

83.3(2p=Балл)

Т-52

761608

Толгуров З.Х. ✓

Формирование социалистического реализма в балкарской поэзии.

✓
КАБАРДИНО-БАЛКАРСКИЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ КБАССР

З. Х. ТОЛГУРОВ

ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В БАЛКАРСКОЙ ПОЭЗИИ

что «со и...
лишние
туник. Стрел
стического реал...
сителей, не имо
денно
рируа

КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЭЛЬБУС»
ПАЛЬЧИК 1974

Государственный институт

Кабардино-Балкарской АССР

8С.(Балк)2
Т 52

Т $\frac{0723-126}{M 125 (03)-74}$ -74

С КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЭЛЬБРУС», 1974

ВВЕДЕНИЕ

На современном этапе идейно-эстетическая природа социалистического реализма стала предметом большого внимания как советских, так и зарубежных ученых. Многие буржуазные литературоведы, критики стремятся поставить под сомнение завоевания советской литературы и ее творческий метод. С целью компрометации социалистического реализма они обращаются к литературе 20-х годов как к периоду высшего расцвета многонациональной советской литературы, всячески стараются внушить читателям, что 20-е годы в советской литературе явились порой творческих взлетов и что она кончилась в результате насильственного внедрения социалистического реализма.

Буржуазные фальсификаторы проводят мысль о том, что «со дня внедрения «социализма» в жизнь писатели лишились творческой свободы и литература зашла в тупик. Стремясь скомпрометировать литературу социалистического реализма, они выдвигают на первый план писателей, не имеющих ничего общего с основным направлением развития советской литературы, при этом «игнорируя творчество крупнейших мастеров искусства социалистического реализма»¹, не говоря уже о том, что они не учитывают художественный опыт малых народов СССР. Между тем подобные разговоры о сущности социалистического реализма будут бесплодным умствованием без научного освещения полувекового творческого опыта не только русского народа, но и народов, получивших письменность после Октябрьской социалистической революции.

Отрицая метод социалистического реализма, «совете-

¹ «Социалистический реализм и художественное развитие человечества». М., 1966, стр. 4.

тологи» прибегают к самым различным схоластическим аргументам, о чем довольно обстоятельно говорится в обширной научно-критической литературе¹.

Буржуазные критики утверждают, что советская литература, культура руководствуются принципами, совершенно чуждыми традициям национальных литератур, всячески развивают идеи слияния, растворения национальных литератур в одной литературе, стремятся доказать, что сближение и взаимовлияние не обогащает, а обедняет, лишая их национальной самобытности.

Не менее абсурдной является и другая мысль буржуазных схоластов о том, что социалистический реализм — явление, не относящееся к области эстетики, что эта сумма обязательных канонов и приемов, навязанных советским писателям по декрету «свыше».

Отсюда следует предполагать, что овладение методом социалистического реализма не составляет никакого труда. В один прекрасный день были предложены определенные политические принципы, определенная сумма изобразительных средств, и советские писатели, овладев ими, механически перешли из одного качественного состояния в другое. Это в равной мере должно относиться как к русской советской литературе, которая унаследовала традиции Пушкина, Гоголя, Герцена, Чехова, так и к литературе балкарского народа, получившего письменность после Октября. Однако известно, с каким трудом выстрадан социалистический реализм даже теми художниками, которые в значительной мере были подготовлены к решению задач, выдвинутых новой социалистической действительностью, не говоря уже о балкарских писателях.

Острота развернувшейся борьбы вокруг метода советской литературы и ее эстетического идеала требует

¹ Достаточно назвать следующие работы, прямо или косвенно освещающие эту проблему: А. Иващенко. Заметки о современном реализме. М., 1967; Я. Эльберг. Идеологическая борьба и распад буржуазной литературной теории. М., 1964; Т. Мотылева. Глазами друзей и врагов. М., 1967; В. Ермолаева, В. Толстых. Социалистический реализм и штампы буржуазной эстетики (полемики). — Сб. выступлений и статей «Современные проблемы реализма и модернизма». М., 1965; «Социалистический реализм и художественное развитие человечества». М., 1966; А. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс. М., 1969; его же статья «Еще о социалистической литературе, о теоретических основах социализма». Ж. «Иностранная литература», 1970, № 7 и многие другие.

все большей активизации наших аргументов против ревизионистской эстетики. Лучшее опровержение буржуазной фальсификации основ реализма — это обобщение того, что достигнуто на его пути, обобщение опыта искусства младописьменных народов с тем, чтобы показать обусловленность его прогресса социально-общественными переменами, взаимовлиянием.

В этом плане примечателен путь развития балкарской поэзии, отмеченный движением от эстетической безграмотности к яркому проявлению ее национального колорита.

Родившаяся на заре Октябрьской революции и готовая служить ее великим идеям поэзия балкарского народа не сразу научилась делать то, что призвано делать большое искусство. Пройдет длительное время, пока балкарские поэты научатся преломлять явления действительности в своем индивидуальном восприятии, переводить «эмпирическую» правду в художественную, давая изображаемым событиям новую жизнь. Ибо социалистический реализм — не вымысел, не плод одних добрых намерений послужить идее, вопреки утверждениям буржуазных теоретиков. Его питательная сила — историческая действительность. Наличие необходимого объекта и степень подготовленности субъекта преломить этот объект через коммунистическое мировоззрение и призму прекрасного — первейшее условие расцвета литератур как больших, так и малых народов.

Марксизм-ленинизм, да и сам путь расцвета социалистических культур вскрывают несостоятельность теорий обособления или растворения одних национальных культур в какой-то общей всенациональной культуре.

Победа Октябрьской революции была началом решительного преодоления этнографической и духовной обособленности. Ленинская национальная политика привела все народы нашей страны к идейному единству. Братское содружество, взаимовлияние национальных культур, всесторонняя широкая связь советского художника с лучшими достижениями других народов — это одно из важнейших закономерностей, обуславливающих прогресс социалистического искусства.

К. Маркс писал, что духовное богатство индивида в целом зависит от богатства его действительных отношений. Только в силу этого отдельные индивиды освобождаются от различных и местных рамок, вступают в

практическую связь с производством (также и духовным) всего мира и оказываются в состоянии приобрести себе способность пользоваться этим всесторонним производством всего земного шара (всем тем, что создано людьми) ¹.

Однако процесс творческих взаимовлияний в каждом периоде имеет свою специфику. Естественно, что для начинающих балкарских писателей фольклор был первой основой их творчества. Народная поэзия — это тот «мыслительный материал», который достался молодой балкарской письменной литературе от ее предшественников и из которого она исходила.

Следует отметить, что круг национальных литератур, с которыми взаимодействует балкарская культура в первый период своего развития, еще очень узок. «Сознание, конечно, есть всего лишь осознание ближайшей чувственно воспринимаемой среды и осознание ограниченной связи с другими лицами и вещами, находящимися вне начинающего сознавать себя индивида», — пишет Ф. Энгельс ².

К. Кулиев прав, подчеркивая мысль о том, что в первую очередь на балкарскую культуру оказали влияние не родственные тюркоязычные народы, а наши кавказские соседи — грузины, осетины, кабардинцы, народы Дагестана ³. И пожалуй, надо отметить, что на этой стадии наиболее близкой, тесной остается связь искусств двух братских народов — кабардинцев и балкарцев, в «мыслительном материале» у которых большая общность. Поэтому первоначальную стадию развития балкарской культуры можно характеризовать как стадию внутреннего развития, как стадию переосмысления творческого опыта своих предшественников. Понятно, что в первом периоде ее развития определяющей является внутренняя диалектика, но не диалектика «внутреннего» и «внешнего». Конечно, уже наблюдается взаимодействие «собственного мыслительного материала» и «внешнего», но оно мало определяет развитие литературы в силу ряда причин. Во-первых, нет еще должного знания русского языка — всеобщей коммуникации духовных ценностей. Без этого средства коммуникатив-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения в 3-х томах. М., 1966, т. I, стр. 30—31.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения в 3-х томах. М., 1966, т. I, стр. 22.

³ «Вопросы литературы», 1972, № 11, стр. 7.

