т. д.) жанровой, стилевой специфики, идут поиски путей прибли-

жения произведения к эстетическому восприятию читателя, воспитанного на традициях русской и европейской литератур, отличных от восточной. Повести Ч. Айтматова в его авторских переводах сплелись в новое художественное единство, родился синтез двух культур, национально-киргизской и национально-русской, расширились границы художественного мышления писателя. Авторский перевод,— к этой проблеме я еще вернусь,— способствует дальнейшему сближению национальных культур.

«Одна из примечательных особенностей новой единой многонациональной советской культуры,— отмечает Юрий Рытхэу,— появление у ряда национальностей писателей, сознательно избравших своим литературным языком великий русский язык... Это факт, что наряду с развитием литературы на десятках языков народностей и народов СССР во многих союзных республиках, краях, областях, автономных республиках, национальных округах существует и успешно развивается национальная литература на русском языке».

И здесь же, говоря о вкладе этих литераторов в русский язык и о щедром богатстве и гибкости русского языка в передаче особенностей мышления того или иного народа, Ю. Рытхэу констатирует с сожалением, что об этом «интереснейшем явлении» нет серьезных исследований, и, думается, справедливо замечает: «Любители раскладывать все по полочкам встретили это не только настороженно, но даже отрицательно. Иным писателям пришлось выслушать немало горьких упреков в отступничестве, в пренебрежении к своей исконной культуре и неверии в творческие силы своих родных языков. Но ведь любовь к своему народу, к Родине, измеряется многими мерками...»

Исследованием двуязычия занимается ряд наук, в частности психология, лингвистика, социология: ученые выделяют в этих науках такие аспекты изучения, как психология билингвизма, теория языковых контактов, социология билингвизма; устанавливаются типы двуязычия — индивидуальное и групповое, а также массовое, естественное, искусственное и синтезированное, смешанное и чистое, активное и пассивное; изучается сущность монолингва (одноязычного) и билингва (двуязычного), обобщается методика преподавания неродной речи, разрабатывается теория двуязычия применительно к личности и коллективу, исследуется соотношение этнической общности и языка, характер многоязычия в отдельных районах страны, например в Арме-

нии, где наблюдаются такие формы двуязычия, как армянско-русское, армянско-грузинское, армянско-азербайджанское, армянско-курдское, или в Поволжье, где немало случаев трехязычия (например, татарско-чувашско-русское). Рассматривается характер двуязычия в историческом аспекте, устанавливаются типологические закономерности «первичного двуязычия», двуязычия рабовладельческой ступени, эпохи феодализма, капиталистической формации, форм двуязычия в социалистическом обществе.

И если широкое всестороннее двуязычие, наблюдаемое в сфере общественной жизни и получившее за последние годы теоретическое обоснование и научное изучение, историческая реальность и объективная закономерность,— этот вывод со всей очевидностью вытекает из научных трудов по двуязычию в области философии, психологии, истории, лингвистики, филологии¹, то и развитие на этой базе

¹ Алексеев М. П. Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия. — Тр. юбил. науч. сес. Секция филол. наук. Л., 1946, с. 16—22; Бикчентай И., Лаврова-Бикчентай М. Мышление на родном и чужом языках. М., 1929; Вайнрайх У. Языковые контакты. Киев, 1979; Верещагин Е. М. Психологическая и методическая характеристика двуязычия (билингвизма). М., 1969; Взаимодействие и взаимобогащение языков народов СССР. М., 1969; Дешериев Ю. Д. Закономерности развития и взаимодействия языков в советском обществе. М., 1966; его же: Социальная лингвистика. М., 1977; Жлуктенко Ю. А. Лингвистические аспекты двуязычия. Киев, 1976; Имададзе Н. В. К психологической природе раннего двуязычия. — «Вопросы психологии», 1960, № 1; Михайлов М. М. Двуязычие (принципы и проблемы). Чебоксары, 1969; Михайловская Н. Г. О художественном билингвизме в советской литературе. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981, т. 40, № 2; Новое в лингвистике. М., 1965, вып. 4; М., 1972, вып. 6, 7; Проблемы двуязычия и многоязычия. М., 1972; Розенцвейг В. Ю. Языковые контакты. Л., 1972; Семиотика и восточные языки. М., 1967; Филин Ф. П. История общества и развитие двуязычия. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1970, т. 29, вып. 3; там же: Панфилов В. З. Взаимодействие языков с точки зрения взаимоотношения языка и мышления; Ханазаров К. Х. Сближение наций и национальные языки в СССР. Ташкент, 1963. Из новых работ, исследующих проблему применительно к художественному творчеству, см.: Салямов Г. Т. Литературные традиции и проблемы художественного перевода. Докт. дис. Ташкент, 1983. В главе 6-й: «Традиции творческого билингвизма («зуллисонанизма»), перевода и самоперевода», проблема двуязычия, столь актуальная на современном этапе развития советской многонациональной литературы (в плане перевода и самоперевода), подвергнута анализу с четким определением сущности и границ контактов автор — переводчик, оригинал — перевод, психология творчества на двух и более языках, исследуются билингвизм и перевод автора как творческий акт; исторические корни, современное состояние и перспективы развития двуязычного худо-

писательского двуязычия, распространенной формой которого выступает в современных условиях творчество русско-«национальное»¹, — процесс вполне объяснимый.

В связи с двуязычием в художественной практике возникает важный как в теоретическом, так и практическом аспектах вопрос: как быть художнику в тех случаях, когда он, как писатель, владеет двумя языками — своим родным национальным и родным межнациональным? Должен ли он принципиально придерживаться национального языка или переключаться на язык более распространенный?

Ответ на этот вопрос дал Ч. Айтматов:

«Наиболее верный путь — это сочетание знаний обоих языков... Я пишу свои книги на киргизском и русском языках. Если книга написана вначале на киргизском языке, я ее перевожу на русский, и наоборот. При этом я получаю глубочайшее удовлетворение от этой двусторонней работы. Это чрезвычайно интересная внутренняя работа писателя, ведущая, по моему убеждению, к совершенствованию стиля, к обогащению образности языка». И еще: «Никто не вправе насильственно навязывать кому-либо литературный язык... Я хотел бы, однако, обратить внимание писателей двуязычных литератур² на наш внутренний долг, долг интеллигента-патриота перед своим народом, перед своей нацией, перед грядущими поколениями...»³

жественного творчества; билингвизм и проблемы перевода с родственных языков, оригинал в условиях творческого двуязычия (здесь, в частности, интересно анализируется перевод на узбекский язык «Белого парохода» Ч. Айтматова с русского языка в условиях, когда собственно киргизский вариант повести был осуществлен позже).

¹ Мы не касаемся таких форм двуязычия в художественной практике, как творчество на языках родственной группы: узбекско-азербайджанское (Максуд Шейхзаде), туркменско-азербайджанское (Гусейн Мухтаров), русско-белорусское (Василь Быков) и т. д.; как творчество на неродственных национальных языках (таджикско-узбекский классик Садриддин Айни, курдско-армянский писатель Рашид Микаэлэ и т. д.); есть также единичные факты, когда русский по национальной принадлежности писатель создает свои произведения на нерусском языке (казахская поэтесса Надежда Лушникова).

² Обращение адресовано к писателям молодых возрождающихся стран Азии и Африки, где проблема билингвизма в творчестве стоит остро и где литераторам приходится развивать свою культуру в условиях засилия богатого и развитого чуждого языка, при отсутствии собственной письменности и слабо развитом национальном языке как закономерном следствии колониальной политики империализма в этих странах.

³ Айтматов Чингиз. Человек между двумя языками. — «Советская Киргизия», 1967, 17 сентября.

Как явление глубоко индивидуальное и неповторимое, истинное творчество (и двуязычное в том числе) не поддается прямолинейному причинному обоснованию социальными условиями. В каждом конкретном случае многое решает биография писателя, его индивидуальная судьба, условия формирования его как творческой личности. И вместе с тем можно выделить следующие типологические биографии:

воспитание в семье, где родным языком, наряду с национальным, был и русский по причине смешанного брака или недостаточного знания одним из родителей национального языка. О роли смешанных браков в формировании двуязычной личности пишет, к примеру, Юрий Рытхэу, анализируя быт и язык Чукотки: «Сегодня не редкость на Чукотке браки между чукчами, эскимосами и русскими. Обычно в таких семьях дети сразу же начинают говорить на двух языках, при этом юные полиглоты не испытывают никаких неудобств»;

формирование личности в интернациональной среде — городе, промышленном поселке, многоязыковой сельской местности, когда человек неосознанно вовлекается в орбиту русского языка, влияющего на него извне, и остается при этом в сфере языка национального, своей семьи, испытывает влияние изнутри, живя в национальном микроокружении;

учеба в русской школе, прохождение систематического и постоянного курса обучения на русском языке что называется с «азов».

Говоря о русском одноязычии нерусского по национальности писателя, мы могли бы прибавить еще: жизнь в инонациональной среде с детских лет, стирающая познания национального языка и делающая естественным приобщение к языку межнационального общения.

Есть, правда, единичные факты, когда двуязычный человек, попадающий в инонациональную среду, ощущает потребность выразить себя как художника на национальном языке, почти или вовсе не бытующем в данной среде. Напластования национального языка, представлений, мышления, казалось бы, должны были стереться или заглухнуть в условиях, когда нет необходимой языковой среды, общения, участия в естественном взаимодействии, психологически поддерживающего и возбуждающего творчество на национальном языке; но происходит обратное: человек все больше

начинает ощущать себя представителем конкретной национальной культуры, интернациональное окружение кристаллизует в его мышлении национально-неповторимое, создает необходимый для творчества своеобразный микроклимат своей среды. И писатель, внешне находясь в иноязычной среде, незримо нитями оказывается связанным со своим изначальным миром, не растворяется в иной среде, хотя и чувствует себя в ней естественно, не чужероден в инонациональной среде, в которой в силу обстоятельств личной судьбы живет, но тем сильнее привязывается к своей «национальной» среде, с которой не связан внешне, но которая — плоть и суть его творческих интересов, его творческого существования. Казалось бы, по логике он должен был творить по-русски, а создает сочинения вопреки логике на национальном языке. Но факты эти, повторяю, — единичные.

Можно было бы, располагая большим опытом двуязычных писателей, основываясь на практике их творчества, выявить типы двуязычного художественного творчества в советской многонациональной литературе:

а) творчество на национальном и авторский перевод на русский;

б) творчество на русском с последующим самопереводом на национальный язык;

в) параллельное творчество на национальном и русском без самоперевода;

г) временный или постоянный переход с двуязычия на одноязычие русское или национальное, при котором произведение не переводится автором на национальный язык в первом случае и на русский язык — во втором;

д) творчество лишь на русском языке, при котором, однако, писатель причисляет себя к литературе не русской, а национальной.

Тот или иной двуязычный писатель может творить во всех намеченных типологических группах или переходить из одной в другую на протяжении творческого пути, но есть устойчивые представители каждой группы, хотя в чистом виде бытуют лишь писатели пятого условного типа — пишущие только по-русски.

К первому условному типу можно отнести таких писателей, как Анар, В. Быков, П. Хузангай; здесь можно представить Н. Джусойты и Ч. Амирэджиби, переведших на русский собственные произведения: с осетинского («Возвращение Урузмага») и грузинского («Дата Туташиа»), ко второму, к примеру, азербайджанского драматурга И. Ка-

сумова; к третьему - киргизского прозаика М. Байджиева или коми-поэта и прозаика старшего поколения М. Н. Лебедева; в четвертой группе мы можем увидеть Ч. Айтматова и И. Друцэ, чьи последние произведения созданы лишь по-русски, хотя возможны их возвращения к киргизо- или молдавоязычному творчеству.

Крупным двуязычным писателем является Чингиз Айтматов. Здесь мы располагаем случаем, когда органично, естественно, самобытно и на равноправных началах развивается творчество на двух языках — киргизском и русском.

Формирование Айтматова как двуязычного писателя, чье творчество отобразило все возможные типы двуязычия, неповторимо своеобразно и вместе с тем типично.

Национальное, киргизское, закладывалось в нем жизнью в аиле, бабушкой по отцу Айимкан Сатан-кызы и ее дочерью Карагызана, воспитавших будущего писателя на образцах богатейшего устного творчества киргизского народа; учебой в киргизской школе, работой в селе Шекер Таласской долины, где он родился; эти обстоятельства предопределили киргизоязычное творчество писателя — его первые киргизские рассказы, критические выступления в печати на киргизском языке, переводы с русского на киргизский.

Русское закладывалось в писателе в семье, интернациональной по составу: отец — киргиз, а мать — татарка; отец Чингиза Терекул получил киргизско-русское образование в «русско-туземной» школе, был крупным партийным работником республики, мать Нагима Хамзеевна — образованный человек, воспитанный на традициях как татарской, так и русской культуры; учеба в русской школе, затем — в киргизской и снова — в русской, в высшем учебном заведении; эти особенности биографии писателя предопределили его русскоязычное творчество — статьи, переводы с киргизского на русский, в том числе перевод романа Т. Сыдыкбекова «Среди гор», самопереводы, позднейшее оригинальное творчество на русском языке — повести «Прощай, Гульсары!», «Белый пароход»¹, «Ранние журавли», «Пегий пес, бегущий краем моря», романы «Буранный полустанок», «Плаха».

Хотелось бы подчеркнуть общепризнанный факт, что именно Ч. Айтматов ввел национальную киргизскую литературу в сферу мирового литературного процесса, обозначил вершинное явление в многонациональной советской литера-

¹ Факты биографии Ч. Айтматова почерпнуты из книги: Самаганов Д. Ж. Писатели Советского Киргизстана. Фрунзе, 1969, с. 49--78.

туре. Это никоим образом не умаляет значения предшествующего опыта киргизской литературы, без которого вряд ли состоялся бы и сам писатель, но вместе с тем бесспорно и то, что постижение киргизской литературы в общесоюзном и мировом масштабе начинается с Ч. Айтматова. И должно же было так случиться, что именно с двуязычного писателя. Это можно квалифицировать и как случайность, — ведь мог же Айтматов писать только на киргизском, переложив труд по выходе своих произведений на плечи переводчиков, но в этом можно усмотреть и некую закономерность.

Творчество Айтматова как двуязычного писателя примечательно тем, что в рождении его произведений участвуют опыты по крайней мере двух письменных литератур и языковых стихий (и культур вообще) — русской, имеющей богатейшие классические образцы, и киргизской, вырвавшейся в творчестве в том числе и Ч. Айтматова на уровень мировых литератур и продемонстрировавшей свои неограниченные возможности.

Для создания образа Джамили мало было одного киргизского опыта. Нужен был опыт всех литератур. И русской главным образом. И мировой в том числе. И лишь на базе русского языка можно было освоить этот опыт.

Повести Ч. Айтматова, при национально-конкретном и реальном их содержании, заключают в себе такое философское обобщение действительности, которое позволяет нам говорить о новаторском значении творчества писателя.

В его произведениях, начиная от «Джамили» и кончая романом «Плаха», нашел свое художественное отражение всемирно-исторический этап перехода народа от феодально-патриархальных отношений к социализму, — отражение в типах и конфликтах.

Если Джамили обозначила торжество личности нашего времени над патриархальными предрассудками, победу новой морали, если Танабай или Едигей Буранный как художественно полнокровные типы выразили органичность и неодолимость социалистического сознания, ставшего плотью и кровью бытия каждого, то характеры «Белого парохода» и «Плахи» (я имею в виду прежде всего Орозкула и Кочкорбаева), рассматриваемые в этом ряду, вскрывают психологические мотивы появления в исторически-прогрессивном движении сил, могущих тормозить процесс и исказить смысл грандиозных преобразований.

Смог бы эту повесть написать писатель не двуязычный, а, скажем, только русский? Видимо, нет. Ее мог создать лишь

киргиз, но киргиз Ч. Айтматов, обогащенный опытом познания жизни не только своего народа и своей культуры вообще, но и других культур, других народов, осуществивших всемирно-исторический скачок от феодализма к социализму.

И в этом значение не только повестей, но и эстетического опыта двуязычного писателя Ч. Айтматова.

Русскоязычные произведения Ч. Айтматова, которыми писатель практически доказал возможность выражения духовной культуры собственного народа средствами русского языка, опровергают мнение о том, что когда писатель пишет на «чужом» языке, то, как бы он ни владел этим языком, стиль его произведений однообразнее, а изложение более строгое¹.

Тимур Пулатов, размышляя о стилистике повести Ч. Айтматова «Белый пароход», в которой органически слились две стихии — русский язык и национальный материал, отмечает, что при этом «ясно ощущаешь какую-то совершенно иную языковую традицию (в данном случае киргизскую), особый внутренний ритм, переданный средствами русского языка». И далее: «Когда национальное мышление, в котором «отпечатался» свой родной язык, его ритм, структура, интонация, выражается в творчестве посредством русского языка, не происходит ли в этот момент взаимное обогащение языков — своего родного языка, языка рождения, детства, называния окружающего мира, и языка русского, который писатель избрал языком своего творчества?»²

Здесь хотелось бы попутно заметить, что творчество Ч. Айтматова оказывает мощное стимулирующее воздействие на киргизскую литературу, в которой все больше появляется писателей, пишущих на русском языке³. Однако, хотя в киргизской (добавлю: и казахской) литературе наблюдается заметная тенденция развивающегося билингвизма, вряд ли

¹ Федоров А. В. Иноязычные тексты русских писателей как проблема стилистики и теории перевода. — Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексева. М.—Л., 1966, с. 469. Подобные суждения высказываются не впервые. Ряд западных исследователей считает, что универсальной закономерностью языковых контактов и двуязычия является то, что опыт индивида в одном языке должен обязательно отставать от его опыта в другом языке.— См.: Вайнрайх У. Языковые контакты. Состояние и проблемы исследования. Пер. с англ. Киев, 1979, с. 213—214.

² Пулатов Тимур. Язык, автор, жизнь.— «Литературное обозрение», 1976, № 8, с. 111.

³ Издан специальный сборник, составленный из произведений киргизских писателей, пишущих по-русски: «Повести гор и степей». — Фрунзе, 1985.

можно распространять это явление на характеристику всей национальной литературы, считая ее «двуязычной литературой»¹.