ности, младописьменная литература не в состоянии вступить в практическую связь с духовным производством других народов. Следовательно, пока ни русская литература, ни литература соседей не могут быть эстетическим критерием в становлении того или иного молодого искусства. Со знанием русского языка связан определенный фактор ускоренного развития младописьменных культур. Ибо без коммуникации противоречия, недостатки в художественной мысли обнаруживаются только в национальных рамках, что сказывается на росте, характере формирования младописьменных культур. Всеобщая коммуникация через русский язык ведет к обнажению «противоречий» между опытом той или иной национальной литературы и духовной практикой соседей, между «особенным» и «всеобщим».

Этим обуславливается дальнейшее быстрое движение к расцвету многих младописьменных литератур, и в частности, балкарской. Ибо обнаруженное противоречие, в данном случае понимаемое как отставание, разрешается в процессе развития социалистического строительства, в процессе неустанного укрепления духовного единства, дружбы, братства народов нашего многонационального отечества. «Социализм открывает в каждой из национальных культур такие сферы, такие резервы духовного развития, которые в иных общественных условиях были бы наглухо закрыты», — отмечает т. Ломидзе¹.

Каждая новая ступень в социально-политической, экономической, общественной жизни советского народа сказывалась на своеобразии исторически конкретном выражении граней социалистического реализма. Это естественно. С появлением более совершенной техники, изменением условий труда, быта трудящихся и т. д. изменяется, обогащается и сам человек. Он обогащается, поднимается на новый уровень не только как предмет познания, но и как «субъект» познающий. Отсюда легко понять тот небывалый в ее истории взлет балкарской поэзии, который наметился, например, сразу после XX съезда КПСС. Со съездом связаны моральный прогресс всего советского общества, возрастание свободы, равенства и гуманности в человеческих взаимоотношениях. По XX съезд КПСС особенно знаменателен для балкарцев. Они вернулись на землю отцов, снова обрели дав-

¹ П. Ломидзе. Творческая окрыленность и братское единение.— Ж. «Знамя», 1972, № 12, стр. 241—242.

них своих друзей — кабардинцев, вместе с которыми боролись за свою независимость, делили радости и печали, как делят хлеб с солью, возвращены письменность, возможность издавать книги на родном языке.

Перед балкарскими юношами и девушками широко распахнулись двери вновь организованного университета. XX съезд Коммунистической партии был мощным толчком для развития духовной жизни балкарского народа. Ничто, наверное, так не стимулирует творческое дерзание, как убеждение в жизнеспособности своего идеала, прочности счастья и нерушимости правды, которой ты предан беспредельно.

Однако начало яркого взлета еще не означает того, что достигнута полнейшая гармония между содержанием произведения и его художественностью.

История знает немало примеров, когда сложность взаимоотношений личности и общества, действительность, истина эпохи опережала новый взгляд художника, его мышление, но отставание субъекта от объекта в балкарской литературе, незнание ее представителями определенных специфических законов искусства, ограниченное понимание возможностей метода социалистического реализма были слишком явными и, пожалуй, затяжными¹.

Этим можно объяснить ущербность, неопределенность и неполноценность идеала, бытовавшего в творчестве балкарских художников. Конечно, весь путь балкарской поэзии — это путь упорной борьбы за преодоление отставания субъекта от объекта познания.

XX съезд Коммунистической партии не мог механически снять это существенное противоречие, но именно с ним связано начало резкого сокращения расстояния между этими двумя сторонами литературного прогресса, он дал новую жизнь тому, что было накоплено в творческой жизни балкарского народа. Если Октябрьская революция явилась тем необходимым условием, без которого вообще немислимо зарождение письменной литературы горцев, то XX съезд КПСС и связанные с ним перемены в социально-общественной жизни страны стали теми обстоятельствами, которые обусловили дальнейшее развитие и углубление метода социалистического реализма в балкарской поэзии. И вот теперь, когда пройден полувековой путь социалистической жизни, она из

¹ Здесь не имеется в виду поэзия К. Кулнева.

средства выражения политических идей, лозунгов, без собственного языка и самостоятельности выросла в искусство, пересоздающее действительность. Это искусство, развивающееся уже ради удовлетворения духовных запросов потребителей, ради совершенствования человека, взаимоотношений личности и общества. В настоящее время поэзия народа, бесписьменного до революции и почти не имевшего людей с высшим образованием, переживает революцию в системе художественного мышления как цепь новых тематических, философских и эстетических открытий.

Среди множества факторов, обуславливающих эволюцию искусства, как отмечалось выше, главными являются существенные сдвиги в материальной жизни общества, естественно, влекущие за собой и подъем общественного сознания.

«Люди, развивающие свое материальное производство и свое материальное общение, изменяют вместе с этой своей деятельностью так же и свое мышление и продукты мышления»¹,— говорили К. Маркс и Ф. Энгельс.

Есть все основания утверждать, что изменения, происшедшие в производстве и распределении материальных благ в нашей социалистической стране в последний период, совершили подлинную революцию в сознании балкарского народа, ознаменовали совершенно иной этап в его духовной зрелости. Это особенно легко представить себе, если воспользоваться некоторыми цифровыми данными и соотношениями. Начиная с 1956 года, например, из балкарцев, насчитывающих немногим более сорока тысяч человек, свыше ста юношей и девушек ежегодно становятся студентами Кабардино-Балкарского вуза, не говоря уже о том, сколько их учится за пределами республики, сколько на заочных, вечерних отделениях, в средних учебных заведениях.

До XX съезда КПСС балкарцы имели только одного кандидата наук; сейчас — свыше пятидесяти кандидатов, докторов наук и аспирантов. Только за последнее десятилетие в балкарскую литературу влились около двадцати поэтов и прозаиков. Среди них — известные всесоюзному читателю талантливые Т. Зумакулова, М. Мокаев, М. Геттуев, И. Бабаев, С. Гуртуев, А. Созаев и другие.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. III, стр. 25.

Такое обновление социальной структуры балкарского народа не могло не привести к переоценке эстетических ценностей, к формированию иных представлений о сущности искусства, его специфических законов.

Диалектическая взаимообусловленность эстетических потребностей такова, что она рождает не только потребителей с относительно совершенными художественно-эстетическими запросами, но и тех, кто может удовлетворить эти запросы.

«Предмет искусства — почти подобное происходит со всяким другим предметом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»¹.

Начало эстетического взаимодействия между объектом и субъектом далеко не прямолнейный процесс. Определяющая роль объекта проявляется через публику. Нет публики — нет искусства, литературы. «Без эстетически образованного, понимающего и воспринимающего искусство человека художественное произведение не существует»².

Вначале публика, затем — те, которые должны удовлетворять ее эстетические нужды. Так было с балкарской литературой. Октябрьская революция застала балкарский народ сплошь безграмотным, и, естественно, что новая действительность (объект) не сразу родила своих певцов, а значительно позже, после того как были созданы школы и был открыт в 1924 году Ленинский учебный городок. С появлением людей, могущих читать, рождаются творцы для них. Интересен тот факт, что большинство балкарцев литераторов выступило почти одновременно: в конце 20-х — начале 30-х годов.

† Задача художника заключается в том, чтобы творить, сообразовываясь с культурой общества, с его интересами и идеалами, поднимать на более высокий уровень эстетические потребности публики, которой он обязан жизнью. Иными словами, художник, рожденный публикой, должен теперь вызывать к жизни все новых и новых потребителей и, совершенствуя их эстетический вкус, вести за собой.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, стр. 712.

² Стефан Василев. Теория отражения и художественное творчество. М., 1970, стр. 356.

Однако следует отметить сразу, что в 30—40-х годах балкарская публика была не настолько подготовлена, чтобы предъявлять серьезный счет молодой литературе, а она не настолько совершенна, чтобы повышать ее эстетические запросы. И случись так, что эти две взаимодействующие стороны литературного процесса оказались бы представленными самим себе, искусство балкарского народа не знало бы современного своего прогресса. Его судьба определена и определяется в настоящее время связью с культурными достижениями других народов и прежде всего русского народа.