Слов нет, не всякий двуязычный писатель уже в силу этого заслуживает признания или специального рассмотрения,— решает в конечном счете талант, глубина постижения действительности, идейно-художественный уровень произведения. И в этом смысле мы располагаем лишь единичными на сегодня фактами подлинно высокого двуязычного художественного творчества, но еще немало случаев, когда двуязычный писатель все же ярко и самобытно проявляет свою творческую индивидуальность лишь на одном из двух языков, на которых он творит,— национальном или русском.

На всесоюзной арене приобрел ныне известность азербайджанский писатель Анар. Одним из интересных его рассказов является «Я, ты, он и телефон», опубликованный на двух авторских языках — азербайджанском и русском. Хотел бы, однако, при этом отметить, что, несмотря на факты двуязычного творчества, Анар не считает себя двуязычным писателем. Художественная его проза, как он пишет, «возникает, зарождается, начинает биться и произрастать в моем воображении лишь в материнской языковой субстанции, в стихии азербайджанской речи, в ее оттенках, переливах и ритмах, в ее семантической многозначности и идиоматических сгустках, в игре слов, в их созвучии, взаимопритяжении, взаимоотталкивании...»². Правоту суждений Анара можно подтвердить анализом его вышеотмеченного рассказа, получившего широкую популярность, он переведен на ряд языков, по его мотивам поставлен фильм.

Произведение Анара подкупило оригинальностью сюжета, философичностью конфликта, вниманием к личности, попыткой дать свое истолкование «проблем одиночества», соединить разобщенных людей мостками человечности и душевности. Сюжет, внешне лишенный, казалось бы, конкретики места и героев, позволял, при известных уточнениях, по изменении, допустим, имен «переместить» действие в любой современный социалистический город, как это случилось, к примеру, в фильме, поставленном по мотивам рассказа по сценарию Э. Радзинского — «Каждый вечер в одиннад-

¹ В вышеназванном сборнике русскоязычные киргизские писатели определены как представители «двуязычной киргизской литературы», с. 6.

² Цит. по кн.: Михайловская Н. Г. Путь к русскому языку.— М., 1986, с. 156.

цать», где Сеймур стал Стасом, а Медина — Людой. Сюжет, привязанный к определенной социальной среде, конкретным общественным отношениям, выглядел универсальным, «вне-национальным», и это подкупило авторов фильма.

Но каков характер самоперевода при двуязычном творчестве?

Данный рассказ при переводе автора испытал поразительную метаморфозу — утратил конкретность места (именно Баку и ничто более!), национальную определенность героев (именно азербайджанцы и никто более!), интонационную тонкость и объемность настроения; исчезли ирония, грусть, шутливость; рассказ получился прямолинейно серьезным и в сущности стертым. Осталась схема, которую можно принять как конспект возможной драмы, форма, которую можно наполнить любым внешнеа национальным содержанием.

Читая рассказ по-азербайджански, слышишь и представляешь себе героев во всей конкретности их бытия и чувствований, а читая по-русски, порой веришь автору, порой сомневаешься в естественности происходящего, за героями и их отношениями видишь конструкцию, игру в оригинальное построение. Мало лишь передать смысл, лишь пересказать, а надо — при всех неизбежных потерях, возникающих при переводе, — передать словом, органически живущим в тебе, а не изученным, всю первозданность поступков и чувств героев.

Кажется, в переводе все верно и точно — и все-таки чего-то нет, чтобы состоялось рождение самобытного произведения.

В оригинале события начинаются с шутливого диалогической речей молодых, идущих со свадьбы, когда герой настаивает — мягко, непринужденно, полушутя, с грустью, чтобы ему немедленно нашли девушку, и тогда он, единственный холостяк среди своих друзей, женится; в русском авторском переводе, калькирующем оригинал, все прямолинейно — серьезно с самого начала или напоминает расчетливую игру холодного ума.

В оригинале Медина, героиня рассказа, естественна и в словах, которые она произносит, и в мыслях. В ее речи есть удивление, изумление, снисходительность к слабости парня, так поздно позвонившего ей, доброта и мягкость, чуткость. В переводе — героиня лишь участвует в игре.

В оригинале Сеймур, герой рассказа, выражается просто, в переводе автора — книжно; объясняется в любви мягче и естественнее, в переводе автора чувствуется фальшь;

убедительность и оригинальность азербайджанской речи стали напыщенностью и старомодностью на русском языке.

Автор как будто сознательно устраняет в переводе реалии национального быта, даже вместо «стакана чая» — «чашечка кофе».

В оригинале — фразы полны национальной образности, видны и лица, и жесты, а в переводе — очевидности, слова, помогающие лишь уяснению событий. И книжные обороты в переводе утяжелили повесть, лишили печати первозданности.

Мы имеем, таким образом, дело с двуязычием, когда налицо художническое знание национального и книжное — русского.

Для научного текста важно, чтобы перевод был «регулярным», «позлементным», «буквальным»¹.

Для перевода художественного, особенно, если он осуществляется автором оригинала, это оказывается недостаточным, приблизительным, не учитывающим такого фактора, как эмоциональное воздействие произведения в связи с многозначностью художественного образа.

Для научного перевода или общений в быту — наличие устойчивых словосочетаний существенно облегчает задачу коммуникативную. Однако в искусстве такая устойчивость — литературный штамп.

Надо учитывать и вот что: устойчивость словосочетаний, фразеологизмов со сходными семантическими структурами «предопределена стабильностью реалий и их свойств, а также опытом любого человеческого коллектива»; «у разных языковых коллективов принципиально одинаковые представления о внеязыковой действительности»², что порождает такие устойчивые словосочетания, как, к примеру, «сладкий как мед», «белый как снег», «быстрый как молния»; «закадычный друг», «краугольный камень» и т. д.

Однако, имея как бы интернациональный характер, эти словосочетания, как и крылатые фразы и афоризмы, бытуют в том или ином культурном регионе и в зависимости от уровня развития литературного языка, могут восприниматься

¹ Берков В. П. Вопросы двуязычной лексикографии. Л., 1973, с. 117.

² Об этом см.: Ройзензон Л. И., Ройзензон С. И. Некоторые соображения о сравнительном изучении фразеологии (на материале устойчивых компаративных оборотов восточных языков). — В кн.: Вопросы фразеологии и грамматического строя языков. Ташкент, 1967, с. 111; Берков В. П. Указ. соч., с. 116—119, 144—145.

в художественном тексте обыденно или выпренно, естественно или устаревше, как норма или как штамп.

Двуязычный азербайджанский писатель Гасан Сеидбейли литератор талантливый, с острым чувством современности, чутко улавливавший перемены в жизни, умевший быстро и оперативно откликнуться на важные события современности. Успех выпал на долю повести «Телефонистка», которая и по сей день остается одним из лучших произведений азербайджанской литературы, в котором автор сумел нарисовать образ рабочего человека — телефонистки большого нефтеперегонного завода, показать становление характера, высокие нравственные и гражданские черты в облике нашего современника, его борьбу за социалистическое отношение к труду, непримиримость к равнодушию и эгоизму.

Первые рассказы Гасана Сеидбейли были написаны по-русски, затем он перешел на национальный язык, переводил собственные и чужие произведения на русский язык, а в последние годы творчество писателя развивалось лишь на национальном языке, и его произведения переводились другими литераторами (романы «Из боя — в бой», «Судоверфь»).

«Телефонистка» вышла сперва на азербайджанском языке, затем на русском, в «переводе автора». Гасан Сеидбейли в целом одинаково полно выражал свою творческую индивидуальность на обоих языках.

Сопоставительный анализ оригинала и самоперевода повести «Телефонистка» со всей очевидностью показывает, что сфера мышления на двух языках — акт сложный, не однозначный по ответу на вопрос «Что лучше?», хотя можно вывести некоторые закономерности и типические отклонения, связанные лишь с природой двуязычного творчества.

Наибольшие удачи выпали на долю писателя — и их можно отнести как к оригиналу, так и к самопереводу — в формах драматургических, т. е. в диалогах; видимо, сказывался талант драматурга и киносценариста, видение и слышание героев обостренно.

Чутье русского и постижение тонкостей национального языка позволяли автору, особенно в речах персонажей, точно выразить колорит национального мышления, психологию азербайджанской речи.

Но есть в повести описания, которые естественнее, органичнее выражены на русском языке, нежели на азербайджанском, а есть, напротив, эпизоды, где русская достоверность сомнительна, в то время как они же вполне убедительны

на азербайджанском. И причин тут (удач в одних случаях и неудач в других) немало. В одних случаях это проистекает от точной копии, в других — от приверженности к готовым языковым штампам как в оригинале, так и в самопереводе, в-третьих, оттого, что порой автор не учитывает закономерности развития литературных языков в передаче внутреннего мира героев.

Видимо, творческий процесс рождения оригинала и перевода протекает сложно, не последовательно (сначала оригинал, затем — перевод), а чаще параллельно: первоначально пишется вчерне на национальном, затем воссоздается на русском с развитием — по ходу творческого процесса — отдельных эпизодов и линий, отходом в сторону от оригинала; затем эти новые куски переносятся в первоначальный текст в переводе их с русского на национальный, что создает известную разнотканность оригинала, если первоначально он создан был на национальном.

Гасан Сеидбейли был прав, когда писал: «Чем свободнее владею я лингвистическими особенностями русского, тем тоньше ощущаю прелесть родного языка... Именно емкость и выразительность русского языка помогли мне перевести свою повесть «Телефонистка» на этот язык без помощи профессиональных переводчиков». Но практика вносит в этот тезис существенные дополнения, говорящие о сложности и неоднозначности самоперевода.

Передача внутреннего состояния героини — юной телефонистки Мехрибан дана в повести на азербайджанском языке зачастую с психологической полнотой и языковой достоверностью. При самопереводе — наблюдается облегченность, засилие штампов русской речи:

«И вдруг словно *широкая волна* подхватила ее. Жизнь, горячая *бурлящая* жизнь, радость быть молодой, завершать эту *прекрасную* весеннюю ночь и радоваться просто так, потому что живешь! И это чувство, как *могучий шквал*, сразу разорвало и унесло весь *холодный туман печалей* сегодняшнего дня, который окутывал до сих пор и *леденил душу*».

А вот еще случай облегченной копии:

«...руки бессильно упали, и вся она поникла, уронив голову... Откуда же опять эти колебания? Значит, утреннее решение было недостаточно твердым? Оно исходило не от сердца, а от разума, и, когда сердце подало свой голос, начало требовать своего, в душе Мехрибан началась борьба. Разум говорил: «Не ходи!», но окрыленное надеждой сердце

так и летело туда, на свидание. Разум твердил, что это опасно, что надо бежать от искушений, а сердце неудержимо стремилось поддаться этому искушению. Разум был трезв, а сердце опьянело. Разум вел себя как трус, а сердце не знало страха».

Эту фразу на азербайджанском можно принять, видя за нею Мехрибан, воспринимая слитно и образ и слово, и форму и содержание лирико-романтического чувства. Но когда русское слово дано в потоке фраз «разум» и «сердце», уже переживших свои взлеты, воспринимаемых как нечто далекое и старомодное, ставшее предметом сатиры на сантиментальность, перестаешь всерьез воспринимать вполне серьезное, рушится естественность образа, русскоязычие оборачивается ученичеством.

В обрисовке характеров, естественных в оболочке азербайджанской речи в связи с объемом и многомерностью слова, выражающего данность именно этого типа, имеющего вполне реальные национальные координаты, но переданных средствами другого языка, когда на первых порах теряется ощущение органичности и требуется художническое усилие, чтобы найти слова, компенсирующие утрату национальной стихии, создать новое органическое единство сущности типа и инонационального языка, — в этом случае автор не всегда достигает желаемого опять-таки из-за замены воссоздания копированием; автор переводит, в то время как он должен творить новый оригинал.

Образ старьевщика, видимый как естественный, хотя и несколько заостренный средствами сатирической типизации на азербайджанском языке, при механическом переводе автором стал карикатурным, благодаря чрезмерному употреблению в переводе «сильных» и «страшных» выражений, почерпнутых из книжного арсенала: у старьевщика «гнусавый голос», от него несет «гуталином и кислым запахом старого тряпья», он смотрит «хищно», он «прохрипел», «буркнул», «хрипло рассмеялся», он «верзила», он «хлопнул ручищей», у него «запыленные брови» и т. д.

Автору, таким образом, порой изменяет чувство русского слова как инструмента художнического постижения и открытия мира.

В применении к национальному языку мы можем указать на элементы утяжеленности, правильные построения фраз, граничащие со штампами и стирающие индивидуальность стиля; в отношении русского языка мы можем говорить о книжности, приверженности к цветистости, якобы усили-

вающей национальный колорит, но на деле отдающей вторичностью, о случаях копирования оригинала, вызывающих порой переход романтических средств типизации в оригинале к сентиментальности при переводе.

* * *

А теперь об условной двуязычной группе — писателях национальных, пишущих только и целиком по-русски.

За последние годы в нашей критике стали в ходу следующие характеристики: «казахский поэт, пишущий по-русски» — это об О. Сулейменове. «Казахский поэт Олжас Сулейменов глубоко национален, *хотя* и пишет на русском языке. Национальное, идущее от предков-кочевников, у него в крови...»¹ И еще: Олжас Сулейменов, чья поэзия «создана на русском языке», «крупными яркими штрихами воссоздал мир кочевника казаха... Олжас Сулейменов — поэт, и, безусловно, один из интереснейших в казахской литературе»².

Критика относит некоторых писателей, нерусских по национальности, но пишущих по-русски, к национальным, и относит справедливо. Русскоязычные Э. Капиев, Г. Леберехт³, Ю. Рыхэу, В. Санги, Л. Гурунц, М. и Р. Ибрагимбековы, Т. Пулатов, А. Эбаноидзе... рассматриваются современной критикой как писатели дагестанский, эстонский, чукотский, нивхский, армянский, азербайджанский, узбекский, грузинский.

Конечно, если статья на точку зрения определения творческой принадлежности к той или иной литературе только по языку, то мы должны будем отнести вышеназванных (а сколько осталось за списком!) писателей к русской литературе или считать их русскими писателями, разрабатывающими национальную тематику. Но если принять к сведению, что вышеназванные писатели знают национальный язык, как бы изнутри отображают национально-специфичное и своеобразное, что взгляд их на предмет исследования вбирает в себя всю сложную систему нравственно-психико-чувственных традиций, характеризующих духовный склад

¹ Бурсов И. Олжас Сулейменов. Лирика. М., 1968, с. 4.

² Ауэзов Мурат. Связь времен.— «Дружба народов», 1969, № 1, с. 279.

³ Созданная на русском языке повесть Г. Леберехта «Свет в Коорди», как отмечается критикой, «сыграла значительную роль в становлении социалистического реализма в эстонской литературе» (КЛЭ, т. 4, с. 79).

нации и находящих проявление в их творчестве, то мы должны будем признать, что О. Сулейменов — писатель казахский, В. Санги — нивхский и т. д.

На русскоязычие в этом типологическом ряду следует смотреть конкретно-исторически, с учетом как условий зарождения и развития той или иной культуры вообще и литературы в частности, так и конкретной биографии писателя. Это подчеркивается многими исследователями. «...Бывают, достаточно редко, случаи,— отмечает Ю. Суровцев,— когда писатель данной национальности данного советского народа пишет не на языке этого народа, а, скажем, на русском, но пишет, оставаясь писателем своего народа, и в его языковой переориентации сказываются особенности биографии именно этого писателя»¹.

В. Санги, первый писатель из нивхов, пишущий на нынешнем этапе своего творчества на русском языке, так характеризует свой опыт: «Сколько помню себя, помню легенды и сказки, предания и песни. Притом, ачим — мать моей матери — рассказывала нивхские легенды на родном языке, потому что эти легенды были сложены и рассказывались только на нивхском. Мать же моя пела песни на нивхском и русском». И далее: русский язык «помог писателям малых народностей Севера донести до читателей всех национальностей свои произведения, тем самым внести свою лепту в развитие культуры всего советского народа... Когда я собирал легенды своих соплеменников, записывая их на родном, нивхском, языке, я и не подозревал, что потом, при переложении на русский, встречу с затруднениями. И тут на помощь мне пришел сам язык, в своих мучительных и радостных поисках я вдруг обнаружил: русский язык поистине обладает величайшими, неограниченными возможностями!»

Несколько лет назад журнал «Дружба народов» познакомил читателей с «новым именем» — ленинградкой Хейли Элкен, эстонкой, берегущей «в себе родной язык», но пишущей рассказы по-русски, «тем своеобразным языком, на котором она объясняется с окружающими», «живя постоянно в атмосфере русского языка»².

По письму — это одноязычные писатели, но есть в их произведениях такие компоненты национального содержания, мышления и видения мира, что не представляется

¹ «Со всей искренностью...». Ответы Ю. И. Суровцева на вопросы читателя из Индии Ганда Прасада Сингха.— «Звезда Востока», 1975, № 11, с. 163.

² Нагибин Юрий.— «Дружба народов», 1972, № 5, с. 161.

возможным считать их русскими, основываясь лишь на языке; и в этом смысле следует различать вышеназванное одноязычное творчество от творчества таких писателей, как Мариэтта Шагинян, Эммануил Казакевич или Анатолий Ким. В первом и третьем случаях — армянка и кореец, пишущие по-русски и не относимые ни к армянской, ни к корейской литературам, во втором — писатель, начинавший творческий путь как еврейский поэт, но впоследствии перешедший на русскую прозу и уже не считающийся «еврейским писателем, пишущим по-русски». То же и с белорусским писателем Бядулей, который начал творчество с произведений, созданных на еврейском, но впоследствии перешел целиком на белорусский язык¹. Определяющую роль здесь играет и предмет изображения, объект отражения; без этого трудно уяснить принадлежность писателя к той или иной национальной литературе.

«К какой литературе — русской или казахской — следует относить, скажем, стихи казаха Олжаса Сулейменова, пишущего по-русски? — спрашивает В. Оскоцкий. — На мой взгляд, — и В. Оскоцкий прав, — было бы совершенно неправильно отлучать его от своей национальной почвы, от казахской литературы. Ведь сам образный строй стихов Олжаса Сулейменова, сама система его «густых» образных ассоциаций и представлений погружены в стихию национального бытия казахов, в реалии их исторической и современной жизни, даже интонационно-ритмический строй стихотворных строк доносит до нас мелодии казахских степей»².

О национальной принадлежности казахского поэта размышляет и киргизский ученый А. Садыков: «Есть писатели и поэты, которые в силу различных обстоятельств не писали на своем языке и вошли в историю других литератур. Казаха Олжаса Сулейменова нельзя отнести к этой категории людей. Он хотя и пишет на русском языке, но не оторвался от родной национальной почвы... В данном стихотворении (речь идет об «Аргмаках» Олжаса Сулейменова. — Ч. Г.) нельзя указать: «вот здесь национальное», но в подтексте, в интонации стихотворения чувствуется запах гор и степей. Афористическая концовка «есть дороги вперед, нет дороги назад» связана с дидактической традицией казахской народной поэзии... Читая отрывок (речь о поэме «Начало счастья». — Ч. Г.), мы ясно чувствуем психологические нюансы, привычки, особен-

¹ См.: ЛЭ, т. II, с. 54.

² «Дружба народов», 1966, № 9, с. 187.

ности казахских и киргизских стариков. Поэма написана на русском языке, но в ее общем пафосе ощущается национальный колорит»¹. Киргизский критик цитирует при этом казахского писателя Джубана Мулдагалиева, сказавшего: «Национальные темы, интонации, чисто казахские образы пронизывают поэзию Олжаса Сулейменова»².

Определяющую роль в уяснении принадлежности писателя к той или иной национальной литературе, очевидно, играют следующие три группы факторов:

во-первых, национальное самосознание писателя, психологическое, духовное, чувственное, ощущение им себя представителем данного народа;

затем — предмет творческих интересов и объект художественного отражения — жизнь конкретного народа, коллизии данной национальной действительности, предполагающие знание глубинных процессов своей национальной жизни, быта, истории, нравов, традиций, исторической эволюции народа и т. д.;

и, наконец, знание языка народа, которое проявляется либо активно (если писатель творит как на русском, так и на национальном языке), либо пассивно, то есть не настолько хорошо, чтобы писать на нем, но знать надо непременно.

Одним из первых пытался сформулировать причины русскоязычия ряда национальных писателей К. Зелинский. Он, в частности, отметил три причины: отсутствие развитых литературных традиций на родном языке; удобство непосредственного обращения к широкому читателю; учеба — и вообще получение образования — на русском языке³.

Первые две причины носят обобщающий, третья — частно-индивидуальный характер. Каждая из этих причин требует специального рассмотрения.

Отсутствие развитых литературных или письменных традиций на родном языке как существенная причина русскоязычия была впоследствии поддержана некоторыми исследователями, в частности казахским критиком М. Каратаевым. Объясняя причину русскоязычного творчества О. Сулейменова («почему этот поэт, сын своего народа, творит на русском языке?»), М. Каратаев пишет:

¹ Садыков А. Национальное и интернациональное в киргизской советской литературе. Фрунзе, 1970, с. 174.

² «Дружба народов», 1965, № 4, с. 237.

³ Зелинский К. Октябрь и национальные литературы. — ЛГ, 1966, 15 сентября.

«В силу исторических условий, казахский народ, до Октября не имевший своей письменности, создал язык, в полную меру выражающий все стороны народного бытия. Но кочевой народ, культура которого росла из песен, из фольклорного эпоса, естественно, не мог иметь в словарном арсенале целого ряда обозначений философских категорий, техники, истории других народов (с которыми он не сталкивался).

Мухтар Ауэзов мог создать на родном языке блестящую четырехтомную эпопею об Абае, о прошлом своего народа, но, начав эпопею современную, о казахах XX века, он, несомненно, столкнулся с большими трудностями: целого ряда понятий, явлений, мыслей, присущих XX веку, в казахском языке не хватало, и это несколько ограничивало мастера, обедняло его палитру.

Олжас Сулейменов, воспитанный на шедеврах русской поэзии, говорящий в поэзии «во весь голос», почувствовал, что на родном, казахском, языке он не сможет выразить многого и это в чем-то ограничит, обеднит его, — и на помощь пришел язык Пушкина, Блока и Маяковского, возможности которого практически неиссякаемы и беспредельны, и Сулейменов, оставаясь национальным казахским поэтом, перешел на братский русский язык»¹.

Цитата эта симптоматическая. Автор, думается, упрощает проблему: не от бедности современного родного языка переходят некоторые национальные писатели на русскоязычное творчество, а в силу конкретно-специфических условий, в которых формируется данный поэт, прозаик (хотя нельзя не отметить и мужества критика, трезво оценивающего реальную ситуацию, — кстати, М. Каратаев изнутри познал сильные и слабые стороны национального языка при переводе романов М. Шолохова на казахский). Слов нет, возможности каждого национального языка *потенциально* безграничны, но богатства эти надо еще выработать, освоить всю многообразную систему художественных средств, присущих современному искусству. Потому-то мы и говорим о роли великих писателей в истории родных литератур, в обогащении национальных языков новыми категориями, принципами художественного мышления, — эту миссию взвалили на свои плечи в свое время великие русские писатели, освободившие язык от налетов салонности и напыщенности, слепого под-

¹ Каратаев Мухамеджан. Вершины впереди. Алма-Ата, 1972, с. 183.

ражания западной культуре, механического переноса иностранных слов, «латинско-немецкой конструкции, славяно-церковных речений и оборотов, схоластической надутости выражения» и выведшие язык «на настоящий и естественный путь»¹. Подобное можно сказать и о классиках других национальных литератур — Х. Абовяне, М. Ф. Ахундове, Т. Шевченко, К. Хетагурове.

Вряд ли можно согласиться и с общераспространенным тезисом о «выгоде» русскоязычного творчества, якобы представляющего возможность непосредственного выхода на всесоюзную и мировую арену.

Вопрос опять-таки сложнее, литературная практика дает существенные исключения из правил, обозначенных выше, — многие писатели Дагестана, пишущие на родных языках, не «запаздывают» к широкому читателю: то же, к примеру, и с произведениями казахских прозаиков (в частности, назову Т. Ахтанова, Т. Алимкулова).

Каждая из причин русскоязычия национального писателя, обозначенная К. Зелинским и другими исследователями, требует конкретно-исторического рассмотрения; при этом, однако, ни в коей мере нельзя становиться на крайние точки зрения, а тем более умалять потенциальные возможности национальных языков, достижения советской школы перевода, мобильно и оперативно вводящей в орбиту общесоюзного литературного процесса все самое значительное в наших национальных литературах.

Примеров здесь — множество, назову лишь один, имея в виду опыт развития литератур Средней Азии и Казахстана, — переводческую практику Л. Лебедевой. Превосходно зная тюркские языки, она хорошо разбирается в их стилистических тонкостях, улавливает похожесть и кардинальные различия. В большой алтайской семье тюркских языков немало микрогрупп, и это надо знать, чтоб почувствовать подстерегающее на каждом шагу тюрколога коварство внешне похожих, но часто диаметрально противоположных по смыслу слов. Есть у нее постоянные привязанности, это, прежде всего, киргизская литература, хотя случались переводы и с азербайджанского, и с казахского, и с узбекского, и с татарского. Переводы Л. Лебедевой свидетельствуют о ее умении воссоздавать художественные тексты различных стилевых особенностей, характеризующих творческую индивидуальность писателя. Есть здесь и строгие,

¹ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х тт., т. 3. М., 1948, с. 47.

«жесткие» реалисты, как, к примеру, узбекский прозаик Пиримкул Кадыров (роман «Черные глаза»), и документально-хроникальные повествователи, вроде современных летописцев (исторический романист Толеген Касымбеков, автор «Сломанного меча»), и те, которым не чужды поэтика потока сознания, убыстренное повествование, ирония, подтекст, что характерно, к примеру, для творчества молодого киргизского прозаика Орозбека Айтымбетова (повести и рассказы, объединенные в книге «Сошлись дороги»), и писатели, у которых сильна тяга к пристальному вниманию, исследованию психологического мира людей неприметных, романтизации незаметного, рядового, что характерно для творчества татарского писателя Амирхана Еникеева, «аксакала» национальной литературы.

Конечно, есть, очевидно, некий трудноуловимый «единый стиль» — «восточный стиль», характерный для писателей тюркоязычных, и это своеобразие должно ощущаться в переводном произведении, и не столько за счет каких-то специфических словечек вроде «бий», «салам-алейкум», «апа» или «кумган», хотя без них, очевидно, тоже не обойтись, а, по-видимому, раскрытия всего комплекса, или всей системы изобразительно-выразительных средств оригинального произведения.

В повести Амирхана Еникеева «Марево» действует человек эгоистичный, стяжатель с черствой душой, — Зуфар Сабитов. Можно было бы выстроить линию развития духовного мира этого человека, здесь были бы оттенки и сарказма, и иронии, и гнева, и жалости. В картинах жизни героя есть немало типически-символического, — будто идет он один-одинешенек по незнакомой степи, желтая, сожженная зноем трава, вся в трещинах земля, и «с необъятного неба бьют ему в глаза лучи добела раскаленного солнца. Он старается отвернуться от этого нестерпимого света, но солнце, точно живое, тут же снова появляется прямо перед ним, слепит, жжет...». Человеку казалось, что путь его лежит в новый, прекрасный мир, где он найдет свое счастье, и «солнце послушно бежало за ним, будто приблудившаяся собачонка», но путь привел в «мертвую степь», «ничего живого — ни птицы, ни суслика у норы», и «злое, беспощадное солнце в пустом небе печет голову...».

Психологизм здесь вырастает не только и не столько на почве так называемого «восточного стиля», восточных традиций, но обогащен опытом общесоюзным, и переводчик, как и писатель, черпает из арсенала в том числе и рус-

ской литературы, советской социально-психологической прозы, придавая произведению общезначимый смысл.

Еще об одном немаловажном обстоятельстве.

Переводчик многонациональной советской литературы в идеале должен быть фигурой активной: и граждански, и, так сказать, эстетически, активно искать и выбирать для перевода произведения социально-острые и важные, актуальные не только по проблематике, но и яркие по форме, художественному исполнению, образно-эмоциональному строю.

Такая активная творческая ориентация привела Ларису Лебедеву к выбору для перевода романа киргизского прозаика Толегена Касымбекова «Сломанный меч», повествующего о драматическом периоде в истории киргизского народа, когда решалась судьба нации. Это был по существу первый исторический роман в национальной литературе, он родился на волне интереса к исторической теме во всей советской литературе, и здесь автор художественно ярко и с четких социальных позиций воспроизвел драматические коллизии середины и конца XIX века в жизни народа, выбирающего свой путь, чтоб выстоять, сохраниться как народ в окружении больших наций. Четкие, скажем, мировоззренческие позиции здесь архиважны, особенно если учесть, что именно в исторической прозе в недавнем прошлом, да и сегодня тоже — во многих литературах — наблюдаются увлечения и национальным герметизмом, и национальным нигилизмом, и подогреванием в массах под видом патриотизма чувств исключительности и всевозможных противопоставлений, когда национальная гордость, переступив некую грань, перерастает в чванство.

Один из главных героев романа — Абель-бий, активно участвующий во всей системе образов произведения. В его языке, облике, повадках и т. д. — и лесть, и жестокость, и умение подкупить кого надо, и хитрость, и вероломство, порой — глубинное постижение и судьбы народа, постижение, разумеется, в интересах своей касты, клана. Примечателен финал романа, — в пределы земель бия входит царский отряд полковника Машина, которому любопытно потешаться над «темными» кара-киргизцами, принимая вместе с тем из их рук щедрые дары. Мы видим и надменного толмача, и сотника, который знает лишь рубить да резать («Что? Неужто мы будем тут с ними разговоры разговаривать? Ваше благородие, да их надо повесить вон на урючинах, и конец делу!...»), и, конечно же, Абель-бия: подобострастного, сладкоязычного раба, — «Мы хотим с почетом принять вас, счастливые

сыны Адама,— говорит он, прикасаясь к стремяни полковничьего коня, а этот жест — знак покорности.— Добро пожаловать!.. В наших сердцах нет дурных мыслей по отношению к его величеству белому царю и его губернатору... Сойдите с коней, будьте нашими дорогими гостями»; он себе на уме, готов нарушить и заветы отцов, и принять на душу грех,— лишь бы заполучить от Машина «клочок бумаги» — письменное свидетельство о том, что он «бий кара-киргизов»... «Ты ведь знаешь,— говорит он толмачу,— народ наш склочный, мало ли что болтать начнут, а я тогда бумагу покажу. И если еще придут ваши люди, им тоже показать можно»,— хитер и вероломен Абель-бий, и эта бумага дает ему возможность и право, вроде указа, полученного от царя, властвовать над простым народом.

Исторический роман Т. Касымбекова многогеройный, здесь выведены представители почти всех слоев общества: знать своя и царская, бии и генералы, батраки и вольный люд, так называемые «культурные» колонизаторы и подлинные представители русского народа; их столкновение, конфликт между ними, острая схватка даны в романе в многообразии проявлений, и все это ярко передано в переводе, он читается как оригинальный, а не переводной текст. Переводчик, работая в традициях «своей» русской литературы, косвенно способствует процессу взаимообогащения культур, выявлению потенциальных возможностей национальной, в данном случае, киргизской, литературы.

Но вернемся к предмету разговора, чтобы продумать и такую сторону вопроса: русскоязычное творчество национального писателя — перевод ли это в собственном смысле слова?.. К этой проблеме я еще вернусь, а пока послушаем, что говорит белорусский прозаик Виктор Козько: он склонен думать, что это продолжение творчества, дальнейшая разработка, имеющая самостоятельное значение (и он не далек от истины). Осетинский писатель Тазрет Бесаев, категорически отрицающий «авторский перевод», отрицает его на том же основании: это не «перевод» вовсе, а новое творчество¹.

Над характером собственного русскоязычного творчества все чаще задумываются сами писатели-практики, пытающиеся исследовать взаимодействие и взаимосвязь «языка» (в данном случае — русского) и объекта отражения (материала «национальной» действительности). Заслуживает вни-

¹ См.: «Дружба народов», 1980, № 5. Материалы «круглого стола»: «Что такое «перевод автора?»»

мания статья известного русскоязычного узбекского писателя Т. Пулатова,— его ответ читателю, который просит рассказать «о таком интересном явлении» советской литературы, как «двуязычие». «Нередко нерусские писатели,— замечает в письме читатель,— пишут по-русски, пишут, свободно владея этим языком, сплетая его богатство и неповторимую самобытность культуры своего народа»,— и называет азербайджанцев Р. и М. Ибрагимбековых, Анара, казахов О. Сулейменова, С. Санбаева, Б. Момыш-улы, киргиза М. Байджиева, а также узбека Т. Пулатова и татарина И. Кашафутдинова; «но в то же время,— продолжает читатель,— я не могу сказать, что это русская проза... Автор мыслит, чувствует иначе: другие жизненные краски, изобразительные средства, даже лексика порой иная. И получается очень интересный сплав»¹.

Не претендуя на решение всех вопросов, возникающих при русскоязычном творчестве национального писателя, опираясь лишь на свой индивидуальный опыт, Т. Пулатов высказывает интересные суждения о «точках примирения» между русским языком и «национальной» жизнью, о творческой индивидуальности писателя (темпераменте, мышлении, характере, воспитании), играющей роль посредника между «языком» и «жизнью»; о нормах «чужого» языка и чувстве меры, об интуиции и ее роли в процессе наложения русского языка на национальный материал, «благодаря чему произведение остается полностью в сфере своей национальной литературы»².

К вопросу о национальной принадлежности русскоязычного национального писателя Тимур Пулатов обратился и десять лет спустя: на сей раз в диалоге с писателем Андреем Битовым на тему «Язык народа и язык искусства».

На вопрос А. Битова: «Вы — писатель узбекский, таджикский или русский? Вот принципиальное осложнение на полях Литературной энциклопедии — «узбекский советский писатель, пишущий по-русски». Для русского читателя вы — узбекский национальный писатель, а для читателей внутри республики?» — Тимур Пулатов ответил так: «Я не выбирал своего языка. Скорее, он «нашел» меня и взял в свой плен.

В семье у нас говорили на двух языках — узбекском и таджикском, это языки моего детства, первоначального

¹ «Литературное обозрение», 1976, № 8, с. 109.

² Пулатов Тимур. Язык, автор, жизнь.— Там же, с. 110.

познания и названия мира, языка воспитания. Языком же образования, первых написанных слов в школе стал русский. Он стал потом для меня и языком творчества... Происходит как бы такой процесс — в сознании всплывают образы мира, названные в детстве на своем родном языке, затем эти образы переводятся на русский язык и средствами русского языка выражаются на письме». И далее: «Все, что я пишу (я исхожу из личного опыта), — не что иное, как процесс сопряжения того мира, который был назван на моем родном языке еще в детстве, и мира русского языка — он пришел ко мне из другой национальной стихии, и пришел значительно позже, в годы обучения... Русский язык, выражая мой национальный опыт, раздвигает свои границы»¹.

Разумеется, добавляет Т. Пулатов, уже одно обращение инонационального писателя к русскому языку не гарантирует ему успеха,— все решает, отметим, талант, умение выразить органично свой национальный мир средствами «чужого» языка.

М. М. Ауэзов в свое время замечал, говоря о поэме О. Сулейменова «Земля, поклонись человеку!», что, хотя поэма и написана по-русски, она близка «по своей эстетической концепции» к «традиционному казахскому жанру толгау»².

Такого рода созвучия порой квалифицируются как своеобразный перевод, что может быть принято лишь условно. М. Каратаев в этой связи пишет, что «иногда кажется, что стихи Олжаса Сулейменова — это мастерский, адекватный перевод с казахского, в котором сохранено все: и ритм, и рифма, и смысл, и образный строй»³.

Мухтар Ауэзов почти в те же годы высказал суждение о том, что «потребуется время для того, чтобы поэзия О. Сулейменова, созданная на русском языке, в полной мере зазвучала для всей массы казахских читателей»⁴.

* * *

Случается, что произведение русскоязычного национального писателя переводится на национальный язык. Так, на азербайджанский было переведено одно из лучших произве-

¹ ЛГ, 1986, № 18, 30 апреля, с. 3.

² «Дружба народов», 1968, № 7.

³ Каратаев Мухамеджан. Вершины впереди. Алма-Ата, 1972, с. 154.

⁴ «Дружба народов», 1969, № 1, с. 279.

дений Максуда Ибрагимбекова «И не было лучше брата»¹. Переводчик при этом не был указан. И вообще не оговорено, что перевод с русского. Спрашиваю: «Кто перевел?» Называют фамилию одного опытного прозаика. «А почему, — спрашиваю, — не указали, что это перевод с русского? Ведь известно, что Максуд Ибрагимбеков не пишет на азербайджанском. Для науки...» «Как можно?! — прерывает меня собеседник. — Неудобно ведь писать, что произведение азербайджанского писателя является переводом на азербайджанский язык...» (!!)