Русская культура всегда благотворно влияла на формирование национальных искусств. Но в последнее десятилетие плодотворность контакта культуры балкарцев с культурой русского народа, пожалуй, наивысшая. Это и понятно: культурные связи осуществляются через знание языка, как уже отмечалось. Стоит ли говорить о том, что если два-три десятка лет тому назад люди, хорошо владеющие русским языком среди балкарцев были редкими, то теперь он для горца стал по существу вторым родным языком. Сейчас для ребенка горца колыбельная песня одинаково нежна как на родном, так и на русском языках.

Русский язык — это широкая, добротная дорога, ведущая балкарца в сокровищницу культуры А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова. Но балкарцы должны быть благодарными русскому народу не только за то, что тот приобщил их к своей коренной, национальной культуре, но и за то, что открыл ему Гомера, Данте, Шекспира, Гёте и других ярких представителей искусства мира. Благодаря русскому языку осуществляется культурная связь со всеми народами нашей социалистической Родины. Трудно себе представить, насколько духовно убога и нища была бы балкарская публика без знания русского языка.

Русский язык, воспитав балкарского читателя на своей и мировой культурах, сделал его взыскательным судьей и критиком. Он готов теперь к тому, чтобы сурово отсекать от своей национальной литературы все случайное, переходящее и окрылять достойное в ней. О выросшем читателе младописьменных народов хорошо сказал один из исследователей кабардинской поэзии: «Сейчас не только писатели и критики, но и сам хозяин кабардинской литературы — читатель — не примет рито-

ричного «поэта». Это очень важный фактор в литературном процессе»¹.

Естественно, что каждый художник, живущий интересами общества, сознающий высоту духовных запросов читателя, не может не стремиться к тому, чтобы найти «общий язык» с ним, удовлетворить групповые, индивидуальные запросы, цели и идеалы, которые могут иметь место в культурной жизни общества. Иначе он будет не только не понятен публике, а и чужд ей.

«Чем выше поэт,— писал В. Белинский,— тем больше принадлежит он обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества»².

Другой не менее важный фактор, ускоряющий прогресс балкарской литературы, это то, что формирование таланта, мастерства ее творцов, направляется не только национальным (балкарским) читателем, но и всесоюзным. Говоря языком цифр, сейчас в центральных издательствах страны издается более десяти балкарских авторов. Выход художника-балкарца на суд большого читателя стал одним из знаменательнейших стимулов для более взыскательного отношения к своему писательскому ремеслу. В этом опять-таки проявляется определяющая роль русского языка. Без этой близости с русским языком, с его большой духовной культурой, без этой его глубоко ощутимой, активной помощи балкарская поэзия в лучшем случае походила бы на тлеющую свечу, которая способна осветить свою подставку, но не излучать тепло. Если сейчас мы говорим, что поэтический костер балкарцев высок и ярк, если теперь он настолько вырос, чтобы быть достойным влиться в общепоэтический костер прогрессивного человечества, то в этом выражается признательность русскому языку.

Русский язык, являясь опорой балкарских писателей в их творческой практике, помогает им глубже, всесторонне осмыслять историческое и национальное своеобразие своей культуры, переоценивать мыслительный материал народа, видеть в фольклоре то, что не замечалось в нем ранее. Тому ярчайшее подтверждение качественно новое преломление традиций устно-поэтического творчества в произведениях ряда балкарских писателей на со-

¹ З. М. Налоев. Послевоенная кабардинская поэзия. Нальчик, 1970, стр. 112.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 502.

временном этапе и в особенности в поэзии К. Кулиева, К. Отарова. Как сказал Н. Джусойти, «знание русского языка дает художнику обостренное ведение выразительных и изобразительных возможностей родного языка»¹.

Это ли не залог подлинного прогресса искусства, выражающегося в расширении сферы эстетического восприятия, в появлении неизвестных дотоле средств глубокого отражения социально-общественной действительности!

Говоря о факторах, влияющих на эволюцию балкарской поэзии, невозможно обойти тех существенных изменений, которые произошли в характере преемственных связей. В этом отношении можно сказать, что путь балкарской поэзии, путь становления ее реалистического метода — непрерывное обновление, переосмысление традиций ярчайших представителей русской классической и советской литературы, обращение ко всем новым источникам мировой эстетической мысли. Уже в первое время, когда только начинала зарождаться письменная литература, у балкарцев было много и разных учителей. Достаточно сказать, что К. Отаров стремился следовать традициям М. Лермонтова, С. Есенина, В. Маяковского, прозаик С. Хочуев — М. Горького, поэты Б. Гуртуев, С. Шахмурзаев, Х. Темноев, А. Будаев, С. Макитов — пролетарских поэтов, В. Маяковского и т. д. Однако духовная зрелость начинающих литераторов была еще слишком низка, чтобы сочетать традиции с новаторством.

Неосмысленное перенесение средств выразительности, компонентов формы одной литературы на другую плохо способствовало рождению нового национального искусства. Более доступной оказалась школа пролетарских поэтов, с их абстрактностью, космизмом и плакатностью. Видимо, этот факт объясняется не только одинаковым эмоциональным настроением, но и относительно одинаковым уровнем духовной зрелости. Здесь балкарским художникам не требовалось особых творческих напряжений, чтобы «чужое» сделать «своим», в то время как активное приобщение к культуре Л. Толстого, А. Блока требует эстетической подготовленности.

Закономерно, что связь национальных традиций с традициями русской литературы усложнялась, качественно обновлялась по мере духовного развития самих

¹ «Литературная Россия», 26 марта 1971 г., стр. 18—19.

балкарских авторов. Этап следования традициям одного какого-нибудь художника, наблюдаемый в 20—30-х годах, этап перенесения чисто внешних признаков своего учителя, скажем, лесенки В. Маяковского, — позади. Сейчас круг художников, чье наследство влияет на развитие балкарской поэзии, значительно расширился. Попытка связать творчество известных балкарских поэтов с творчеством одного какого-нибудь определенного учителя или найти прямо ассоциирующихся художников в балкарской и русской литературах была бы натяжкой. В настоящий момент балкарская поэзия достигла той степени зрелости, когда нити, связывающие ее с русской культурой, становятся глубинными, невидимыми и многосторонними, о чем предстоит еще серьезный разговор.

«Прогресс есть усиление, умножение и усложнение специфических структур и свойств той или иной вещи в ходе ее движения и изменения»¹, — пишет югославский философ-марксист Л. Живкович.

Влияние русских художников на балкарских идет в нескольких аспектах, если можно так выразиться. И, видимо, одним из определяющих является проблемно-тематическое влияние. Еще совсем недавно большинство балкарских авторов занимались тем, что декларативно доказывали свою любовь к социалистическому строю, Коммунистической партии, идеям ленинского интернационализма. Эти темы останутся неисчерпанными и главными для любой литературы, если они находят новаторское индивидуальное преломление. Однако однообразие их варьирования, как это делалось в балкарской литературе, мало кого могло удовлетворить. На современном этапе балкарские авторы вступили на путь открытий новых поэтических сторон жизни, народного идеала. Осмыслиются проблемы ответственности перед временем, взаимосвязи личности и коллектива, личного и общественного счастья, социалистического гуманизма, патриотизма и т. д. Суметь воспроизвести национальные черты характеров своих героев, воспроизвести такие черты, которые бы помогли обобщить основные процессы развития социально-общественной жизни нации — это то, к чему стремятся балкарские авторы. Однако эволюция искусства определяется не только тем, что становится в центр внимания художника, а гармонич-

¹ Л. Живкович. Теория социального отражения. М., 1969. стр. 314.

ей двучленов социалистического реализма «что» и «как», тем, насколько постигнута сущность объекта познания. Обращение к новым пластам жизни только тогда становится открытием, когда сопровождается соответствующим открытием в сфере изобразительных средств.

«Художественный прогресс определяется не внешней новизной материала, не простым описанием нового объекта творчества, он определяется масштабностью, глубиной, оригинальностью образного обобщения действительности, значительностью созданных художником духовных, эстетических ценностей»¹.

Современный прогресс балкарской поэзии включает в себя выработку чисто специфических формальных признаков, как результат влияния объекта познания и осмысленного, творческого усвоения красок, приемов, выработанных русской и мировой художественной мыслью.