Этот довод еще можно как-то объяснить (объяснение будет, впрочем, не в пользу идей моего собеседника). Но вот что парадоксально: воспринимаемая как своеобразный перевод с национального, русскоязычный оригинал, переведенный на национальный язык не самим автором, а другим переводчиком, зачастую звучит как произведение откровенно переводное!

А ведь, казалось бы, устранены противоречия между оболочкой (русский язык) и содержанием (национальный материал). Уже нет разлада между отраженным национально-конкретным объектом (герои — азербайджанцы, жизненные коллизии — «типично» восточные, взгляды автора-азербайджанца на явления национальной действительности и т. д.) и его словесным выражением.

Но национальное, улавливаемое и ощущаемое на «инонациональном» языке, в оболочке собственного «национального» языка вдруг... утрачивает национальную специфику!

Национальная азербайджанская принадлежность повести «И не было лучше брата» для всех, читавших ее по-русски, не подлежала сомнению: говоря словами А. Кима (эти слова с равным правом можно отнести и к самому А. Киму), М. Ибрагимбеков сумел, исходя из национальных корней, «записать» художественный азербайджанский мир на русском языке, то есть в его русскоязычном творчестве был как бы осуществлен «авторский перевод» не с записанного на родном языке произведения, а «напрямую», минуя эту стадию... А возвращенная в лоно азербайджанского языка, повесть стала восприниматься как *переводная* с русского.

В чем дело? Может, согласиться с Анаром, который признается, что его «всегда удивляли попытки воссоздания полнокровного национального характера в иноязычном

¹ См.: «Азербайджан», 1978, № 1.

речевом материале»?¹ Но как тогда объяснить феномен национальных характеров в лучших образцах прозы Максуда или Рустама Ибрагимбековых?.. Вот тут я хочу высказать догадку: чтобы русскоязычное произведение национального писателя не звучало в переводе на национальный язык как «переводное», оно должно воссоздаваться на национальном языке самим автором: что-то, естественное в обличье русского оригинала, требует иных, может быть, и не точно тех же по лексике, но зато точных по эмоциональному наполнению изобразительных средств. Иначе — ощущение «перевода» неизбежно!

К идее авторского перевода каждый приходит своим путем, это очевидно. Но повторяю, при неперемennom условии, что оба языка — родные. Так сказать, «с родного азербайджанского на родной русский», если говорить о моем собственном опыте.

Казалось бы, повторю, и проблемы нет, все просто: написал на одном, а потом перевел на другой родной. Но на практике дело сложнее.

Лично у меня сначала было *отрицание*. Я национальный писатель. Есть профессиональные переводчики. Я пишу, а переводчик переводит. Да и как можно переводить самого себя? Не кощунство ли это?! Я переводил других: нашего классика Джалила Мамедкулизаде, известного романиста Абульгасана, народных поэтов-ашугов. Это мое «отрицание» подспудно питалось мыслью о неодобрительном, мягко говоря, отношении к «двуязычным» писателям в республиках. Думалось: лучше оставаться «чистым» национальным писателем.

«Ты что, русский писатель?! — говорил во мне национальный. — Как бы ты ни знал русский, тебе не сказать новое слово в литературе, в которой творили и творят...» — далее можно назвать ряд имен, о которых читатель легко догадается.

Случалось выслушивать упреки и от русских коллег: «Пиши на своем! Чего ты лезешь в литературу, в которой работали...» (тот же список).

Конечно, писателей, одинаково успешно работающих в двух языках, — единицы; если и не хватит пальцев на одной руке, на другой руке наверняка останутся свободные.

Надо еще учесть и проблему «адресата». Вот написана повесть. Острая. Ставящая «конфликтные» проблемы нацио-

¹ См.: «Дружба народов», 1980, № 5.

нального бытия. Созвучная пафосом общесоюзным литературным поискам. Бичующая аморализм, карьеризм, взяточничество и другие негативные явления, к борьбе с которыми призывает литературу общественность.

И тут возникает противоречие между отношением к литературе как к действенному человековедению, питаемому и общественными потребностями, и «местным» утилитарным отношением к ней; противоречие между писательской попыткой дать бой негативным явлениям в жизни общества и желанием «не выносить сор из избы».

Я уже говорил о грузинском опыте, когда острые произведения, будучи опубликованы, я имею в виду «Белые флаги» Н. Думбадзе и ряд других, стали активным оружием в руках общественности в борьбе за утверждение социалистических идеалов.

А случается, все же верх берет «местное» отношение, и для спасения своего произведения писатель обращается ко второму родному языку — языку в данном случае русскому... Разве, откровенно говоря, не в этом причины «самопереводов» молдавским писателем Ионом Друцэ ряда своих произведений? Его последующего русскоязычного творчества?.. Как его травили в республике!.. Только ли его? А «И не было лучше брата» — будь оно создано на азербайджанском?.. И не счастье ли в данном случае вооруженность писателя вторым родным языком?! Что, если у него нет этого оружия? С чего переводить профессиональному переводчику? Где он, оригинал национальный?!

Я слышу возражения. Возможно, я не прав. Но я рассказываю, как пришел к идее собственного перевода, о своем опыте с романом «Магомед, Мамед, Мамиш». Желание донести до всесоюзного читателя произведение в полном объеме (а не урезанном в республике) побудило меня перевести эту книгу на русский.

Как же пошло дело?

Начал я с *адекватного* перевода. Однако, воспроизводя ту или иную ситуацию на русском языке, я ощущал, что достаточность и полнота сцены в оригинале, адресованном национальному азербайджанскому читателю, при переводе на русский теряется. Адресат иной! Вступает в силу иной языковой и культурный контекст. При адекватном переводе стало *гаснуть* и исчезать «магнитное поле» азербайджанского слова, сцеплений слов; соответственно снизилась эмоциональная температура, ослабла ударная сила фразы. Все как будто точно, все «отражено», но не было емкос-

ти, не было русского языкового «магнитного поля». Причем адресат теперь мне виделся отнюдь не только русский — через русский язык я должен теперь убедить и эстонца, и литовца, и армянина. Читаю и чувствую: на азербайджанском языке состояние психологическое выражено и эмоциональное наполнение фразы вроде бы есть, но в переводе все гаснет. Нужно лепить заново, делать новый оригинал. Конечно, мне легче, чем переводчику «со стороны»: мне облегчает дело ориентация в психологическом состоянии героев, рожденных мною же. Но требуется включить «чутье» второго родного языка — русского...

Так появилась возможность взглянуть на свой национальный мир под перекрестными лучами двух языковых стихий. Возникла потребность в новых фразеологических объемах, в новых «эмоциональных полях» слов — понятий — образов.

И по ходу возникла заманчивая идея: найденные при переводе сюжетные, психологические языковые решения включить в первоначальный азербайджанский оригинал. Но не тут-то было! Точное воспроизведение на азербайджанском уже сделанного по-русски стало восприниматься как типичнейший *перевод* с русского на азербайджанский. Оказалось, необходимо искать новые эмоциональные словесные эквиваленты на азербайджанском, а искать — значит ориентировать текст заново, углублять, дописывать.

Несколько лет назад Д. С. Лихачев опубликовал работу «К специфике художественного слова», в которой содержатся чрезвычайно поучительные рассуждения. Художественное слово, отмечает он, в отличие от научного термина, который «стремится сузить объем слова и придерживается только строго разработанного и конвенционально установленного содержания», «наряду с содержанием стремится к воздействию на читателя или слушателя еще и своим объемом». Д. С. Лихачев справедливо говорит в связи со словом в искусстве о некоем ареале ассоциаций, нагруженности «широким и разнообразным объемом», об «ауре» слова, его «латентном», т. е. скрытом, невидимом состоянии; об «ассоциативных возможностях» слов, богатых «исторической традицией, многовековым культурным контекстом».

«Объем и аура содержатся в отдельно взятом слове в латентном состоянии. Весь объем слова и вся его аура — это только некоторые «возможности», потенции, очень неясно ощущаемые, но тем не менее чрезвычайно существенные, ибо эти возможности могут коренным образом менять художественный смысл текста.

В самом деле, в художественном тексте существенную роль... играют объем слова и его ассоциативная аура, но не весь объем и аура одновременно, а «нечто», извлекаемое из недр этого объема и его ауры. Притом это «нечто» не обязательно одно и четко определенное. Чаще всего это «нечто» возникает в контексте, и тогда над контекстом возникает какое-то слабо уловимое мелькание значений, эмоций, ассоциаций — особый «сверхсмысл», иногда более или менее определенный, иногда же слабо уловимый»¹.

Именно благодаря наличию в тексте «скрытого объема» начавшийся как адекватный, «авторский перевод» в процессе завершения стал весьма заметно отличаться от национальной первоосновы. Родился по существу не перевод, а *новый оригинал*.

И здесь я хочу внести кое-какую терминологическую ясность в понятие «перевод автора».

Авторские переводы бывают двух типов: *адекватные* и, пользуясь термином поэтических переводов, *вольные*. Я испытал оба типа: есть у меня перевод адекватный (повесть «Не назвался»), а есть вольный. Адекватный, по идее, точный перевод, и нет особой разницы, автор взял на себя эту работу или же другой переводчик. Вольный же перевод — это не перевод вовсе, а в конечном счете фантазия на тему собственного произведения, и появляется в итоге новый, отличный от национального — русскоязычный оригинал.

В случае с романом «Магомед, Мамед, Мамиш» родился качественно новый оригинал, созданный *по мотивам* азербайджаноязычного оригинала. «Перевод» трансформировался в пересоздание.

В связи с этим создалось парадоксальное явление: люди, читавшие лишь азербайджанский оригинал (и то урезанный), не могли понять положительного отношения к произведению тех, кто прочел русский «перевод». Но ведь произведения-то, в сущности, *разные*.

В русскоязычном оригинале появился, к примеру, так называемый «поток сознания», и не в качестве только одного из стилевых приемов, а как всецело организующий стилевую структуру произведения принцип. Кстати о «потоке сознания». Он щедро выражен в древних азербайджанских «сюжетных» мелодиях, народных «симфониях» — мугамах, хотя и не нашел отражения в новой азербайджанской

¹ Лихачев Д. С. К специфике художественного слова. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1979, т. 38, № 6, с. 509—510.

литературе, не реализовался в слове. Я сделал такой опыт в «Мамише», но не знаю, как он привьется в языковом и культурном контексте азербайджанской прозы.

Возникли с опорой на опыт всесоюзной многонациональной литературы не только «внутренние» монологи, но и диалоги в монологической форме, второй план повествования, и этого тоже не было в азербайджанском оригинале.

Родились новые сюжетно-композиционные варианты, и связи временных и пространственных пластов, почти одновременное присутствие прошлого и теперешнего, настоящего, сиюминутного: в каждый миг известно *все*, что случилось.

Возникла мозаика символов. Своеобразно возродилось символическое мышление, характерное для классической азербайджанской поэзии, «прячущей» в образах любви социальные символы, «ересь», антиклерикальную и антиофициозную направленность.

И еще. На азербайджанском языке более четко, с жесткой детерминацией выстроены связи между временными и пространственными пластами, есть некоторая последовательность событийная, — очевидно, отдана большая дань традициям.

Можно еще вспомнить: возникло, к примеру, «Х.-х.» — сокращенное от Хуснийэ-ханум; русский языковой контекст допустил этот прием для усиления экспрессии, достижения иронико-саркастического эффекта; это и «Икс-икс» (вывести характер на еще более широкий плацдарм!).

Сокращения вроде Р тоже могут выглядеть в азербайджанском тексте чужеродными, искусственными, — пришлось бы объяснять, подготовить читателя к приятию этого приема, допускающего иночтения.

И даже финальная фраза русскоязычного оригинала: «Запахло шашлыком... Но запах этот обманчив: то ли барашек на вертеле, то ли осла клеймят» не воспроизводит собственно-национальную поговорку, — по-азербайджански фраза звучит так: «Пришел на запах шашлыка — увидел: осла клеймят». Точное воспроизведение этой фразы могло бы прозвучать оскорбительно для национального читателя, — мол, всюду и всегда клеймят осла, так что не надо обманываться, что это — запах шашлыка. Мне хотелось показать, что Мамиш еще может надеяться, еще не все потеряно; и вместе с тем: он может, спрятав свой бунт в душе, прийти на запах шашлыка, пировать вместе со своими дядьями.

Конечно, эти расхождения — лишь штрихи, в чем-то —

частности: пафос, общая эмоциональная линия, идейный заряд двух оригиналов близки, однозначны.

Часто случается — и тому немало примеров! — что, начав писать по-русски, национальный писатель затем надолго, а может, навсегда остается в пределах русскоязычного творчества, не возвращается к своему первому языку.

Возникает вопрос: к чему, нужна ли такая двойная работа, если можешь сразу на русском? Ведь что получается: создаешь оригинал на азербайджанском, потом рождается фактически новый оригинал на русском, так не лучше ли за это время написать просто новое произведение, отдав перевод профессиональному переводчику, пусть он создаст адекват!..

Или же, не тратя времени на создание национального оригинала, сразу написать на родном русском (ведь в итоге все равно рождается не «перевод», а тот же оригинал!) и не заботиться о его «национальном» бытовании, а сесть за новое произведение, опять-таки на русском, памятуя о трудной судьбе «Мамиша» на азербайджанском и счастливой его доле на русском, — он успешно шагает по миру, говорит на разных языках, но, увы, пока еще не виден во весь свой рост (и в полном объеме) там, откуда началось его шествие.

Но что-то мешает. Что?!

Вспоминаю слова Ч. Айтматова (но кто следует им? придерживается ли их он сам?): «В выборе языка следует, видимо, руководствоваться не только возможностями свободы творчества, но и соображениями гражданского долга перед народом, тебя породившим, давшим тебе самое большое свое богатство — свой язык...»¹

Мешают не только эти слова, замечательно сказанные.

Как бы воочию видишь, как впереди маячит угроза. Угроза, так сказать, *национальной недостаточности*. Язык ведь — не только средство коммуникации, это и действительность мысли, и ключ к национальному опыту, и инструмент познания. Художественное познание с помощью слова и в процессе работы над словом способствует выявлению и оттачиванию такой национально-языковой образности, которая может ведь и не проявиться, не всплыть из глубин разума и чувств, если изначально и характеры, и коллизии высвечиваются средствами другого, пусть и родного языка, имеющего свой «контекст». Что-то при этом неизбежно остается невыявленным, невыговоренным. Можно ли дать

¹ «Советская Киргизия», 1967, 17 сентября.

выход образным средствам, накопленным народом в процессе исторического творчества, не всколыхнув и не взбудоражив активным индивидуальным поиском национальные языковые пласты? Вряд ли!

Работа на национальном языке вовлекает в орбиту текста богатства данной языковой системы, а последующая работа на другом языке дает возможность, сохранив национальные черты оригинала, привнести в него новые краски, открыть новые грани, развить текст до степени нового, иноязычного оригинала. При этом, я убежден, развивается и обогащается язык и нового оригинала — русский язык.

Я говорю об идеальном творческом принципе — совершенствовании обеих языковых стихий. Это то, к чему надо стремиться.

Но есть и *реальность*, вносящая коррективы в личный опыт, отдаляющая или приближающая тебя к идеальному творческому заданию (плюс «местное» отношение).

Творческим правилом стало для меня творчество на двух языках.

Я вижу неисчерпаемые возможности «авторского перевода» в условиях нашего быстротекущего времени и многомерно усложнившихся связей между людьми.

Вижу и «грозящие опасности» этого метода, если... Но об этом я уже говорил.

* * *

А теперь о самом сложном случае, с которым я столкнулся в собственной практике: речь идет о судьбе моего исторического романа «Фатальный Фатали», созданного первоначально на русском, а уже потом... Но начну по порядку, вернее, с конца, конечного результата этой истории: в настоящее время роман существует (вернее, сосуществует) в виде двух оригинальных произведений: русскоязычным и азербайджаноязычным; кстати, и там, и здесь — «ФФ», «Фатали Фатхи», что означает, если перевести не буквально, а раскрыть суть: «Постижение (мною) Фатали и самопостижение (себя) Фатали»; и оригиналы эти отличаются друг от друга не только объемом (русский оригинал — около 27 авт. л., азербайджанский — свыше 42 авт. л.), но и материалом, сюжетными линиями, моментами (частично) концептуальными.

Казалось бы, ясно: написал по-русски, потом перевел на азербайджанский... Все было бы именно так, если б не одно существенное обстоятельство: перевод и был бы переводом,

а я не мог допустить, чтобы произведение азербайджанского, каким я себя считаю, писателя, посвященное истории азербайджанского народа, герою-азербайджанцу Мирзе Фатали Ахундову, — переведи я его точно, — звучало бы как переводное (с русского языка), — необходимо было создавать новый оригинал. Не скрою, у меня была даже мысль — к тому же она была подсказана азербайджанским издательством, не отрываться от работы над новым романом, «Семейными тайнами», и согласиться с привлечением к работе переводчика... И лишь по окончании работы я понял: какую совершил бы непростительную ошибку, если бы роман был переведен кем-то, — это и было бы *переводом* с русского, а не *оригиналом*.

Я начал работать и вот тут-то стал испытывать сопротивление русскоязычного текста. Первая фраза, логика мысли, ход вовлечения событий, героев, ситуаций, их сцепление, даже последовательность диалога, — все сопротивляется *оригинальному* звучанию, а воспроизведенная на азербайджанском по русскому тексту, звучит как *перевод*, — я-то ощущаю это!..

Есть диктат языка.

Язык, на котором ты пишешь, подспудно вовлекает в сферу интересов, в орбиту внимания, осмысления и изображения реалии жизни, быта, истории, культуры и т. д., связанные именно с данным языком или объемом представления данной языковой стихии.

Замечу, что причины, по которым я изначально стал писать исторический роман не на азербайджанском, а на русском, были продиктованы не только горькими уроками моего предшествующего романа «Магомед, Мамед, Мамиш», увидевшего свет не в оригинале, а «в собственном переводе автора с родного азербайджанского на родной русский»: исторический роман мыслился сложным, и я опасался, что это, как и в случае с «Магомедом...», отпугнет моих земляков-издателей и придется делать двойную работу; в выборе языка горькие уроки играли не решающую роль: судьба моего героя Мирзы Фатали Ахундова могла быть в значительной степени более объемно осмыслена средствами именно русского языка. Дело в том, что Ахундов формировался в условиях, когда край был разделен на так называемый Российский, это нынешний «северный», Советский Азербайджан, и иранский, это «южный» Азербайджан, по ту сторону Аракса, где, кстати, сегодня живет две трети всех азербайджанцев, на стыке двух социально-культурных

веяний, тенденций, потоков: русско-европейского и восточного (собственно азербайджанского, персидского, турецкого, арабского, в широком плане — мусульманского). В нем синтезировались, как бы мы теперь сказали, две культуры, и результатом этого явилось то, что Ахундов, пройдя не эволюционный, а революционный путь, совершив своего рода скачок, стал родоначальником азербайджанской реалистической прозы, реалистической драматургии,— лишь четверть века спустя создается на основе пьес Ахундова азербайджанский театр, и то любительский. И здесь, в этом чудодейственном стыке, лежат истоки его материализма, просветительства, революционного демократизма.

Русский язык существенно облегчал постижение мира, главным образом русскоязычного, в котором жил Ахундов,— в Тифлисе, административном и культурном центре Кавказа, всю жизнь проработал в канцелярии царского наместника и дослужился до чина полковника, был связан с деятелями культуры русской (Бестужевым-Марлинским, Лермонтовым, А. Одоевским...), испытал ее воздействие, создав, в частности, одновременно с Лермонтовым, «Восточную поэму на смерть Пушкина», приобщился к наследию Грибоедова, Гоголя... Здесь и общение со ссыльными декабристами, и влияние идей Герцена, шестидесятников; поддерживал тесные связи — опять-таки на базе русского языка — с представителями грузинской, армянской культуры (Х. Абовяном, Ильей Чавчавадзе, Акакием Церетели и другими...). Так вот: русский язык создавал благоприятные условия для органичного постижения духовного мира, жизни и деятельности Ахундова. Благоприятствовало этому и то немаловажное обстоятельство, что автор романа тоже формировался как бы на стыке двух культур: русской и азербайджанской; и лишь по завершении работы пришло понимание, что Ахундова в полном объеме мог постичь человек, чья судьба в какой-то мере сходна с его судьбой, и не случайно многие попытки создания художественного произведения об Ахундове кончались в азербайджанской литературе (во всяком случае до сегодняшнего дня) неудачей; тема Ахундова ждала своего автора,— точки зрения лишь азербайджанской для понимания концепции жизни и деятельности Ахундова недостаточно, образ получится однобоким; не постичь характера Ахундова и без учета восточного его мира, мусульманства.

Стык двух миров был благом, но и породил глубокие противоречия в миросозерцании и деятельности Ахундова:

между пониманием прогрессивности присоединения края к России и резким неприятием жестокостей колонизаторства; между, так сказать, мундиром царского чиновника и офицера и — душой просветителя, демократа-революционера; пониманием неизбежности борьбы с деспотией и — невозможностью, бессмысленностью такой борьбы в условиях незрелости, темноты и забитости масс, плюс собственная историческая ограниченность; стремлением разбудить народ и — тщетностью усилий; последовательное разочарование в просветительстве (и просвещенном монархизме) и приход к революционному демократизму; с одной стороны, одобрение всех и всяческих попыток противодействия царскому самодержавию (в том числе восстаний крестьян в Закавказье, «шамилевского» движения и т. д.), с другой — понимание обреченности всякой борьбы; горек был и процесс постижения декабристского движения.

И когда организованный в сюжетно-композиционное и концептуальное целое русскоязычный оригинал стал воспроизводиться на другом языке, сказался диктат первичного оригинала: русский язык, на котором изначально родился текст, естественно, невольно, «стихийно» привлек, вовлек, включил в структуру текста, в содержание романа в решающей степени русско-европейские реалии, материал, фигуры и судьбы; при этом даже восточный материал в оболочке русского языка был интерпретирован и эмоционально окрашен, опять-таки невольно и «стихийно», в русско-европейском духе и традициях. И весь этот мир, отображенный, вернее, отобранный для воссоздания языком русским, мышлением органично русскоязычного в данном случае автора (коль скоро русский язык — родной), оказался недостаточным или односторонним для полнокровного бытования текста, если, конечно, он претендует на оригинал, а не на копию, в стихии азербайджанского языка: сказалась нехватка, или малость, реалий, судеб, линий восточных.

Озарила догадка: напиши я роман по-азербайджански, сам язык подспудно вовлек бы в сферу моего внимания больше материала — исторического, бытового, психологического... — восточного, нежели европейского.

И здесь к диктату языка примешивается диктат читателя, адресата, который, хочешь ты того или не хочешь, подспудно диктует свои условия.

Вот два эпизода:

первый — дипломатические переговоры царского посланника Грибоедова с наследным принцем Аббас-Мирзой,

переводчик — Бакиханов, видный деятель азербайджанской культуры, писатель-просветитель (и на его место в канцелярии наместника придет работать Ахундов). Для русскоязычного оригинала и читателя достаточно сосредоточиться на двух главных фигурах: Грибоедове и Аббас-Мирзе, переводчик здесь — лицо в значительной мере назывное; надо показать сложность и драматизм переговоров, осветить мотивы, скрытые моменты столкновения представителей двух воюющих держав накануне раздела Азербайджана... Но этот же эпизод, адресованный уже азербайджанскому читателю, не может лишь быть переведенным, — требуется продумать его таким образом, чтобы был виден, осязаем, чувствовался и Бакиханов, — читателю азербайджанскому равноценно интересен и человек, с чьим именем так много связано, может быть, даже прежде всего он, и текст, таким образом, невольно разрастается, становится сложнее, и при этом не хочется облегчать русскоязычный оригинал, надо сохранить драматизм переговоров, оставить добытое русским словом, дабы это не противоречило концепции первоначального оригинала;

эпизод второй — работа Бестужева-Марлинского совместно с Ахундовым над переводом его «Восточной поэмы на смерть Пушкина». Через несколько дней Бестужев-Марлинский погибнет при штурме мыса Адлер; и он, это известно, предчувствует свою гибель. Перевод поэмы о Пушкине для него не просто работа, а глубокие переживания, есть здесь и изумление, и желание — как это видно по переводу — заострить поэму. М. Ф. Ахундов еще весной сделал подстрочный ритмический перевод, отослал его в Москву, и там в ноябре поэма выйдет, а перевод Бестужева-Марлинского всплывет наружу через многие годы... В этом эпизоде несколько событийных линий, пластов, и все они развиваются в русле русского языка: Ахундов объясняет по-русски, Бестужев-Марлинский переводит, и русская речь достаточна для отображения эпизода в целом. На азербайджанском языке возникает ряд трудностей: поэма написана по-персидски, плюс перевод ее, осмысление на азербайджанском, и еще наличие в тексте русской речи... Процесса перевода не хочется упрощать, ищешь пути для передачи по крайней мере трех языковых стихий. И снова на первый план выдвигается активная роль автора, создающего новый оригинал, а не переводящего русский текст.

Далее — русское слово, рисующее облик, к примеру, Одоевского (а впрочем, и Лермонтова, и Соллогуба, и череды

наместников — здесь и Воронцов, и Барятинский, а еще прежде барон Розен и другие, и Николай I, чье внимание приковано в том числе и к Кавказу), может избирать, действуя в органичной стихии традиций, кратчайшие пути для воссоздания характеров и обстоятельств, учитывая, что кроме собственно текста есть еще и необязательно высказываемый контекст, а также и вовсе не высказанный, спрятанный, но присутствующий незримо подтекст, и вся эта система призвана придать слову, фразе полноту и объемность. То есть контакт с читателем, повторяю, может устанавливаться кратчайшим путем. Но при этом я помнил суждение исследователя, который при рассмотрении исторической прозы Ю. Тынянова сказал (имея в виду писателя, работающего над романом о Пушкине): писатель «не имеет права делать скидки на то обстоятельство, что читатель знает, кто такой Пушкин. Величие и гениальность Пушкина для него не исходный пункт работы, пункт, от которого он отправляется, а тот, грубо говоря, вывод, к которому его работа должна приводить читателя. Великим и гениальным поэтом должен у него оказаться герой романа, — неведомый читателю, как неведомы читателю герои всех романов»¹.

Азербайджанское слово, вводящее в структуру повествования вышеуказанные инациональные фигуры, должно учитывать, что сам по себе добросовестно переведенный текст мало что скажет азербайджаноязычному адресату, не включенному столь же органично в исторический контекст, как читатель русскоязычный; текст в данном случае будет носить главным образом информационный характер, — ему предложено переводное произведение, где действуют и Николай I, и Одоевский, то есть мир, так сказать, сугубо русско-европейский. Ему не совсем могут быть понятны и подтексты, создаваемые сцеплением русских слов, рождающим некое не просто информативно-смысловое, но и невысказанное содержательное поле. При переводе достаточно отразить текст (как в оригинале), при создании оригинала необходимо еще выявить и отобразить и контекст, а также вынести наружу и развернуть подтекст. При этом эпизод естественно обрастает новыми азербайджанскими словами-понятиями, помогающими выразить полноту картины, и надо еще позаботиться и о том, чтоб была создана и соответствующая эмоциональная атмосфера, — новая, отсутствующая

¹ Сергиевский И. О биографическом романе и романе Тынянова. — «Литературный критик», 1937, № 4, с. 183.

в русскоязычном оригинале (где эмоциональность достигается благодаря органичному единству текста и подтекста). При такой отнюдь не переводческой, а оригинальной работе возрастает и просветительско-познавательная роль произведения, вовлекающего азербайджаноязычного читателя в историческую действительность России, в мир действующих русских фигур, которые известны ему недостаточно полно и всесторонне и зачастую, так сказать, в статике, по отдельности, а не в живом взаимодействии, причем в стихии «своего» родного языка, в контексте в том числе и своей истории, в контакте со знакомыми ему фигурами.

Есть кроме того национальные реальности, которые требуют при их осмыслении русским словом дополнительных исторических разъяснений, беллетризованной информации, не столь необходимых (или данных иначе) при их воспроизведении средствами азербайджанского языка. Имеются здесь в виду не столько очевидности, ясные азербайджанскому читателю что называется с полуслова, а более сложные понятия, хотя на первый взгляд, может быть, и обыденные. К примеру, сказать по-русски «Аракс» или то же слово произнести по-азербайджански, и уже возникают разные чувственно-информационные объемы, ибо речь в данном случае идет не только лишь о реке, а о многомерном понятии разделенного края: Аракс — граница между двумя частями Азербайджана, северным и южным, о чем уже было сказано. Век с лишним слово Аракс, заключающее в себе многомерный национальный контекст, обрастает новыми оттенками, наполняется содержательно. «Аракс, Аракс — кровавая река...» Безымянными народными сказителями сложено немало песен, стихов, повествований (а впрочем, это есть и в письменных источниках), в которых с понятием Аракса, его двух берегов, выражены и соединены боль и трагизм, ирония и сожаление, печаль и тоска. «Голос доходит, но не переплыть...» Здесь и тема разлуки: родичей, влюбленных, просто земляков, души и тела, духа и плоти...

То есть ситуация разделенного края породила немало открыто выраженных или рассчитанных на понятливых фраз, понятий, народно-поэтических фигур, и порой достаточно одного-двух слов, чтобы ввести азербайджанского читателя в данную реальность, дать сплав рационально-чувственного восприятия авторской идеи.

Проблема Аракса в ее многомерном смысле, о чем сказано выше, — это и личная проблема самого Ахундова: у его отца было две жены, одна с юга, другая с севера; Ахундов родился

на севере, потом начались русско-персидские войны, отец перевез свою северную семью на юг, воссоединив обе свои семьи (а сколько в этой конкретной реальности символично-аллегорического!..), далее снова север, куда Фатали переехал с матерью, новая война, которая завершилась разделом края, Аракс стал непроходимой границей, и на юге, окончательно отрезанном, остались отец, родные по отцу сестры, родственники... Раздел Азербайджана прошел через семью Ахундова.

В русском оригинале эта ситуация дана с превышением моментов познавательных, в пределах необходимой достаточности, и следование русскоязычному оригиналу при переводе могло повергнуть национального читателя в недоумение, ибо ему предложена очевидность (это было бы простительно, если б он принимал произведение как переводное), оставила бы в нем чувство неудовлетворенности из-за отсутствия эмоционального контакта с автором, — нужен был новый оригинальный текст, нужен общий для автора и читателя историко-национальный контекст, дающий ситуацию объемно, имеющий свои подтекстовые поля, предполагающий не просто постижение определенной реальности, а и сотворчество, сопереживание.

Мотивы Аракса в большей степени, чем это дано в русскоязычном тексте, пронизали азербайджаноязычный оригинал именно из-за разностей объемов идейно-эстетической, художественной достаточности для читателя русскоязычного, многонационального, и читателя своего, национального.

В процессе работы над азербайджанским текстом, а я в общих чертах придерживался сюжета «Фатального Фатали» (не писать же совершенно новое произведение!), я столкнулся с фактом, который поначалу не мог объяснить, было лишь ощущение некоего психологического дискомфорта, и только ближе к финалу меня вдруг осенило, пришло понимание этого странного явления. В русском языке есть немало обозначений царствующих особ, и все эти титулы — царь, император, князь, султан и т. д. присутствуют в романе, охватывающем обширный историко-географический массив, есть в произведении даже лжешах и лжецарь. Естественно, что эти понятия есть и в азербайджанском языке... Все бы ничего, если не одно удивительное обстоятельство: как только в азербайджанском тексте возникала ситуация критико-саркастического или гневно-иронического отношения к российскому царю, столь привычная и не заключающая в себе ничего противоестественного в стихии русского

слова, ибо критическое отношение к царю-самодержцу, моменты иронии, сарказма, прямого выпада против царя — развитая традиция в русской классической литературе, и я, работая над русскоязычным оригиналом, особых трудностей не испытывал (Пушкин и царь, Лермонтов и царь, плюс декабристы, народовольцы, шестидесятники и — польские повстанцы, грузинские возмущения-выступления и т. д.), — так вот: как только я соприкасался в тексте с эпизодом, где царь — мишень критики или иронии, азербайджанское слово, фраза в целом оказывала сильнейшее внутреннее сопротивление. «Царь» отторгался текстом, языковая стихия противилась, и стоило, избирая окольные пути, заменить царя иным, более общим обозначением царственной особы (государь, падишах и т. д.), язык переставал сопротивляться и критическое отношение естественно включалось в текст. «В чем дело?» — в который раз я спрашивал себя, не находя ответа.

А потом, как я уже говорил, меня осенило... Дело в том, что с тех пор, как край был вовлечен в общероссийскую орбиту и началось его интенсивное социально-экономическое и культурное развитие (в этом объективно прогрессивная роль присоединения северного Азербайджана к России), формирование в том числе и реалистического азербайджанского Слова (литературы, прессы и т. д., разумеется, вопреки субъективным колонизаторским устремлениям царизма), языку строго-настрого запрещалось высказываться по адресу царя иначе, как в выражениях возвеличивающе-заискивающих, тонах хвалебно-высокопарных. Оказывается, язык просто-напросто не имеет традиций негативного изображения белого царя-самодержца, это для него непривычно, неестественно, не возникало ни в намерениях, ни в мыслях, ни тем более в словесном оформлении, какие в многообразии стилей и блеске оттенков имеет и выстрадал, пройдя сложный тернистый путь, великий русский язык. И надо было по ходу рождения азербайджанского оригинала (и поднимая его на концептуальный уровень русского оригинала) не спеша выводить язык из состояния робости, изживать в нем страх, бережно, старательно приучать и готовить к подвигу, тратя при этом значительно больше словесной энергии и средств, нежели в русском оригинале, чтобы критический пафос по отношению к царю и царскому самодержавию звучал естественно, органично, не отторгался с непривычки текстом, закреплялся в Слове как славная классовая, революционно-демократическая, марксистско-ленинская традиция... Слово

здесь, как это очевидно, — не только *выражение*, а плоть мысли и чувств, *отражение* системы мышления и чувствований, духовно-социального содержания индивида и нации, взаимодействий среды, общества и — человека, в широком плане — его отношения к миру и, в связи с этим, степени самосознания, духовно-эмоциональной, гражданской зрелости.

А теперь о Колдуне, рожденном фантазией Ахундова в одной из своих пьес: желание писателя отразить события французской революции и невозможность это сделать под неусыпным оком цензуры (и в силу запрета европейского жандарма Николая I) вызвали к жизни образ Колдуна, — он разрушает Париж, чтобы угодить ханум и ее дочери, не желающим поездки жениха в Париж; город, так сказать, разрушен, и это совпадает с известием о французской революции, создавая как бы комический эффект.

Колдун — это прежде всего литературный герой Ахундова, и включение его в текст отвечает биографическому типу романа. Колдун выполняет ряд функций: он олицетворение темного и невежественного, и через него Ахундов выражает свои мысли о забитости народа, верящего всяким чудотворцам; кроме того, перед нами — прием литературный, чтобы усыпить цензуру. Создавая я свое произведение по-азербайджански, Колдун, может быть, был бы ограничен рамками своих, определенных историческим контекстом, функций: как момент творческих исканий Ахундова; как олицетворение темноты и невежества (и конечно же наивности, а также плюс к Колдуну еще и шарлатанства, питаемого народной отсталостью; но одурачиваемые нужны Колдуну в той же мере, в какой Колдун нужен одураченным).

Когда же Колдун был введен в повествование, посвященное Востоку, русским словом, то здесь диктат языка сказался прежде всего в том, что пришли в движение обширнейшие пласты традиций русской культуры, — к функциям, определенным авторской верностью исторической правде, прибавились, вернее, выступили и пришли в движение новые: Колдун обрел качества «восточного колорита», традиционно-шутливые, это уже условность, он присутствует ради иронической забавы. При этом приглушилась просветительская прямолинейность придания образу — в тех условиях и в связи с просветительскими задачами Ахундова — сплошь негативного смысла. Далее, уже по логике участия в действии, рода, так сказать, занятий Колдуна-волшебника, возникли функции его предвидения: он знает — на то и Кол-

дун — историю до Ахундова и что случится потом, и здесь он соединяется, сливается с автором, выступает как его двойник, убежденный, что появление Ахундова неизбежно, это объективная потребность; он же, Колдун, как плод фантазии Ахундова, и его собеседник, его «внутренний голос», — Ахундов с ним спорит, парируя его иронические замечания, соглашается и т. д. Колдун «выручает» его в трудные минуты, усиливает в его характере моменты наивности, подверженности иллюзиям, несбыточным надеждам, самоутешениям... Таков удел личностей типа Ахундова в те годы: колебаний между трагическим ощущением невозможности хоть что-то изменить и надеждами, — пришел на смену Николаю I Александр II, и новые вспышки надежды, которые быстро гаснут, и вера в чудеса-иллюзии, что что-то изменится, — все это по ведомству Колдуна. Он, как сама история, знает, кому какая уготована судьба, чем и как кончится жизнь Ахундова и продолжится жизнь его духа; и, как Колдун, может перемещаться во времени и пространстве, соединять их, перебрасывать мосты между людьми, веками, прошлым и будущим.