С другой стороны, в этом сказывается и преодоление балкарскими писателями упрощенного понимания творческого метода, сводимого еще недавно к сословной, классовой характеристике героев или только к идеологической выдержанности.

Выход из-за рамок формальных регламентаций основополагающих черт социалистического реализма существенно изменил представление балкарцев о технических моментах, о способах материализации видения в чувственно-воспринимаемых образах и, вообще, сути искусства и его эстетических задач. Отсюда целеустремленная всеобщая тяга к многосторонней профессиональной технической учебе у ярчайших представителей литературы. В настоящее время достижения русской культуры, ее богатые традиции — наследство не только тех, кто их создал. Оно наравне с общественно-историческим опытом нации, с обогащением объекта обуславливает успешное развитие искусства малых народов, способствуя полному выявлению его национальной специфики. Ибо, как правильно отмечает А. Бушмин², «реальная действительность для художника не ограничивается «кругом фактов и явлений, непосредственным свидетелем которых» он является. Она включает в себя и эстетические

¹ М. Хрипченко. О прогрессе в литературе. — «Вопросы литературы», 1970, № 5, стр. 137.

² А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969.

ценности соседних народов, и те книги, которые способны расширить знания о мире.

Таким образом, переход балкарских писателей к методу социалистического реализма был обусловлен самим ходом исторических событий. Ломка старых укладов жизни, строительство новой, на самых гуманных, коммунистических началах, Великая Отечественная война, еще более сплотившая народы нашей страны, процесс постепенного перерастания социализма в коммунизм, научно-техническая революция — в ходе всего этого складывалось и совершенствуется марксистско-ленинское мировоззрение советских балкарских художников. Опыт их творческой деятельности — убедительный пример тому, как социалистический реализм, сближение наций и национальных культур способствуют расцвету духовных возможностей младописьменных народов.

Творчество того или иного писателя может стать большим явлением национальной культуры только на пути социалистического реализма. Выражаясь подобным образом, мы не склонны думать о нем как о некоем гладком, прямом пути, могущем привести художника к намеченной цели. Метод социалистического реализма не догма, не раз и навсегда данная величина. Взаимоотношения метода реализма и писателя диалектичны. Художник испытывает влияние, силу не только социалистического реализма, а оказывает и обратное воздействие. Теория социалистического реализма обогащается на основе всего того лучшего, что накоплено художественным опытом человечества.

Метод социалистического реализма оттачивается, углубляется усилиями литератур как больших, так и малых народов. Естественно, сейчас, когда усилилась борьба с буржуазной литературной теорией, для опровержения доводов «советологов», ставящих под сомнение эстетическую сущность социалистического реализма, и их измышлений о том, будто в нашей стране «вымирают целые национальные литературы или же стандартизируются в соответствии с русскими моделями»¹, особенно необходимо изучение литератур, получивших право на существование после Октября и достигших высших взлетов именно на пути социалистического реализма.

¹ См. статью А. Дымшица «Советская многонациональная литература и современная идеологическая борьба». — Ж. «Знамя», 1972, № 12.

Этим и обусловлено наше обращение к литературе балкарского народа и, в частности, к поэтическому творчеству Кайсына Шуваевича Кулиева.

Опыт становления, развития балкарской культуры показывает, что она может существовать и совершенствоваться в тесной, дружественной связи с другими культурами. Духовное морально-политическое единство наших народов, интернационализм, передовое мировоззрение — это та великая движущая сила, которая направляет ее полет и помогает все новым и новым талантам стать на путь утверждения высоких народных идеалов. Социалистическая действительность, весь социальный климат нашего строя, всегда способствовали проявлению общенародной сущности и ярких национальных форм младописьменных литератур.

В настоящее время надо быть просто невежественным, чтобы не видеть, как национальные литературы приобретают национальную самобытность, постепенно преодолевая «космополитическое малокровие», «вненациональные, универсальные» формы. В этом нетрудно убедиться, сравнив стихи русских пролетарских, стихи кабардинских, балкарских и других поэтов, написанные в первые годы Октябрьской революции и социалистического строительства.

Общим для них было то, что политические идеи не находили адекватного художественного воплощения, содержание не облекалось в конкретно-чувственную, образно-эмоциональную, специфическую форму. Стихи гражданского пафоса, публицистические, агитационные, посвященные дружбе, Родине, выражающие чувства любви, восхищения перед новой действительностью 20—30-х годов, ненависти к сопротивляющемуся старому миру, стихи-плакаты занимали определяющее место в литературе каждой нации. Понятно, что вначале для литератур народов СССР характерны если не «мировые стандарты», так формы некоего «всесоюзного, общего» характера, т. е. на первом этапе своего становления в национальных литературах гораздо больше «сближающего» и почти отсутствует «различающее». Сейчас уже балкарская литература, ограниченно входя в многонациональную советскую литературу, воплощает в специфической яркой форме образ современника, советского человека, творца и создателя нового мира. Поэтому целью данной работы и является показать путь обрете-

ния балкарской поэзией этой глубоко национальной формы. Стремясь осветить поставленные вопросы, автор исходил прежде всего из прочтения произведений в оригинале.

У ИСТОКОВ РЕАЛИЗМА

Дооктябрьская балкарская народность, насчитывающая всего несколько десятков тысяч, была разбросана по ущельям суровых кавказских гор. Полностью отсутствовали культурно-экономические связи с другими нациями, даже жители пяти главных ущелий жили раздробленно. До революции горец почти не имел колесных дорог, средств передвижения. Необходимые ему бытовые вещи, продукты для потребления он перевозил выючным способом, единственный «вид транспорта» — ослы, верховые лошади — наиболее доступный балкарцу, требовал много времени, надолго отрывал его от земли и скотоводства. Горец был сжат со всех сторон горами, но еще более — тисками нужды. Он терпел двойной гнет: с одной стороны — местных таубиев, с другой — царского самодержавия. Бесконечные страдания, бесправие, трудные географические условия, — казалось, все за одно и способствует не только материальной нищете, но и духовной. Однако в жизни балкарского народа получилось так, что материальная нужда не повлекла за собой безволие и пессимизм, немоту. Несмотря на трудную общественно-материальную жизнь, балкарский народ сумел выразить свои чаяния, стремления, жажду свободы и братства в ярком устном творчестве. Во введении к «Критике политической экономии» и «Капиталу» К. Маркс указал на то, что отдельные периоды расцвета искусства не находятся в прямом соответствии с уровнем развития общества, с развитием его материальной основы. Ф. Энгельс в письме Кондрату Шмидту от 27 октября 1890 года отмечал, что «идеологические области находятся под господствующим влиянием экономического развития». В другом же письме (Борнису, 25 января 1894 г.) он пишет: «Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является причиной, что только оно является активным, а все остальное лишь пассивное следствие».

Мрачен был быт дореволюционного балкарского народа и тяжек социальный гнет, но прекрасен и высок

его идеал человека-борца, воплощенный в многочисленных сказках, богатый эпос в исторических, эпических и лирических песнях.

Балкарцы, несмотря на отсутствие письменности, сохранили величайшие памятники поэтического искусства, отразив в них свою многовековую историю, жизнь такую, какой она должна быть по их понятиям — без гнета, без злых и недобрых сил. Как одну из особенностей народного эпоса следует отметить социальную окрашенность его конфликтов, социальную мотивировку поступков и действий борющихся сторон.

В. И. Ленин писал: «В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»¹.

Это положение является ключевым при оценке творчества любого из народов, в данном конкретном же случае таких сказаний и песен как «Ёрюзмек бла кына Сакьяллы кызыл Фук» («Ёрюзмек и краснобородый Фук»), «Сосрукь бла эмеген» («Сосрук и великан»), «Орусбийлары» («Орусбиевы»), «Атабийни жыры» («Песня Атабия»), «Азнор», «Бекболат» и других.

В партском сказании «Ёрюзмек и краснобородый Фук» сквозь его фантастическую оболочку довольно отчетливо выступают, например, реальное содержание и социальные мотивы конфликта между Фуком и Ёрюзмек, конкретизирующие коллективные антагонистические силы.