В структуре азербайджанского языка исчезает момент «восточного колорита», — слово Джадугяр-Колдун — это конкретность, за которой вполне реальная фигура, олицетворение темноты, и здесь не до иронии, шуток, забавы... А все эти реализованные в русскоязычном оригинале функции Колдуна хочется включить — не выбрасывать же?! — в азербайджаноязычный оригинал, а прямое включение не получается, сопротивляется стихия языка, и надо исподволь подготовить читателя принять Колдуна-Джадугяр и как колорит, и как литературный прием, и как двойника автора романа и — «собеседника» самого Ахундова, который, собственно, и породил его. Всезнающий Колдун высвечивает в своем творце и его надежды, и его иллюзии, смеясь, иронизируя над ними, с помощью Колдуна Ахундов заглядывает и в будущее — свое, детей-родичей, народа, края... Временами удавалось преодолеть сопротивление азербайджанского слова, порой включение Колдуна в действие носило, может быть, и характер скороспелый, оставалось, как мне представляется, ощущение, что это — перевод с русского... Судить не мне, — но как бы то ни было, а процесс работы был мучительно-трудным и мучительно-сладостным.

Многие страницы (и главы, а впрочем, и весь роман «Фатальный Фатали») написаны в стиле, условно говоря, ассоциативном. Фразы при этом сцепляются по принципу

не столько последовательно-временному, логически-хроникальному, сколько тождества или контраста: мысль от возникшего в процессе развертывания того или иного слова может, выхватив из небытия сходное или контрастное слово, отступить, уйти в сторону, забежать вперед и — снова вернуться к прежней точке, чтоб начать новое движение, восхождение по спирали, захватывая все новые и новые грани (и глубины) жизни, чувств и дум героя, создавая тем самым как информативный, так и эмоциональный объем повествования.

При экономии слов (ибо при таком стилевом развитии сюжета не требуется придерживаться последовательности, заполняя пространство жизни и творчества Ахундова) достигается, как мне представляется, новый повествовательный объем, двумя-тремя штрихами в текст вовлекается новый пласт, и он берется на вооружение памятью и чувствами, и нет необходимости расписывать хронику событий.

Хаотичная композиция при этом — кажущаяся, к тому же хаос этот вытекает из состояния внутреннего мира героя, взятого для художественного исследования в момент духовного кризиса: были иллюзии наивной юности и наступил кризис под давлением окружающих обстоятельств как социальных, так и лично-семейных. А при кризисном состоянии, особенно характерном для Ахундова в первой части романа, так и названной — «Часть первая, или Нескончаемый кризис иллюзий», человек склонен предаваться часто прерываемым размышлениям, возвращаясь в прошлое и заглядывая в будущее; впрочем, состояние это никогда уже не покинет Ахундова: будет во второй части вспышка надежды, а потом, в части третьей, — крах. Выбор стиля как бы определен спецификой объекта исследования, ситуацией духовного кризиса героя. Но что это конкретно значит: написанное в ассоциативном стиле? Поясню на примере одной из глав.

...Предводитель каравана верблюдов, увиденный Ахундовым на Шайтанбазаре в Тифлисе, подсказал развязку пьесы: Колдун разрушил Париж, и в тот же миг раздается стук, — это в пьесе француз-ботаник мусье Жордан только что получил весть о французской революции и спешит покинуть Карабах, где он собирал диковинные цветы; то есть мы в мире творческой фантазии Ахундова... Колдун спешно собирает кубики — «дома» и «дворцы» Парижа, который он только что разрушил, и уже весть пришла сюда; и тут же — новый стук, это уже реальный, Фатали отрывается

от только что созданной воображаемой картины: явление курьера наместника Воронцова, велено срочно перевести высочайшее послание императора Николая народу,— стереть из памяти парижское буйство. Вот она, реальность, а Фатали строил иллюзии-догадки: как бы от сотрясения, разрушившего Париж, не рухнули иные одряхлевшие государства и, в том числе, разумеется, самодержавная Россия. Фатали вспоминает, как с друзьями мечтали о создании вольного союза,— и в повествование вовлекаются друзья Ахундова: князь Хасай Уцмиев (его линия пройдет через весь роман), Бакиханов, а через него к тем, кто в составе конномусульманского полка орудовал в Польше, громя варшавских повстанцев. Да, одолеешь царя,— и сюжетная цепочка обрастает новыми звеньями секретных комиссий и комитетов самодержавного правления, его цензуры,— Фатали вспоминает, как его бросили на подмогу цензору Кайтмазову переводить новые инструкции; к реальности возвращает Ахундова Колдун, который, когда вторгся в повествование мусье Жордан, а потом — реальный курьер наместника, спрятался за ситцевый занавес в нише... И т. д.

Вот бегло ассоциативный принцип сюжетно-композиционного построения и наращивания объема одной из глав, и конкретно достигается это, как очевидно, словами-понятиями. К примеру, финальное слово фразы «А», по принципу тождества, контраста, внешнего сходства, созвучия, близости традиционной и т. д. (здесь обилие точек соприкосновения) цепляет начальное слово фразы «В», а ее финал, в свою очередь, захватывает начало фразы «С», и так разворачивается ассоциативная цепь.

Структура азербайджанского предложения отличается от русского,— его содержание постигается и разворачивается с конца: при переводе на азербайджанский надо, как правило, идти от конца фразы к ее началу.

При попытках создания ассоциативного объема азербайджанского текста путем перевода натыкаешься на почти повсеместное нарушение логики ассоциативной связи: финальное слово фразы «А», призванное выйти на связь с начальным словом фразы «В», уходит в ее начало, а первое слово последующей фразы «В» оказывается в ее конце... В русском оригинале они были рядом, через точку или запятую, и оттого процесс наращивания объема ассоциативным путем или стилем разворачивался естественно, а здесь сходно-контрастные слова-понятия оказываются на противоположных концах фраз, и потому их следование

друг за другом кажется непонятным, запутанным, алогичным. То есть надо было идти опять-таки не путем перевода, а творить, искать новую логику сцепления с помощью новых слов-понятий, отражающих, естественно, психологическое состояние героя, колорит времени, контекст исторических обстоятельств с тем, чтобы ассоциативный объем наращивался органично, сохранял внутреннюю логику сцепления; короче, надо было создавать оригинал, а не иллюстрировать, копируя логику русскоязычного текста, чье воспроизведение оставляет неистребимое ощущение перевода, а не рождения нового оригинала.

По окончании работы подумалось: а ведь начини я писать роман по-азербайджански, кто знает, может, родилось бы совершенно другое произведение?.. Не скажу, что это было бы лучше, но — другое.

Таковы некоторые суждения о так называемом самопереводе или, в широком смысле, о двуязычном художественном творчестве, могущие быть, разумеется, оспорены и не претендующие, очевидно, на всеобщность, требующие дальнейших уточнений.

О феномене авторского самоперевода, с опорой на собственный опыт, есть интересные размышления известного русско-английского писателя В. Набокова, который создал свой знаменитый эротический бестселлер «Лолита» сначала на английском, а затем переведший роман на русский; суждения эти носят в значительной мере частно-индивидуальный характер, но тем не менее они поучительны: «...меня мутит ныне от дребезжания моих ржавых русских образов. История этого перевода — история разочарования. Увы, тот «дивный русский язык», который, сдавалось мне, все ждет меня где-то, цветет, как верная весна за наглухо закрытыми воротами, от которых столько лет хранился у меня ключ, оказался несуществующим, и за воротами нет ничего, кроме обугленных пней и осенней безнадежной дали, а ключ в руке скорее похож на отмычку.

Утешаюсь, во-первых, тем, что в неуклюжести предлагаемого перевода повинен не только отвыкнувший от родной речи переводчик, но и дух языка, на который перевод делается. За полгода работы над русской «Лолитой» я не только убедился в пропаже многих личных безделушек и невозстановимых языковых навыков и сокровищ, но пришел к некоторым общим заключениям по поводу взаимной переводимости двух изумительных языков. Телодвижения, ужимки, ландшафты, томление деревьев, запахи, дожди, тающие и

переливчатые оттенки природы, все нежно-человеческое (как ни странно!), а также все мужицкое, грубое, сочно-похабное, выходит по-русски не хуже, если не лучше, чем по-английски; но столь свойственные английскому тонкие недоговоренности, поэзия мысли, мгновенная переключка между отвлеченнейшими понятиями, роение односложных эпитетов, все это, а также все относящееся к технике, модам, спорту, естественным наукам и противоестественным страстям — становится по-русски топорным, многословным и часто отвратительным в смысле стиля и ритма. Эта невязка отражает основную разницу в историческом плане между зеленым русским литературным языком и зрелым, как лопающаяся по швам смоква, языком английским: между гениальным, но еще недостаточно образованным, а иногда довольно безвкусным юношей, и маститым гением, соединяющим в себе запасы пестрого знания с полной свободой духа. Свобода духа! Все дыхание человечества в этом сочетании слов...»

* * *

И однако — при всей бесспорности бытования двуязычного творчества в многонациональной советской литературе, все же раздаются голоса, отрицающие возможность творчества на двух языках, рассматривающие опыт национальных писателей, творящих на русском языке, как нечто экзотическое и не имеющее отношения к национальным литературам.

Уроки прошлого поучительны — я напому, как творческий опыт Ч. Айтматова, ныне возглавляющего писательскую организацию Киргизии, подвергся нападкам на одном из съездов писателей республики.

«Прежде Чингиз Айтматов писал на родном языке, теперь он это прекратил (т. е. стал писать по-русски.— Ч. Г.). Мы вначале посчитали это *простительным* (!) для двуязычного писателя, но, оказывается, это было одной из форм его «новаторства...». Самым легким было бы, по истечении многих лет, объяснить эти взгляды видного киргизского писателя Т. Сыдыкбекова узкосубъективными пристрастиями, тем более что на том же съезде раздались голоса в защиту Ч. Айтматова: «Дайте нам побольше айтматовских работ, и вы можете не приглашать нас... Мы больше увидим киргизский народ, чем это увидят наши глаза», — сказал молдавский писатель Г. Виеру. «Айтматов ввел Джамилю в круг образов мировой литературы», — заявил Л. Новиченко, отме-

тив при этом, отдавая дань уважения к старейшему киргизскому писателю: «Двадцать лет назад для нас открыл Киргизию Сыдыкбеков... Айтматов открыл Киргизию с новой глубиной»¹.

Неприятие двуязычного творчества, не оправданное как метод научного спора, вполне объяснимо как реакция на волюнтаристские стремления отдельных «теоретиков» поощрить переход национальных писателей на русский язык², умалять значение национальных языков, в развитии которых есть немало нерешенных проблем. Здесь и вопросы издательской базы, о чем с тревогой говорили на VI съезде писателей РСФСР (1985) алтайский поэт Б. Бедюров, якутский прозаик С. Данилов, преподавания национального языка и истории в школе, художественного перевода, что нашло отражение в выступлениях на VIII съезде писателей СССР (1986) латышских писателей Я. Петерса и М. Чаклайса, писателей из Татарии, Белоруссии, Украины, Грузии — Т. Миннулина, В. Адамчика, Д. Павлычко, Дж. Чарквиани.

Ч. Айтматов верно замечает, остро ставя вопросы развития киргизского языка, — в столице республики уменьшается количество киргизских школ, нет детских садов с киргизским языком. «Что же это за национальная культура, которая не имеет своей базы?» И далее: «...когда подобные болевые мысли высказываются, то тут же находятся люди, которые начинают рассматривать это как проявление национализма, узости взглядов. К сожалению, этот зуд сверхбдительности, проистекающий в немалой степени от карьеризма, не встречает должного осуждения... Такая тенденция породила на местах особый тип демагога-трибунщика, который сделал для себя восхваление русского языка к месту и не к месту и умаление собственного чуть ли не престижной профессией»³.

Немало сложностей возникает в национальных республиках во взаимодействии газетного и литературного национального языка. Буквалистский, в порядке перестраховки, перевод многих ответственных материалов, к примеру, в Азербайджане, не допускающий ни малейшего — даже

¹ Стенограмма IV съезда писателей Киргизии.— Архив Правления СП СССР, 1968, с. 55, 62, 79, 80, 97.

² Речь идет о давней, но все еще живучей полемике в связи с выступлением Ахета Агаева («Литература и жизнь», 1961, 17 ноября). См. также: Стенограмма V съезда писателей Грузии.— Архив Правления СП СССР.

³ Айтматов Ч. Цена — жизнь.— ЛГ, 1986, 13 августа.

во имя емкой передачи смысла — отступления от буквы иноязычной фразы, ее синтаксиса, приходит в противоречие с органически присущей национальному языку структурой, ломает и корежит ее, делая искусственной по построению, ибо так не говорят: формируется некий безликий язык, далекий и от разговорного, и от литературного.

Нередко на местах чинятся препятствия переводу русской классики на национальные языки, исходящие, казалось бы, из благих — но лишь с точки зрения человека, которому не дороги интересы национального языка — намерений: мол, к чему перевод, читайте по-русски!¹ А ведь такой перевод — важнейшее условие развития национального языка. Сам русский язык в немалой степени ускоренно развился благодаря переводам с европейских языков.

Все эти вопросы имеют, как думается, более широкий контекст межнациональных отношений, которыми — об этом надо сказать со всей прямотой — мы, к сожалению, почти не занимаемся, а если и высказываемся, то упрощенно, на уровне комментариев авторитарных оценок и суждений, возведенных на ступень непререкаемых истин, не исследуем естественно возникающие в ходе социалистического строительства реальные противоречия, требующие осмысления и разрешения в духе органического единства патриотизма и интернационализма, то есть с опорой на историю, теорию и практику ленинской национальной политики.

Так, Якутский обком КПСС, рассмотревший в мае 1986 г. имевшие место в г. Якутске в конце марта — начале апреля «факты хулиганских действий и нарушений общественного порядка со стороны части подростков, рабочей молодежи и студентов госуниверситета, сопровождавшиеся националистическими проявлениями», отметил в качестве причин негативных явлений две крайности: с одной стороны, ослабление внимания к интернациональному воспитанию, предполагающего целую систему мер, а с другой — слабое осуществление «предупредительно-профилактических мер», когда не дается «острая политическая оценка» фактам «на почве национальной неприязни», сопровождающимся «неуважительным отношением к национальным чувствам». В ряде районов, промышленных в том числе, «практически не ведется работа» по ознакомлению, в частности, учащихся, «с прош-

¹ Узбекский ученый Г. Саямов отмечает факты сокращения объема переводов классики в республике. См.: ДН, 1986, № 7, с. 232.

лым и настоящим республики, литературой и культурой местных народов, изучением якутского языка»¹.

Но вернемся к проблеме билингвизма — было бы, разумеется, наивным призывать всех национальных писателей стать двуязычными или выражать многогранную социалистическую действительность посредством только «международного» языка, якобы для «ускоренного» прихода к всесоюзному читателю. При таком взгляде нетрудно прослыть близоруким политиком, строящим свою схему развития творчества по следующему языковому принципу, очень «удобному»: сначала творчество на «национальном», далее «национально»-русское двуязычие и — творчество только на русском языке, тем самым-де ускоряя объективно неизбежный процесс «слияния» языков.

Но появление в ряде национальных литератур писателей, пишущих на двух языках или только на русском и в чьих произведениях вместе с тем живет национально-неповторимое, представляется исторически закономерным и объективным. Идет также процесс — естественный и закономерный — рождения новых литературных языков, новых национальных литератур, являющийся свидетельством неограниченных возможностей социалистической системы для развития языков и литератур, разнообразия форм бытования советской многонациональной литературы.

¹ Интернациональное воспитание — дело всей областной партийной организации. Доклад первого секретаря обкома КПСС тов. Прокопьева Ю. Н. — «Социалистическая Якутия», 1986, 18 мая.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современный мировой литературный процесс при всей разнородности идейно-эстетических течений, направлений, исканий, национальном многообразии и т. д. характеризуется рядом устойчивых особенностей. Его развитие, направленность во многом обусловлены достижениями советской художественной практики, мастеров литератур народов нашей страны.

Проблемы закономерностей литературного процесса и в мировом масштабе, и в системе стран социалистического содружества, и в нашем Отечестве — предмет все более пристального внимания литературно-критической мысли. При этом в свете формирования единой по духу и направленности социалистической художественной культуры особую значимость приобрело изучение многонациональной советской литературы.

В данной работе исследуется характер единства наших литератур, выявляется в них общее и национально-неповторимое, индивидуальное, рассматривается общность советской литературы на многих уровнях: национальном, региональном, или — контактном, типологическом, общности социально-эстетических функций, сходных (и неповторимых) способов и типов художественного обобщения явлений многогранной, подвижной и развивающейся действительности.

Углубились, расширились, стали поистине универсальными процессы взаимообогащения национальных литератур: они черпают не только из своих национальных истоков, но и из общесоюзной сокровищницы — база, питающая и формирующая литературы, стала поистине всесоюзной. Национальное все больше оплодотворяется достиже-

ниями других братских народов, и тем самым создается культура, которая не знает национальных преград и в равной мере служит всем людям труда.

Нынешний этап развития литератур выдвинул проблему интернационализма как эстетической категории.

Питаемый общенациональными традициями, опирающийся на мировой прогрессивный опыт развития литератур, интернационализм как важнейший компонент художественного мышления сказывается и в отборе событий конкретно-исторической национальной действительности, и в динамике конфликтных коллизий, и в идейно-эмоциональных акцентах произведения. Он выступает как качество видения и осмысления действительности. И в видении, и в осмыслении есть, как это очевидно, мировоззренческий аспект. В искусстве научное мировоззрение помогает таланту, хотя в конечном итоге решает, разумеется, мастерство художника, его талант, умение зорко видеть, глубоко исследовать явления действительности, воздействовать на разум и чувства людей.

Единство художественности и идейности выражено в емкой формуле Ф. Энгельса, который — напомним, — мечтая о будущем социалистическом искусстве, говорил о полном слиянии в нем «большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия»¹.

Выступая прообразом будущей мировой литературы, советская многонациональная литература в своем движении предложила многообразие ускоренных путей, и опыт ее развития поучителен для литератур многих народов мира.

«Ваша страна, — писал английский ученый Арнольд Тойнби академику Н. Конраду, — состоит из такого множества народов, разговаривающих на стольких различных языках и унаследовавших столь различные культуры, что она является моделью мира в целом; и соединением этих культурных и языковых разновидностей, и экономическим, социальным и политическим единством на федеральной основе вы продемонстрировали в Советском Союзе, как это могло бы быть в мире в целом и как будет, я надеюсь, осуществлено в будущем»².

Международное значение советской литературы определяется ее исследовательско-преобразовательной направленностью, верой в обновление человечества, тем, что она отра-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 492.

² Проблемы истории и теории мировой культуры. М., 1974, с. 160.

жает, как заметил Леонид Леонов, «ход важнейших для всего человечества процессов, совершающихся в нашей стране, этой громадной лаборатории завтрашнего дня»¹.

Художественное исследование литературой безграничных возможностей человека, разбуженного революцией, который в состоянии изменить, преобразовав мир, и самого себя, объективно привело к дальнейшему развитию жанров и стилей, расширению и углублению изобразительно-экспрессивных средств образного познания мира и его противоречий, поэтизации активного созидательного начала.

Автор пытался показать неисчерпаемое многообразие советской многонациональной литературы, заключающее в себе предпосылки дальнейшего развития неповторимых творческих индивидуальностей, стимулирующее интенсивность литературного процесса.

Но как бы то ни было, — углубление исследовательских, познавательных функций литературы, обогащение арсенала изобразительных средств в конечном счете послужит ее участию в великом деле формирования социально и эстетически зрелой, духовно свободной и раскрепощенной от оков догм и предрассудков *мыслящей* личности.

Во имя этой цели и готовил автор свою книгу к изданию.

И думал о завтрашнем дне, пытаясь прогнозировать, в частности, прозу, в которой, как практик, он работает: какой видится она, проза будущего, с точки зрения хотя бы проблематики и жанрово-стилевой?

Очевидно, будет интенсивно и во все ширящемся масштабе развиваться, условно говоря, проблематика *историческая* (современные коллизии через историю!), *нравственная* (особенно по части утверждения через отрицание), *международно-политическая*, — все больше, а главное, глубже и добротнее будут осваиваться пласты, в которых концентрируется важнейшая проблема века: сохранить жизнь.

В жанрово-стилевом отношении, по всей вероятности, будет продолжаться поиск новых художественных средств (стилевой синтез? гротеск + символика? или открытый, бесстрашный реализм, когда ничего не надо прятать, хитрить, прибегая к шифру?..), призванных обнажить суть явлений, вскрыть противоречия настоящего и прогнозировать будущее, укрепляя и утверждая позитивное, сигнализировать, в том числе, и о грозящих бедах, катастрофах, деформациях личности, нравственных утратах и потерях.

¹ Леонов Л. Литература и время. М., 1964, с. 215—216.

А впрочем... Степень или мера научности при футурологических построениях напрямую связана с умением, помня о прошлом, прозреть будущее, которое не за горами, а тем более недалекое — 90-е годы или конец второго тысячелетия. А в умении этом — момент интуиции, субъективной одаренности, вернее обостренности восприятия явлений, улавливание как закономерно-управляемого, так и стихийного, непредсказуемого, непредвиденного, а оно порой, это стихийное, чудодейственно выпрямляет линию, искривленную в силу тех или иных обстоятельств нашего житья-бытья, субъективистского произвола и т. д., и жизнь снова входит в естественную колею.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

- Абаев В.— 349.
Абай — 49, 68, 114, 141, 171, 384.
Абашидзе Г.— 103, 172, 174, 359.
Аббасзаде Г.— 27.
Аббас-Мирза — 401, 402.
Аббасов Э.— 123.
Абовян Х.— 385, 400.
Абдукаимов У.— 364.
Абрамов Ф.— 25, 163, 225, 263, 300.
Абуладзе Т.— 93, 319.
Абульгасан А.— 25, 27, 50, 179, 392.
Аверинцев С.— 354.
Авижюс Й.— 25, 34, 126, 168, 198, 210, 241.
Агаев А.— 413.
Агамалиоглы С.— 717.
Адалис А.— 135.
Адамович А.— 167, 275.
Адамчик В.— 264, 413.
Аджиев А.— 39.
Азери С.— 27.
Азероглу Б.— 51, 52.
Айбек — 173.
Айлисли А.— 27, 28, 32, 33, 118—121, 180, 262.
Айни С.— 350, 368.
Айтматов Ч.— 18, 31, 84, 91, 92, 94, 121, 122, 185—187, 190, 276, 277, 285, 286, 289, 290, 352, 354, 357, 361—366, 368, 371—373, 397, 412, 413.
Айтымбетов О.— 386.
Акопян А.— 140.
Аксенова О.— 13, 14.
Александр I — 321, 322.
Александр II — 408.
Александр III — 346.
Алексеев М. П.— 367, 373.
Алексиевич С.— 275.
Алексин А.— 282.
Алиев Г. Ю.— 22.
Алимжанов А.— 76, 175, 207, 253—258, 263.
Алимулов Т.— 385.
Амирэджиби Ч.— 31, 93, 244, 321, 352, 370.
Амлинский В.— 91.
Ананьев А.— 214, 299.
Анастасьев Н.— 99.
Анар — 27, 28, 32, 87, 352, 370, 374, 389, 391.
Андраник-паша — 122, 123.
Андреев Л.— 20.
Андреев Ю.— 78.
Анко Ю.— 13.
Антокольский П.— 128, 135.
Антонов С.— 91.
Антопольский Л.— 280.
Антропов Ю.— 273, 274.
Арагон Л.— 287.
Аристофан — 146.
Арутюнов Л.— 241, 242.
Асадуллаев С.— 22, 212.
Астафьев В.— 85, 91, 123, 303.
Астуриас И.— 243.
Ауэзов М. М.— 380, 390.
Ауэзов М. О.— 76, 128, 171, 206, 247, 252, 350, 351, 384.
Ахмедов С.— 27.
Ахтанов Т.— 385.
Ахундов М.-Ф.— 23, 24, 44, 50, 70, 114, 315, 357, 385, 399—402, 404, 405, 407—409.

Б

Бабанлы В.— 27.
 Бабек — 171.
 Багрицкий Э.— 240.
 Базоркин И.— 171, 178, 182.
 Байгушев А.— 245.
 Байджиев М.— 371, 389.
 Байрамов Б.— 27.
 Байрамхан — 22.
 Бакиханов А.— 402, 410.
 Бакланов Г.— 91.
 Балашов Д.— 262.
 Балаян З.— 123.
 Балтушис Ю.— 34, 86, 307, 308, 309, 314.
 Бальзак О.— 243, 246, 270.
 Барабаш Ю.— 129.
 Баранов В.— 212.
 Бараташвили Н.— 344, 345.
 Баруздин С.— 135.
 Барятинский А.— 403.
 Баскаков Н.— 349.
 Бассель Н.— 41, 268.
 Батырай — 39.
 Бахтин М.— 117, 144, 155, 156, 163, 242.
 Баязет — 103, 335.
 Баялинов К.— 364.
 Бедный Д.— 152.
 Бедюров Б.— 413.
 Безыменский А.— 128.
 Бек А.— 320.
 Белинский В.— 77, 78, 110, 111, 113—115, 163, 311, 312, 385.
 Белов В.— 91, 301, 310.
 Бёлль Г.— 246.
 Беляев Г.— 21.
 Беляускас А.— 35.
 Берков В.— 355, 376.
 Бертагаев Г.— 349.
 Бертельс Е.— 69, 70.
 Бесаев Х.— 388.
 Бестужев-Марлинский А.— 400, 402.
 Бикмухаметов Р.— 38, 132, 133, 194.
 Бикчентай И.— 367.
 Биллури О.— 51, 52, 53.
 Битов А.— 216, 296, 319, 389.
 Блок А.— 112, 352, 384.
 Богомоллов В.— 235, 275.
 Богословский Н.— 354.
 Бодлер Ш.— 287.
 Бодренков И.— 167.
 Бокарев Г.— 107, 279.

Бокаев О.— 85.
 Боков А.— 284.
 Бондарев Ю.— 222, 273, 275.
 Боноски Ф.— 233, 234.
 Бородай Ю.— 136.
 Бородин С.— 103, 264, 325, 326.
 Боровик Г.— 273.
 Борхес Х.— 273.
 Боршаговский А.— 201.
 Борщуков В.— 134.
 Бочаров А.— 163, 164, 214, 215.
 Браженас П.— 26.
 Брехт Б.— 107, 245, 246.
 Брыль Я.— 25, 275.
 Брюсов В.— 128.
 Бубнис В.— 25, 197, 301.
 Булгаков М.— 17, 18, 27, 217.
 Бунин И.— 17, 124, 353.
 Бурсов И.— 380.
 Быков В.— 85, 126, 167, 168, 236, 246, 275, 283—285, 314, 352, 363, 368, 370.
 Бээкман Э.— 25, 126, 197, 216, 223, 227, 264, 267.
 Бядуля З.— 382.

В

Ваганьян В.— 360.
 Вагиф — 171.
 Вайнрайх У.— 367, 373.
 Валиханов Ч.— 253.
 Валтон А.— 214, 216, 317.
 Вальехо А.— 107.
 Вампилов А.— 282.
 Васильев Б.— 301.
 Вацietис О.— 238.
 Вежинов П.— 215.
 Велиев А.— 27, 264, 265.
 Венгеров С.— 353.
 Верещагин Е.— 367.
 Веселовский Ю.— 69.
 Ветемаа Э.— 87—90, 126, 197, 282, 292—296.
 Виардо П.— 354.
 Виеру Г.— 412.
 Вийон Ф.— 287.
 Вознесенский А.— 238.
 Володарский В.— 108.
 Володарский Э.— 107.
 Воннегут К.— 227, 233.
 Воровский В.— 105, 106, 128.

Воронцов М.— 357, 403, 410.
Вургун С.— 50, 94, 128, 135, 171,
350.

Высоцкий В.— 319.
Выходцев П.— 100.

Г

Гагарин С.— 169.
Ганичев В.— 169.
Гамзатов Г.— 40, 41.
Гамзатов Р.— 25, 39, 81—83, 91, 94,
135, 350.
Гасаноглу И.— 44.
Гачев Г.— 74, 75.
Гегель — 6.
Гей Н.— 303.
Гельман А.— 107, 126, 279.
Ген Т.— 202.
Герасимов И.— 279.
Герасимов С.— 128.
Герман А.— 319.
Герт К.— 17.
Герцен А.— 115, 138, 400.
Гёте — 287, 322.
Гинзбург Л.— 107.
Гладков Ф.— 128.
Гоббс Т.— 238.
Гоголь Н.— 14, 110—112, 114, 217,
223, 231, 271, 400.
Голуй Т.— 236.
Гончаров И.— 109—112.
Гончар О.— 94, 222, 273, 299, 350.
Горбачев М. С.— 145, 269, 311, 319,
320.
Гордон И.— 202.
Гордон С.— 202.
Горький М.— 20, 24, 69, 117, 118,
124, 127—129, 131, 138, 149, 152,
194, 270, 291, 314, 350.
Гофман Э. Т. А.— 217.
Гранин Д.— 275, 278.
Грекова И.— 260.
Греч Н.— 110.
Грибоедов А.— 346, 400—402.
Гришашвили И.— 354.
Грушас И.— 34.
Гулиев Г.— 22.
Гумилев Л.— 135.
Гумилев Н.— 21.
Гурунц Л.— 380.
Гусейнаев А.— 39.
Гусейн М.— 27, 33, 50, 179, 207, 333.

Д

Давыдов Ю.— 321.
Дангулов С.— 273, 413.
Данте А.— 146.
Дарий — 259.
Дворецкий И.— 279.
Деблин А.— 245.
Дешериев Ю.— 367.
Джабарлы Дж.— 50, 69, 120, 185,
186, 266.
Джавад А.— 49.
Джавид Г.— 21.
Джафарзаде А.— 263.
Джафарпур И.— 52.
Джойс Дж.— 243, 245.
Джолдошева Ч.— 364, 365.
Джумагельдыев Т.— 84, 204, 205,
305, 306.
Джусойты Г.— 352, 353, 370.
Дзеверин И.— 102, 111, 112.
Дизраэли Б.— 348.
Диккенс Ч.— 270.
Добролюбов Н.— 110, 111, 113—115,
270, 315, 342, 358.
Доможаков Н.— 178, 181, 191.
Донентаев С.— 49.
Донской Д.— 171.
Дос Пассос — 245.
Достоевский Ф.— 17, 27, 101, 109,
110, 115, 243.
Дорош Е.— 25, 26.
Друцэ И.— 91, 95, 301, 371, 393.
Дудинцев В.— 320.
Думбадзе Н.— 25, 93, 94, 96, 126,
216, 222, 227, 276, 280, 393.

Е

Евтушенко Е.— 21, 238, 273, 318.
Евтых А.— 95.
Егорова Л.— 212.
Екатерина II — 169.
Еникеев А.— 386.
Еремин Д.— 179.
Ермак — 176.
Ермилов В.— 133.
Ермолов А.— 347.
Есенберлин И.— 175, 207, 247, 248,
250, 251, 264.
Есенин С.— 17, 240.
Есин С.— 282.

Ж

Жаков К.— 20.
Жале — 47.
Жлуктенко Ю.— 367.
Жуковский В.— 112, 321.
Жуков Л.— 12.

З

Загребельный П.— 263.
Залыгин С.— 18, 39, 178, 237, 362, 363.
Замятин Е.— 227.
Заринь М.— 167, 209.
Затонский Д.— 215.
Зарьян К.— 357.
Зелинский К.— 57, 61, 132, 133, 135, 351, 383, 385.
Зильберштейн И.— 169.
Зиновьев Г.— 106, 108.
Злобин С.— 104, 171, 173.
Золотусский И.— 110, 111.
Зорьян С.— 140.
Зохраб Г.— 140.
Зошенко М.— 166.
Зурба А.— 35.

И

Ибрагимбеков М.— 27, 50, 94, 97, 216, 282, 284, 352, 380, 389, 391—393.
Ибрагимбеков Р.— 27, 94, 107, 117, 216, 352, 380, 389, 392.
Ибрагимов И.— 39.
Ибрагимов М.— 27, 116, 117, 120, 179, 180.
Иван Грозный — 336, 337, 347.
Иванов Вал.— 104.
Иезуитов А.— 161, 162.
Икрами Дж.— 173, 179.
Имедадзе Н.— 367.
Иоффе А.— 66.
Ирвинг Дж.— 233.
Ирчи Казак — 39.
Исаакян А.— 140.
Исаев Е.— 247, 248, 321.
Исаев М.— 45.

К

Кадыри А.— 141.
Кадыров П.— 169, 386.
Казакевич Э.— 382.

Казаков Ю.— 25, 319.
Казачонок П.— 273.
Каипбергенов Т.— 34, 86, 172, 263.
Калашников И.— 103, 168, 263, 325, 327—330, 332.
Калиновская Д.— 201.
Калякина Т.— 118.
Камю А.— 245, 246.
Канович Г.— 199—202.
Капиев Э.— 380.
Карамзин Н.— 245.
Каратаев М.— 206, 207, 383, 384, 390.
Кардин В.— 318.
Карелин Л.— 282.
Карим М.— 91, 248.
Карпентьер А.— 242, 243.
Карпов В.— 21, 275.
Каррыев Б.— 43.
Кассиль Л.— 119, 121.
Касумов И.— 352, 371.
Касымбеков Т.— 172, 364, 386—388.
Катаев В.— 102, 216, 238—240.
Катиб Я.— 362.
Кафка Ф.— 27, 245.
Кашафутдинов И.— 389.
Каштанов А.— 279—281.
Кедрина З.— 57, 135, 207.
Кекильбаев А.— 84.
Кеккетын К.— 12.
Кенесары — 175, 250.
Кербабаев Б.— 207.
Кешоков А.— 95, 179, 273.
Киле П.— 194.
Ким А.— 214, 216, 218—222, 227, 282, 283, 382, 391.
Кимонко Дж.— 12.
Кир — 259.
Киреев Р.— 91, 282.
Кирхенгейм А.— 272.
Киселева Л.— 199.
Климкович М.— 11.
Климович Л.— 288.
Климов Э.— 319.
Кожин В.— 99, 101, 102, 112, 343.
Козько В.— 388.
Колесник Ю.— 275.
Комановский Б.— 9, 13, 14.
Кондратьев В.— 91, 167.
Конецкий В.— 25, 91.
Конрад Дж.— 358.
Конрад Н.— 79, 417.
Коптелов А.— 179.
Корнейчук А.— 128.
Короглы Х.— 22, 42.

Короленко В.— 124.
Коротич В.— 273, 275.
Кортасар Х.— 243.
Кофман А.— 243.
Коцюбинский М.— 139.
Кошелев В.— 342.
Коянто В.— 12.
Краснов П.— 91.
Крейцвальд Ф.— 89.
Крон А.— 275, 278, 297.
Кросс Я.— 34, 168, 262, 321, 324
Крупин В.— 282.
Крупская Н.— 360.
Кугультинов Д.— 91.
Кузнецов Ф.— 111, 163.
Кузьмин А.— 99, 104—106, 342.
Кулаковский А.— 17—20.
Кулешов В.— 99, 111.
Кулиев К. М.— 178, 191, 192, 194,
196.

Курилов С.— 77.
Курилов Ю.— 178.
Кустодиев Б.— 112.
Кутерницкий А.— 107.
Куусберг П.— 26, 34, 197—199, 210,
240.
Кучкина О.— 310.