Подобная особенность партского эпоса отмечена еще В. Абаевым:

Фук — это не просто воплощение непонятной, стихийной силы, а вполне определенное, социальное зло. Он обирает народ, обложив его тяжелой податью, преследует непокорных. Социальную характеристику имеет и парт Ёрюзмек — выходец из народных низов — «в двенадцать лет начал пасти овец».

В руках Фука — огромное богатство, большие возможности. Преследуемый партом, он взлетает за облака и строит там стеклянные хоромы, крепость. Богатству и

¹ В. И. Ленин. Критические заметки по национальному вопросу. Полн. собр. соч., т. 24, изд. 5-е, стр. 120—121.

В. Абаев. Проблемы партского эпоса. — Сб. «Партский эпос».

коварству Фука противопоставлены мужество и благородство Ёрюзмека. Ёрюзек в борьбе с врагом не одинок. Он добивается скорейшей победы над Фуком благодаря поддержке и мудрым советам народа.

Социально-классовыми побуждениями руководствуются и другие парты: Сосрук («Сосрук и эмеген»), Ногайчик («Ёрюзек и Ногайчик»), Кара-Шауай («Богатырь Кара-Шауай»).

Создавая образы этих богатырей, народ выразил свою глубокую тоску по той справедливой силе, которая могла бы защитить их интересы, свободу и права на плоды своего труда, на материальные блага природы. Не находя своего идеала в действительности, видя большой разрыв между ними, он сокращает этот разрыв в своем воображении, восполняет жизнь тем, чего не хватает в ней. Но уже то, что народ в своем воображении постоянно одолевает насильников, говорит о его вере в возможное торжество добра над злом, о том, что он стихийно осознает неустроенность мира. В нем уже нет слепой покорности перед противостоящей ему силой, он борется как со стихией природы, так и против сосредоточения земных благ и плодов своего труда в руках «немногих». С другой стороны, следует отметить, что большинство нартских сказаний свободно от прямолинейного, легкого решения конфликтов. Часто борьба между ними приобретает относительно сложный, затяжной характер, не всегда исчерпывается победой одной из антагонистических сторон и не всегда обходится без потерь для народных героев. Например, в острой борьбе с эмегенами (великанами) погибает нарт Ногайчик («Ёрюзек и Ногайчик»), а после того, как Фук был обезглавлен Ёрюзмеком, в борьбу с последним вступает сын Фука. В отдельных сказаниях наблюдаются элементы характеристики вступивших в схватку сил. Великаны или другие чудовища, олицетворяющие зло, наделяются не просто огромной, грубой физической мощью, а и хитростью, изворотливостью («Сосрук и великан»).

Нарты же одолевают их не одним мужеством и оружием, но чаще силой разума, смекалкой.

В этом отношении мы можем сказать, что эпос является гимном, прославлением человеческой мудрости, верой в бесконечные ее возможности улучшить мир, очистить его от несправедливости, недобрых сил.

Нередки сказания, повествования в которых держат-

ся не на единичном, особенном случае, событии из жизни или же только вокруг фигур, представляющих коллективное могущество двух сторон. Большие события (скажем, битва) осложняются, замедляются промежуточными, менее значительными, связанными с личной жизнью героя, с его семейными обстоятельствами, выдающимся богатырям сопутствуют «средние», трусы, льстецы, просто предатели и т. д.

Эти попытки привязать «действующие стороны» к определенному обстоятельству, заполнить вокруг них «вакуум», подчеркнуть «непохожесть» героев друг на друга дают возможность говорить о том, что сочинителю эпоса — народу свойственны зачатки диалектического мышления, что он видел действительность неоднородно. В связи с чем и встает вопрос о характере реализма устного творчества. В понимании сути данной проблемы скрещиваются разные точки зрения. Одни исследователи считают нартский эпос глубоко «реалистическим», другие видят в нем зачатки элементов реализма, третьи говорят о применимости к фольклору понятия «национальная форма»¹, а стало быть и реализма. В. Чичеров же находил возможным применять термин «реализм» по отношению к устному творчеству «как обозначение жизненной правдивости изображаемого»², отрицая возможность применения «традиционному народному творчеству термина «реализм», понимаемого как творческий метод и как литературное направление»³.

Можно «говорить о присущих фольклору тенденциях реализма, питающих литературу на всем пути ее развития, но нельзя говорить об исконном существовании в народной поэзии реализма как творческого метода создания произведений»⁴.

Однако, если исходить из анализа конкретного фактического материала, то трудно согласиться с выводом Чичерова. Безусловно, нельзя искать в фольклоре метод реализма в его готовом виде, каковым мы его знаем по творчеству Л. Толстого, А. Чехова. Всякому осведомленному человеку хорошо известно, что в фольклоре нет

¹ Н. Ф. Бабушкин. О марксистско-ленинских основах теории народно-поэтического творчества. Томск, 1965.

² В. Н. Чичеров. Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959, стр. 20.

³ Там же, стр. 20.

⁴ Там же, стр. 21.

характера во всем его неповторимом индивидуальном своеобразии с присущими ему противоречиями, достоинствами и недостатками. Все это мы имеем только в зрелой художественной литературе. Поэтому можно говорить о несовершенстве, о неполноценности реализма в фольклоре, а не о невозможности применить к нему понятия реализм, обозначающего творческий метод. Фольклор — не «бессознательные упражнения народа в сочинительстве, а выражение его дум, стремлений, идей это сознательная реакция народной души на противоречия действительности. Там, где масса «волновалась сильными и благородными чувствами», там возникла народная поэзия, полная «свежего, энергического, истинно поэтического содержания, всегда возвышенная, целомудренная, чиста, проникнута всеми началами прекрасного, которые вполне развиваются в человеке»¹ — писал Н. Г. Чернышевский.

Творческий метод и мировоззрение художника связаны. Начало формирования целенаправленного мировоззрения — путь к творческому методу, к оценке действительности с тех или иных позиций. Конечно, мы не можем говорить о высокой оформленности мировоззрения сочинителей фольклора, которое бы направляло их деятельность по отношению к окружающему миру. Мировоззрение, взгляды сказителей не могли иметь теоретических, научных основ. Иначе говоря, у сказителей не было такой теоретической формы художественного мышления, которая бы стала активно действующей силой, управляющим элементом. Но практика человеческой жизни, наличие эксплуататоров и эксплуатируемых, испытываемый гнет со стороны имущих классов учили народ отличать прекрасное явление от безобразного, творить, преломляя действительность с позиций своих интересов. Постоянная борьба противоположных классов, стремление одного из них держать в подчинении других и ответное непокорство этих других рождали революционные идеи, пусть еще не осознанные, не оформленные. А. Герцен в свое время подчеркнул мысль о том, что даже тогда, когда революционные стремления еще не оформились теоретически, они уже имели место в самосознании народов: «Скажу лишь, что они не являются

¹ Н. Г. Чернышевский. Песни разных народов. Полн. собр. соч., т. II. М., 1949, стр. 297.

четкой теорией, но живут в народе, в его песнях и преданиях»¹.

Сам факт умелого, правильного отбора жизненных явлений для произведений устно-поэтического творчества (конечно, не всех) говорит о революционности, хотя нечеткой, мировоззрения сказителей. Отсюда и та революционная тенденциозность, которая имеет место в фольклоре. Трудящиеся массы никогда не оставались равнодушными к политической власти, к социальному строю. Показывая торжество добра над злом, торжество бедного над богатым, народ тем самым выражал свою социально-классовую ненависть к эксплуататорскому строю.

Соединение революционности с элементами, тенденциями реализма исключает понимание последнего просто как обозначение жизненной правдивости.

«Фольклор, как и другие виды искусства, не может ограничиваться констатацией отражаемых явлений и фактов, он обобщает, делает выводы, содержит в себе оценку и приговор»², — пишет А. Буров.

Главной внутренней причиной развития устного творчества, как и художественной литературы, является идеология, политика классов, рост общественного сознания народа, понимание им своей исторической роли и необходимости активной борьбы с враждебными ему классами. Этим объясняется углубление реализма в фольклоре позднего периода, в частности, в песнях.

«Чем песня позднее, тем ближе она к реальной жизни и социальной борьбе»³, — говорит В. Пропп.