Л

Лаврова-Бикчентай М.— 367.
Лайценс Л.— 10.
Лакшин В.— 310.
Лам В.— 197—199, 240.
Ланкутис Я.— 247.
Ланшиков А.— 169.
Лассаль Ф.— 147.
Лахути А.— 47.
Лашевич М.— 108.
Лебедева Л.— 385, 387.
Лебедев М.— 371.
Леберехт Т.— 11, 380.
Лев М.— 201.
Леденева Т.— 234.
Ледков В.— 194.
Ленин В. И.— 6, 49, 54—56, 59, 63—
67, 70, 71, 100, 102, 105, 108,
110, 115, 117, 137, 143, 148—153,
168, 177, 179, 195, 199, 270, 286,
313, 343, 348, 358, 359, 414.
Леонов Л.— 94, 300, 303, 341, 418.
Лермонтов М.— 19, 114, 347, 400,
402, 406.

Лесков Н.— 353.
Либединский Ю.— 128.
Липатов В.— 279.
Лихачев Д.— 13, 124, 162, 211, 394,
395
Лобанов М.— 107, 108, 111, 125.
Ломидзе Г.— 73, 75, 129, 154, 360,
361.
Лошиц Ю.— 110.
Луговской В.— 90, 135, 248.
Лукин Ю. А.— 100, 111.
Луначарский А.— 105, 106, 126—
128, 143, 149, 153, 159, 162.
Лукьянов Б.— 105.
Лупан А.— 309.
Лушникова Н.— 368.
Лыкошин С.— 103, 342.
Любомудров М.— 106, 107.

М

Маканин В.— 91, 282.
Маллене Э.— 268.
Мальгин А.— 169.
Мамедкулизаде Дж.— 23, 27, 50, 73,
120, 266, 392.
Мамедова Ф.— 43.
Мамедов А.— 27.
Манн Т.— 347.
Мараган З.— 22, 23.
Маркес Г.— 27, 31, 232, 243, 245.
Маркова Е.— 245.
Марков Г.— 314.
Марков Д.— 61, 156—160, 211, 212,
214.
Маркс К.— 78, 79, 143, 146—148,
152, 160, 161, 270, 285, 286, 330,
337.
Мартинкус В.— 35.
Мартынов А.— 149.
Марцинкявичюс Ю.— 34, 168, 173—
175, 247—249, 321, 327.
Матевосян Г.— 31, 91, 216, 240, 241,
282.
Махамбет — 255.
Мачаварнани В.— 353.
Маяковский В.— 128, 240, 247, 384.
Мегрели Б.— 96, 280.
Межелайтис Э.— 25, 26, 33.
Мележ И.— 25, 26, 178.
Микаэле Р.— 368.
Милюнас В.— 35.
Мильтон Дж.— 160.
Миньон К.— 101, 112, 171.

Миннулин Т.— 413.
Михайлов М.— 367.
Михайлов О.— 168, 169.
Михайловская Н.— 367 374.
Михалков С.— 123.
Можаев Б.— 319.
Момыш-улы Б.— 389.
Мулдагалиев Дж.— 383.
Мусабеков Г.— 266.
Мусаханов В.— 292.
Мусеви С.— 141.
Мухаммадиев Ф.— 86.
Мухтаров Г.— 368.
Мюшфик М.— 21, 50.

Н

Набоков В.— 21, 411.
Навои А.— 68, 355.
Нагибин Ю.— 381.
Назым Хикмет — 10, 47, 48, 246.
Налбандян М.— 114.
Наполеон — 169, 321, 341.
Нар-Дос — 140.
Нариманов Н.— 266.
Нарышкина М.— 321, 322.
Насими И.— 44, 52, 334, 335.
Наумова Н.— 353.
Невский А.— 171.
Недошивин В.— 228.
Некрасов Н.— 114, 149, 247.
Неруда П.— 26.
Неупокоева И.— 77.
Низами Г.— 24, 68, 174, 355.
Никитин А.— 112.
Николадзе Н.— 140.
Николаев Г.— 279, 343.
Николаев П.— 108, 109.
Николай I — 322, 347, 403, 406—408, 410.
Новиков В.— 91, 92, 99, 158, 159, 194, 213.
Новиченко Л.— 156, 162, 412.
Нурпеисов А.— 25, 34, 76, 126, 173, 178, 191, 206—208, 247, 253, 317.

О

Овечкин В.— 25.
Одоевский А.— 400, 402, 403.
Оклянский Ю.— 293.
Окуджава Б.— 169, 321.
Олеша Ю.— 239, 240.

Омуркулов К.— 354.
Орбелиани Г.— 344, 346.
Ордубади М.— 333.
Орлов В.— 18, 216, 217, 227, 282, 283.
Оруэлл Дж.— 227.
Оскоцкий В.— 13, 102—104, 106, 135, 382.
Островский А.— 109, 111, 114, 342.
Отян Е.— 140.

П

Павлычко Д.— 413.
Пайпс Р.— 106.
Палиевский П.— 198, 213.
Панахи М.— 51.
Панджикидзе Г.— 93, 96, 279, 280.
Панфилов В.— 367.
Пастернак Б.— 21, 240.
Пашуто В.— 106, 171.
Перю Ф.— 243.
Петерс Я.— 413.
Петквявичюс В.— 35, 282.
Петр I — 347.
Петров С.— 157, 213.
Петросян В.— 123.
Пиксанов Н.— 132.
Пикуль В.— 168, 235.
Платонов А.— 17, 18.
Пожарский Д.— 101, 171.
Полевой Б.— 128, 275.
Полонский В.— 128.
Полухин Ю.— 336.
Поротов Г.— 12.
Поспелов Г.— 158.
Потапов Н.— 92.
Потемкин Г.— 169.
Потресов А.— 149.
Правов А.— 320.
Прево — 287.
Преловский А.— 262.
Пригодий М.— 58.
Прист К.— 227.
Пришвин М.— 353.
Прокопьев Ю.— 415.
Проскурин П.— 214.
Проханов А.— 260, 273, 275, 299.
Прудон П.— 161.
Пруст М.— 243.
Пугачев Е.— 250, 252.
Пулатов Т.— 85, 86, 214, 216, 225—227, 283, 352, 373, 380, 389, 390.

Пушкин А.— 19, 34, 112, 114, 235,
245, 323, 347, 351—353, 357, 358,
384, 400, 402, 403, 406.

Пчелкин А.— 319.

Р

Рагимов С.— 27, 50, 179.
Радзинский Э.— 374.
Разин С.— 104.
Райнис Я.— 140.
Расин Ж.— 287.
Распутин В.— 85, 91, 163, 167, 268,
276, 283, 300, 314, 317, 318

Расулов М.-Р.— 39.

Рафибейли Н.— 28.

Рашидов Р.— 39.

Ревякина А.— 215.

Рейзенов Б.— 73, 74.

Реймонт В.— 26.

Рзаев В.— 27.

Рза Р.— 28, 180, 238.

Ровшан Р.— 32, 33.

Розенцвейг В.— 367.

Ройзензон Л.— 376.

Ройзензон С.— 376.

Розов В.— 282.

Рошин М.— 157.

Руднева Л.— 298, 299.

Рустамов Э.— 356.

Рустам С.— 50.

Рыбаков А.— 200, 201, 320.

Рыльский М.— 128.

Рытхэу Ю.— 13, 83, 91, 171, 178, 191,
192, 194, 196, 263, 352, 363, 366,
369, 380.

Рюриков Б.— 128.

С

Сабир М.— 50, 61, 73, 141.

Садыков А.— 364, 382, 383.

Саид-Галиев С.— 65.

Салтыков-Щедрин М.— 113, 231,
271.

Саям Адиль — 259.

Саямов Г.— 367, 414.

Самаганов Дж.— 371.

Самедоглу Ю.— 27.

Санбаев С.— 389.

Санги В.— 13, 76, 77, 83, 171, 179,
194, 380, 381.

Сартр Ж.— 243.

Сая К.— 216.

Саят-Нова — 354.

Севан Г.— 358.

Сеидбейли Г.— 120, 350, 377, 378.

Селезнев Ю.— 112.

Сельвинский И.— 171.

Семенов Ю.— 260, 273.

Семин В.— 275.

Сервантес М.— 146.

Сергиевский И.— 403.

Серебрянский И.— 133.

Сидоров Е.— 213, 248.

Симонов К.— 25, 128, 165—167, 275.

Симонян К.— 216, 229—231.

Сирге Р.— 26.

Сиххат А.— 17.

Скалон А.— 279.

Скатов Н.— 112.

Скобелев М.— 103, 347.

Слуцкис М.— 35, 197, 237, 240.

Смирнов А.— 169.

Смуул Ю.— 25, 94, 350.

Соллогуб В.— 402.

Солоухин В.— 20, 343.

Старостин В.— 176.

Стельмах М.— 25.

Степанов В.— 273.

Стефаник В.— 139.

Стругацкие А. и Б.— 216, 229, 231,
234.

Сулейманлы М.— 27, 30—32.

Сулейманов М.— 33.

Сулейменов О.— 253, 352, 380—384,
389, 390.

Султанов К. К.— 242.

Султанов Камиль — 40.

Сурков А.— 128.

Суровцев Ю.— 59, 73—76, 98, 99,
102, 106, 116, 135, 162, 381.

Суханов Н.— 55.

Сучков Б.— 154.

Сыдыкбеков Т.— 173, 178, 184—191,
267, 364, 371, 412, 413.

Сэлинджер Дж.— 245.

Сю Э.— 147.

Т

Тарковский А.— 319.

Тахир С.— 51, 52.

Твардовский А.— 34, 90, 246, 247,
320.

Теккерей У.— 270.

Тендряков В.— 25, 90, 167, 301, 319.

Теракопян Л.— 209.

X

Терьян В.— 140.
 Тимонен А.— 14, 126, 178, 202, 204.
 Тимофеев Л.— 127, 128, 212—214.
 Тимур — 103, 142, 259, 326, 327, 335, 336, 347.
 Тойнби А.— 417.
 Толис П.— 25.
 Толстой А.— 24, 58, 128, 133, 134, 150, 151, 158, 270.
 Толстой Л.— 24, 102, 115, 315, 322, 341, 347, 358.
 Тохтамыш — 335.
 Траат М.— 248.
 Третьяков П.— 112.
 Трифонов Ю.— 91, 126, 225, 236, 282, 283, 314, 319, 337, 338.
 Троепольский Г.— 25, 123.
 Троцкий Л.— 106.
 Трубейской С.— 336.
 Тудэ А.— 51—53.
 Тукай Г.— 49, 114, 141.
 Туманян О.— 140.
 Тургенев И.— 112, 115, 270, 353, 354, 358.
 Туркин А.— 124.
 Тынянов Ю.— 170, 403.
 Тютчев Ф.— 112.

у

Украинка Л.— 139.
 Улугбек — 326.
 Улугзаде С.— 172.
 Умеров Ш.— 342.
 Упит А.— 173, 350.
 Уцмиев Х.— 410.

Ф

Фадеев А.— 118, 128, 133, 157.
 аль-Фараби — 257—259.
 Федин К.— 25, 272.
 Федоров А.— 373.
 Фейхтвангер Л.— 170.
 Фетисов М.— 132.
 Фефер И.— 9.
 Филин Ф.— 367.
 Физули М.— 52, 68, 356.
 Фитрат — 17.
 Флобер Г.— 287.
 Фолкнер У.— 31, 243.
 Франко И.— 114, 139.
 Фридрих И.— 295, 296.
 Фромантен Э.— 287.
 Фуэнтес К.— 243.

Хади М.— 17.
 Хакани Ш.— 68, 355.
 Хаксли О.— 227.
 ибн-Халдун — 326, 327.
 Халилов Г.— 22.
 Халилов П.— 116.
 Ханазаров К.— 360, 367.
 Хаппалаев Ю.— 39.
 Хеллат Х.— 217, 227—229.
 Хеллер Дж.— 233.
 Херси Дж.— 165.
 Хетагуров К.— 114, 141, 357, 385.
 Хинт А.— 237, 240.
 Ходжер Г.— 171, 178, 194.
 Хошгинаби Г.— 51.
 Храпченко М.— 79, 156, 161, 246, 247.
 Хузангай П.— 352, 370.

Ц

Церетели А.— 114, 140, 344, 400.
 Цеткин К.— 152, 153.
 Цицивили Г.— 123.
 Цховребов К.— 96.
 Цуртавели Я.— 42.

Ч

Чаадаев П.— 101.
 Чавчавадзе А.— 343, 344.
 Чавчавадзе Е.— 343—346.
 Чавчавадзе И.— 114, 140, 344, 345, 400.
 Чавчавадзе-Грибоедова Н.— 343, 346.
 Чаклайс М.— 413.
 Чаковский А.— 272, 273, 275.
 Чапчахов Ф.— 276.
 Чапыгин А.— 104.
 Чаренц Е.— 140.
 Чарквиани Дж.— 413.
 Чеменземинли Ю.— 22, 333.
 Черных В.— 279.
 Чернышевский Н.— 113—115, 301, 358.
 Чехов А.— 106, 124, 149.
 Чивер Дж.— 233.
 Чивилихин В.— 168, 321.
 Чигринов И.— 167, 275.
 Чикин В.— 102.
 Чиковани Г.— 204.

Чиладзе О.— 34, 93, 168, 244, 263, 321.
Чиладзе Т.— 216.
Чилая С.— 343.
Чингисхан — 103, 142, 259, 327—332, 347.
Чичерин Г.— 193.
Чобану И.— 264.
Чолпон — 17.
Чупринин С.— 118, 244.

Ш

Шагинян М.— 80, 168, 179, 382.
Шамиль — 172, 347, 400.
Шамякин И.— 167.
Шариф А.— 41.
Шатров М.— 107, 319.
Шахрияр — 53.
Шевелев Э.— 273.
Шевченко Т.— 114, 357, 385.
Шейхзаде М.— 368.
Шекспир У.— 79, 147, 245, 287, 317.
Шесталов Ю.— 25, 80, 81, 83, 352, 353.
Шестов Л.— 106.
Шиллер И.— 146.
Ширази А.— 356.
Ширванзаде А.— 140.
Шихлы И.— 27, 34, 178—180, 191, 333.
Шолом-Алейхем — 141.
Шолохов М.— 24, 26, 34, 90, 107, 126, 180, 196, 205, 352, 384.

Штемлер И.— 280, 281.
Шукшин В.— 85, 104, 282, 283, 319.
Шухов И.— 347.

Э

Эбаноидзе А.— 380.
Эйдельман Н.— 169, 235.
Элкен Х.— 381.
Эльсберг Я.— 240.
Эльчин — 27—29, 32, 33, 87, 89, 97.
Эльяшевич А.— 213, 216.
Энгельс Ф.— 79, 104, 105, 143, 146—148, 152, 160, 161, 270, 301, 315, 330, 337, 417.
Эсхил — 146.
Эфендиев И.— 27, 86, 120.

Ю

Юлаев С.— 171, 250.
Юсуфов Р.— 38, 137.

Я

Яганов И.— 12.
Якименко Л.— 57, 61, 74, 78.
Яковлев И.— 67.
Якубов А.— 169, 282.
Ян В.— 329.
Ясенский Б.— 357.
Яцинявичюс Л.— 296.

О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора	5
---------------------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1. На скольких языках создается советская многонациональная литература?	7
2. Отход от негативных явлений в осмыслении национальных литератур	16
3. Плодотворность исследования национальной литературы в контексте общесоюзного литературного процесса	24
4. О региональных общностях в советской литературе	36
5. Типы литератур (исторический экскурс)	54
6. Некоторые аспекты ленинской национальной политики в области культуры	63
7. О многообразии путей ускоренного развития национальных культур	72
8. Об опоре на фольклорные традиции, о трансформации мифов и новом прочтении народно-поэтических сюжетов	83
9. Творческая индивидуальность — национальная литература — общесоюзный литературный процесс (типы взаимодействия)	90
10. Еще раз о ленинской концепции национальной культуры (в свете современных споров)	99
11. О национальном характере в литературе	111
12. Этапы осмысления единства и многообразия советской литературы	127
13. Дооктябрьские тенденции к сближению национальных литератур (постановка проблемы)	137

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

1. Категория «правды» и социалистический реализм	143
2. Проблемно-тематический аспект рассмотрения советской многонациональной литературы (устойчивое и подвижное в теме)	162
3. Историко-революционные романы (жанр + проблема)	176
4. О стилевых потоках (гротесковый, фантастико-утопический, документальный, ассоциативный)	211
5. Новые жанровые структуры	246
6. Политическая проблематика и пути ее воплощения	267
7. Нравственные конфликты (в контексте истории народа, крах приспособленчества, этические коллизии, проблемы экологии)	277

8. Об исторической Памяти (романы о Тимуре и Чингисхане, история в структуре произведений, посвященных современности, анти-исторические концепции, идеализация истории и исторических фигур в литературном процессе)	320
--	-----

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

О двуязычном художественном творчестве в советской многонациональной литературе и кое-какие наблюдения из собственной практики	349
Заключенные	416
Именной указатель	420

Чингиз Гасанович Гусейнов
ЭТОТ ЖИВОЙ ФЕНОМЕН

Редактор *Е. И. Изгородина*
Художественный редактор *Ф. С. Меркуров*

Технические редакторы
Р. Я. Соколова, Е. П. Румянцева

Корректоры
Т. Н. Гуляева, И. А. Павлова

ИБ № 5970

Сдано в набор 19.03.87 Подписано к печати 23.12.87.
А 12122. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага офс. № 1. Литературная
гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 22,68. Уч.-изд.
л. 25,35. Тираж 10 000 экз. Заказ № 221. Цена 1 р. 90 к.
Ордена Дружбы народов издательство «Советский
писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11
Тульская типография Союзполиграфпрома при Государст-
венном комитете СССР по делам издательств, полиграф-
фии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект
Ленина, 109

Г 96 Гусейнов Ч. Г.
Этот живой феномен. Советская многонациональная литература вчера и сегодня: Монография.— М.: Советский писатель, 1988.— 432 с.

Взаимопроникновение и движение литератур к общности рассматриваются автором во всей полноте и богатстве их проявления, прослеживаются во многих уровнях — региональном, языковом, генетическом, контактном, а также проблемном и жанрово-стилевом. Особое место в книге отводится художественной индивидуальности писателя. Здесь представлено творчество Ф. Абрамова и Ч. Айтматова, О. Гончара и Н. Думбадзе, Ю. Трифонова и Г. Матевосяна, В. Быкова и М. Ибрагимбекова, Я. Кросса и Т. Пулатова, В. Орлова и О. Сулейменова...

Автор, критик и прозаик, обращается и к собственному опыту двуязычного писателя.

460300000—455

Г ————— 435—87

083(02)—88

ББК 83 ЗР7

ISBN 5-265-00216-2