Балкарское песенное творчество отличается исключительным тематическим разнообразием. В них воспевается радость труда, народная мудрость и находчивость, тема мужества и верности долгу перед народом, Родиной. Но, пожалуй, наиболее глубокую разработку получила тема недовольства, протеста против социальной несправедливости. В этом плане знаменательны «Орусбийлары» («Орусбиевы»), «Гошаях бийчени кюйю» («Печаль Гошаях»), «Песня Атабия», «Къанамат», «Азисор», «Бекболат» и другие. Конечно, их нель-

¹ А. Герцен. Собрание сочинений в 30-ти томах. Изд. АН СССР. 1956, т. VII, стр. 144.

² А. Буров. Эстетическая сущность искусства. М., 1956, стр. 3.

³ В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. — Ж. «Русская литература», 1963, № 3, стр. 80.

зя объединять по степени оформленности политического самосознания народных масс, но нельзя и не видеть того, что рост этого самосознания был последовательным, восходящим. В песнях, сравнительно недалеких от предреволюционного времени, если судить по их общей атмосфере, голос народного протеста приобретает большую силу. Во многих из них нашло отражение осознания необходимости решительных действий. Герои «Канамата», например, уходят в абреки, потому что не хотят мириться со своим бесправным положением, с царским беззаконием». Идеал их жизни — равноправие, свобода — уже не является предметом далекого будущего. Он близок, рядом и может быть достигнут реальной борьбой. Горцев вовсе не удовлетворяет воображаемая победа над злом, ибо отчетливо представляет его истоки и облик конкретных его носителей. Ему незачем больше персонифицировать свои представления зла в драконах, змеях и одноглазых великанах, когда он уже знает, что царизм и его подсобники — местные князья, таубии — опаснее любого из драконов. Реальному, конкретному злу необходимо противопоставить не выдуманного богатыря, скажем Ногайчика или Сосрука, а столь же реальную силу. И, конечно, когда такие «чудовища», как князья Абаевы («Песня Атабия»), живущие рядом с бедным, слепым горцем Атабием, «проглотили его двух дочерей», он не мог тешить себя предполагаемой карой или ждать меча чудодейственной силы. Он точит свой, обыденный, пропахший сырмятиной, нож. Месть слепого горца — не кровная месть, а форма взрыва его внутреннего протеста против того социального насилия, которое унижает массы людей во имя благополучия и возвышения немногих. Пусть Атабий еще не нашел настоящей формы борьбы, но он преодолел внушения религии о предопределенности богом земного бытия, в нем появилось чувство собственного достоинства, определившее его поступок. И стоит ему, Атабию, получить толчок извне, соприкоснуться с целенаправленной идеологией, как он сам превратится в более организованную силу.

Подобные балкарские песни показывают горца на такой стадии эволюции его сознания, когда тот начал вступать в активные взаимоотношения с объективными обстоятельствами, стремится изменить действительность, но чтобы изменить ее так, как он это осознал, ему не хватает деятельно политического взгляда. Поэтому вы-

ступления горцев, носящие одиночный, индивидуальный характер, подают скорее добрый пример, нежели приводят к нежелаемым результатам. В этом аспекте, пожалуй, лучшей является песня «Бек-Болата».

Углубление реализма в балкарских народных песнях, естественно, повлекло за собой и соответствующие изменения в средствах художественной выразительности. Прежде всего, надо отметить, что образы песен, в отличие от эпоса, стали разъединяющими. Хотя между такими героями, как Ачемез («Аче-улу Ачемез»), Атабий, Бекболат, еще много похожего, общего, но ими уже невозможно объединять разные произведения: элементы индивидуализации играют существенную роль. То же самое можно сказать и о предствителях классового врага. В «Песне Атабия» на фоне определенного быта выведены довольно конкретные образы князей Абаевых. Особо подчеркнуты их стремление к наживе, безграничная жестокость. В песне в основном раскрывается через «индивидуализированные поступки, действия» угнетателей, могущие пролить свет на всю их внутреннюю сущность. Например, князья Абаевы привязывают ноги слепого Атабия к верхушкам деревьев и рвут его на части. В «Азноре» же даются относительно конкретные образы отца и сына Айдоболовых. Укрупненно выделены ведущие черты их характера: у отца Азнора — взяточничество, высокомерие, у сына — нравственная нищета.

Попытки выделения конкретизированной личности, расчленения личностного и общего начал наиболее успешны в «Бекболате» и «Печали Гошаях». В последней мотивы социального протеста соединены с глубокими чувствами, переживаниями обаятельной женщины Гошаях. Иными словами, здесь выработан язык для выражения персонифицированных чувств, волнений. В этом отношении интересна речь самой Гошаях, полно передающая ее внутреннюю суть — чистоту помыслов, глубину переживаний.

Вообще, следует отметить, что такое средство художественной характеристики, как форма диалога, в балкарских народных песнях остается наиболее тонко отработанным. Индивидуализированным диалогам песен «Сарыбий и Къарабий», «Жагъаштокъ улу Чёпеллеу», например, может позавидовать любой большой художник.

Попытки показать образы в их неповторимом своеобразии в песнях сочетается с конкретизацией географической среды, обстоятельств жизни, в которых герои

действуют, сталкиваются друг с другом. Обстоятельства места и столкновения, географическая среда в песнях содержат конкретные, даже узколокальные признаки. В «Орусбиевых» действие вначале происходит в Баксанском ущелье, в «Шам теберди», затем в «Муху» и «Гитче кол» — эти топонимические названия сохраняются и по сей день. В «Сарыбие и Карабие» действие происходит то в Чегеме, то в Холаме, и т. д.

✓ Народно-демократические тенденции устного творчества, его элементы реализма как творческого метода нашли свое дальнейшее развитие в поэзии классика балкарской литературы Кязима Мечиева.

✓ Вся поэзия К. Мечиева была окрещена великой любовью к своему народу и жгучей ненавистью к притеснителям национального духа. Звон кузницы поэта и печальные мелодии его стихотворных строк, выкованных, как сталь, как железо, переполняя ущелье, где трудился этот мудрый мастер, возвещали соотечественникам о страданиях, бедах обездоленного горца. Думы о судьбах угнетенных, стремление облегчить их положение, знание истинной цены трудовому человеку и обывателю, постижение социальных корней зла определили содержание и идейно-эстетическую направленность поэзии К. Мечиева. В его стихотворениях нашли взаимопроникновение, соединение национальных, социальных, патристических и многих других мотивов. Такому всестороннему, полному своему восприятию действительности поэт был обязан прочной связи с народом и его устной поэзией. Народная жизнь питала все его творчество, обусловила судьбу и внутреннее противоборство великого кузнеца.

К. Мечиев — поэт-гражданин, воспринимавший судьбу униженных, как собственную, жил их радостями и печалью. Он видел, что в дом горца путь бедам не заказан, они входят туда так же беспрепятственно, как «туман в ущелье». Оттого поэт слагал горькие стихи, смотрел на мир с тоской, оттого и предстает он перед нами очень разным — то недовольным и протестующим, печальным и безутешным, полным то буйного гнева, то ласки, нередко раздумывающим о смерти, старости и т. д.

Большое сердце Кязима вмещало множество противоположных чувств. Но при этом ведущей оставалась любовь к угнетаемому. Отсюда и сила контрастного ей чувства. Поэт весь свой поэтический дар, жаркий, как горящие угли его кузнечного горна, направляет против уродливых явлений того социального мира, где он жил, осуждает и отвергает всё враждебное свободолобивым устремлениям обездоленных. К. Мечнев отказывает лицу, пользующемуся благами чужого труда, в праве называть себя человеком. И всеми возможными средствами поэт добивается того, чтобы подчеркнуть превосходство представителей трудящихся масс над эксплуататорами. В одном из своих четверостиший К. Мечнев говорит о том, что топор, который он кует, принесет народу гораздо больше пользы, чем бий. В стихотворении же «Парий-им» («Мой пес») поэт, сравнивая бийя и пса, последнего ставит выше, ибо он «лучше понимает слова печали старого кузнеца, чем безголовые «сытые богачи». В этом отношении интересно восьмистишие «Махтапчакъ бий улуна» («Хвастливому сыну бийя»). Оно написано в форме обращения поэта к отроку бийя, и здесь его внутренняя сущность, жизнь и образ изображаются поэтом больше косвенно, нежели посредством прямой характеристики, т. е. посредством выявления отношения самого поэта к нему. К. Мечнев говорит, что бийю нечем гордиться, он не знает, что такое труд, его спесь да и сам он ничего не стоят. Поэт не променяет на него ни одно свое поэтическое слово.

Метод косвенной характеристики К. Мечнева дает ему большую возможность отчетливо показать враждебные друг другу силы, суть их взаимоотношений. С другой стороны, в подобных своих произведениях поэт показывает не только непримиримость двух миров — сытых и голодных, но и подошел к решению вопроса о том, что является решающей силой истории. Не сословная принадлежность определяет достоинства человека, а причастность к производству материальных благ — такова идейная концепция многих произведений К. Мечнева.

Адам болгъа итинебиз—
Эрликин андан сюебиз 1,—

¹ Букв.: Стремимся быть человеком — оттого и любим мужество.

пишет он в стихотворении «Батырлыкъ жютиод къама-ча» («Храбрость остра, как кинжал»). И как бы модернизировано это ни звучало, но подобная мысль Кязимом проведена независимо от тех открытий, которые были сделаны тогда большими художниками мира.

Глубокое понимание роли труда и трудового человека в общественно-социальной жизни позволило ему ввести его в свою поэзию как главное, сделать труд основным критерием в оценке человеческого содержания. Достаточно вспомнить такие произведения поэта, как «Трудящемуся», поэма «Бужжигит», «Что мне делать?» и другие. Бренность, скоротечность бытия одолевается трудом («Что мне делать?»), труд — основа всего, только им и сопротивленным враждебным ему обстоятельствам может сохранить свои достоинства человек — вот что утверждал своим талантом К. Мечнев.

Сам поэт, имея большие возможности зарабатывать средства на содержание себя и семьи иным путем, всю свою жизнь оставался в кузнице: ковал железо и стихи.

Цель своей трудовой и творческой деятельности К. Мечнев видел в служении интересам народа, в защите прав человека. Высокое, эстетическое он находил не в исключительных явлениях, а в обыденной жизни, в поступках и поведении простых людей, в его патристических чувствах, любви к ближнему и труду. Поэт верил в большие возможности горца, дорожил его светлой мечтой о свободе. Идеал Кязима — идеал свободы — поэтому являлся одновременно и народным, близким и понятным. Только в условиях свободы мог горец не чувствовать себя униженным и оскорбленным, жить полноценной жизнью. Зная это, поэт больше всего ценил ее, сытой жизни в неволе предпочитал жизнь в лишениях и трудностях, однако свободную. Эта мысль мудрого кузнеца персонифицирована в стихотворении «Воробью, севшему в мой двор». К. Мечнев, обращаясь к птице, говорит, что она голодна, но участь ее лучше, чем у бедного горца, она свободна и не знает, что такое слуга, бий. В другом, одноименном шедевре, озябший, съезжившийся воробей в сознании поэта ассоциируется с обездоленным человеком: «У нас тебе подобных людей, голодных и слабых, много», — говорит поэт. Бедным всюду холодно и тесно. В отличие же от них голодная птичка — свободна. И чтобы ребяташки не заманили в силки, поэт просит ее не соблазняться крошками хлеба.

Идея свободы и равноправия является душой всей

его поэзии. И в этом смысле К. Мечиев не укладывается в национальные рамки. Будучи выразителем общечеловеческой мысли, глубоких философских обобщений, он стоит рядом с большими художниками других народов, выступавших против всяких оков, национального и социального угнетения, религиозных предрассудков и нищеты духа.

Поэт хорошо знал и то, что свобода — мечта угнетенных — не наступит сама собой, что там, где царят произвол, попирающие права слабого сильным, сильные не раскуют добровольно своих жертв. Подобные иллюзии не занимали великого кузнеца. Где он видел выход? Частично ответить на поставленный вопрос помогает взгляд К. Мечиева на геронческое, мужественное. Он считает способность человека совершать мужественные поступки одним из содержательнейших его качеств («Храбрость остра, как кинжал»). Человек должен быть готовым отстаивать, защищать свое достоинство, чтобы не преклоняться перед насильниками. Сам он гордится своей непокоренностью перед социальным злом:

...Алаи зулмугъа баш урмам,
Налат бергенми кьоймам.

«Я не преклоню головы перед злом и
не перестану его проклинать».

Этой непокорности объективным обстоятельствам, лицам, приносящим страдания и унижение, призывал он своих соотечественников в стихотворении, например, «Жалоба горянки». Отсюда понятно, почему люди, терпящие гнет, вызывали в нем одновременно возмущение и печаль. Нет более позорного явления, чем беззастенчивое позволение врагу торжествовать над собой, проявление малодушия и трусости перед ним. С болью в сердце поэт говорил о том, что его народ своей неорганизованностью порой напоминает ему стадо овец, шарахающееся в испуге от волков.

Всей душой любя придавленных нуждой соотечественников, К. Мечиев не мог не огорчаться их слабодушием, излишней робостью и разобщенностью, способствующими социальному злу. Косвенно или прямо поэт призывал силы, могущие противостоять эксплуатации, к

единению. В «Стихотворении, сказанном одинокому тополю», главная идея которого оттенена уже названным, он развивает грустную мысль о трагичности тополя, оторванного от своих собратьев. Правду надо искать не в одиночестве и не в «собственном доме», а сообща, в связи с общим, как бы говорил К. Мечнев. Однако для этого народу необходимо было преодолеть свою политическую безграмотность, темноту и забитость. Путь к свободе, равноправно лежит через полное понимание истины эпохи. Поэтому он неустанно призывал угнетенных горцев к учебе, просвещению. «Нет на свете ничего более священного и лучшего, — говорил поэт в письме своей сестре. — Учись, учеба открывает глаза на мир». Но главным объектом его бичевания всегда оставался общественный строй. Он поделил горцев на сытых и голодных, разжег между ними огонь антагонизма, он плодит безграмотных и религиозные предрассудки, преграждая дорогу к свету. При виде того, как кучка менее достойных превратила более достойное большинство в своих рабов, что сила на стороне «этих менее достойных», сердце кузнеца обливается кровью («Халкъыма жетген азапкъыны кёрюп, гюрбежимде кюмюрча кюеме»), поренполяется негодованием. Естественно, что К. Мечнев в своей революционной поэзии стремился воспитывать в народе классовую ненависть, показывая ему подлинное лицо виновников бедственного положения. Но зачастую это делалось поэтом не прямо, а косвенно, посредством показа результата грабительских действий эксплуататоров. Поэтому в его поэзии большое место занимают миниатюры-шедевры, живописующие страдания и нищенское существование балкарцев. В этом отношении К. Мечнев выступает как художник-монументалист. В его четверостишиях нет подробностей, частных. В их основе — один случай, один образ. Они словно выгравированные слитки, спрессовавшие в себе вековую горечь и страдания обездоленных. Горькая их судьба персонафицируется, сопоставляется с такими же горькими, печальными картинами и образами, взятыми из живой и неживой природы. Это и озябший, голодный воробей, это картина преследования волком раненого тура («Раненый тур»), это и «одинокий, грустный тополь», растущий на берегу реки, и другие сложно-ассоциативные образы, картины. Кязим нередко пользуется приемом олицетворения, овеществления отвлеченных явлений, понятий. У него «черная беда» может стучаться

просто в окошко или, охватывая широкие круги, внезапно входит в аул, как туман в ущелье. В другом шедевре поэт горестно ищет, что горе к беднякам дорогу находит легко, а счастье заблуждается в горах. Для поэтического языка К. Мечнев характерны не только переходы от частного к широким социальным картинкам, от обыкновенного к необыкновенному, но и густая метафоричность, контрастность. Однако все это подчинено оттенению главной трагедии времени. Наиболее целостное воплощение эта трагедия получила в поэме «Раненый тур» (1907). Она построена так, что два символических образа — образ раненого тура, преследуемого волком, и образ охотника Хашима, взаимопроникая, взаимодополняя друг друга, проясняют основную поэтическую мысль произведения. Здесь К. Мечнев, исходя от частной картины (тур и волк), ассоциативно поднимается до широкого социального обобщения народной жизни, которая в свою очередь конкретизируется в линии охотника Хашима и его властелина.

Основополагающая черта образа Хашима — эпичность. Она проявляется прежде всего в его облике, поступках, действиях, в гуманистических взглядах. Зная, что ждет его в ауле, если вернется без добычи, он стреляет в волка, даруя жизнь раненомутуру. Примечательно, что Хашим, сочетающий в себе мудрое спокойствие с яростным гневом, выступает и как глубоко индивидуализированное лицо, и как олицетворение народа. Судьба Хашима неотделима от судьбы бедных его аульчан, находившихся почти в рабском положении. Драматическая история охотника — конкретное проявление этого. За то, что Хашим вошел в дом своего властелина без турьего мяса, он, осыпав его бранной речью, ударом палки перебивает ему руку. Здесь возникает обратная ассоциация: Хашим избит, унижен и оскорблен, он теперь сам в положении раненого тура, им спасенного. Но кто теперь спасет бедного охотника, кто протянет ему руку помощи, где та сила, которая может отомстить за униженного человека и покончить со злом? От судьбы Хашима — судьбы горцев — художник перекидывает мост к размышлению о том добром начале, могущем разрешить вековой антагонизм бедного и сытого, принести свободу и равноправие. Однако следует отметить сразу, что поэт чувствовал наступление нового смутно, не до конца понимая его сущность. Порой он

сознательно и открыто утверждает элементы будущего. Например, в поэме:

Нишаллах, ийнанабыз—
Келтир бир дерт алыучу.

«Слава богу, верим: придет еще
мститель».

(Подстрочник — мой.)

И тут же создается впечатление, что эта мысль поэта случайна, тем более последующими строками она не подкрепляется:

Башха жолну тапмайын,
Назмуланы тагъама —

«Не зная иного пути,
слагаю стихи»,—

с горечью заявляет он.

Для Кязима Мечиева было неясно: какая же борьба является единственно перспективной, какая сила должна возглавить эту борьбу, если она и произойдет. Оставаясь глубоко честным в своей ненависти и проклятиях угнетателям, в изображении народных мук, он остается честным и в своих признаниях о том, что не видит перспективы общественного развития. Страдая страданиями родных аульчан и тем, что не может указать горцу верный путь к счастью, классик балкарской литературы порой не находил слов утешения и надежды. Поэт, который утверждал единственность земного бытия, в минуты отчаяния обращается к всевышнему, шлет ему свои жалобы, взывая о помощи:

Жарлы халкъыма бир онглюк келсин деб,
Аллахдан адамладан да тилейме¹

«Клянусь бога и людей о помощи моему бедному народу»,—

читаем мы в одном из его четверостиший.

Передки произведения, в которых автор сетует на то, что не знает, где «захоронено счастье бедняка», что размышления его о путях к лучшему устройству жизни трудового человека безрезультатны.

¹ К. Мечиев. Сайлама чыгъармала. Нальчик, 1959, стр. 65.

Порой же в поэзии К. Мечиева начинает звучать мотив веры в объективный ход истории, который приведет к исполнению мечты горцев (...«Ачылыр бизни кюнлюбюз» — «И для нас наступит светлый день»). Однако поэт не обладал таким видением отношений обстоятельств и человека, который бы указал способ выхода из лабиринта общественных противоречий, приблизить свой заветный идеал. Оттого кязимовский гуманизм пассивного сочувствия преобладает над гуманизмом активного действия, вмешательства в жизнь. Кязим Мечиев, призывая верить в торжество добра над злом, в светлое будущее, порой не поднимается выше выжидательной позиции, что свидетельствует о противоречивости мировоззрения:

Ишлеп, кьол кыйыныбызны ашаргъа,
Иги умутну юзмейин жашаргъа.

«Мы ко всему относимся терпеливо и не
расстаемся с верой в будущее».

Поэзия К. Мечиева — яркий пример вторжения в социальные противоречия своего времени, правдивого изображения дореволюционной жизни балкарского народа. Рисуя широкую правдивую картину социального подавления одного человека другим, жестокость и эгоизм выше стоящих сословных групп, поэт неосознанно подходил к показу неизбежности массовых выступлений бедняков против своих притеснителей. Жизненным и идейным содержанием своих стихотворений, особенно поэмы «Раненый тур», К. Мечиев показал условия, способствующие созреванию, осознанию бедным людям необходимости изменить мир.

В глубоком правдивом изображении характера эпохи, совокупности общественных отношений заключается бессмертное искусство кузнеца, но бессмертие не снимающее разговора о существенных его издержках. Показав зависимость внутреннего мира горца от объективных обстоятельств, всю тяжесть давления их на его психологию, поэт почти или совсем не коснулся обратного воздействия субъекта на окружающий его внешний мир. Возможно, балкарская действительность тогда еще мало давала подобных примеров, возможно, она не знала стойких, идейных борцов. Если даже принять все это на веру, то нельзя не учитывать революционных ситуаций,

сложившихся в России. Волны их докатывались и до балкарцев, какими бы высокими горами они ни были окружены. Конечно, уловить новое в зародыше, зачаточном состоянии и на его основе создать новые характеры, типы — трудная задача. Она по плечу художнику, обладающему «даром предвидения» (М. Горький), цельным, передовым мировоззрением, способному включать в изображение реального, устоявшегося «третью действительность».

Указывая на необходимость исследовать жизнь в ее диалектической сложности, В. И. Ленин писал: «Перед тем, кто хочет изобразить какое-либо живое явление в его развитии, неизбежно и необходимо становится дилемма: либо забежать вперед, либо отстать. Середины тут нет. ...если при этом точно указаны обстоятельства... тогда в подобном забегании вперед нет никакой ошибки»¹.

К. Мечнев, отдавший огонь своей поэзии народу, готовый вырвать из груди свое сердце, чтобы, «превратив его в лодку», переплыть море людских страданий к народному счастью, не смог в реальном увидеть возможное, не смог оценить настоящее с позиций будущего, которое уже было близко и почти, подобно солнцу, заглядывало в окно.

Будучи гениальным художником по мастерству раскрытия страданий горцев, Кязим не поднялся до осознания необходимости революционного переустройства жизни, не увидел действенных путей выхода из противоречий. В этом ограниченность его реализма. Еще Белинский, Чернышевский, Добролюбов отмечали, что мало большому художнику ограничиваться изображением свободлюбивых устремлений народа, его мечты, идеалов. Необходимо показывать людей, которые могли бы реализовать их. «...Нужны люди дела»², — писал Добролюбов.

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Великая Октябрьская социалистическая революция застала Кабарду и Балкарню крайне отсталыми в социально-экономическом и культурном отношении. Дос-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 322.

² Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 211.

точно сказать, что до революции более 90% жителей этих двух окраин составляло сельское население и что грамотность дореволюционной Кабардино-Балкарии не превышала трех процентов всего населения.

Как и горцы всего Северного Кавказа, кабардинцы и балкарцы не успели пройти стадии промышленного капитализма. Слаборазвитая промышленность Кабардино-Балкарии была представлена мелкими предприятиями, базировавшимися на ручном труде или же на примитивной технике. Царизм, русская буржуазия сознательно тормозили культурно-экономическое развитие национальных окраин, подвергая их беспощадной эксплуатации.

Социальный и национальный гнет, усиливающиеся реквизиции домашнего скота, зерна на военные нужды, мобилизации населения вызывали недовольство со стороны горской бедноты. Особенно часты были волнения крестьян на почве реквизиций. Как отмечают историки, по числу крестьянских волнений «Северный Кавказ занимал одно из первых мест среди других областей и губерний России»¹.

Все это определило отношение горцев к Великой Октябрьской социалистической революции. «Революционный опыт убеждал крестьянские массы Кабарды и Балкарии, что победа над эксплуататорскими классами может быть одержана только в союзе и под руководством русского пролетариата, что единственной политической силой, способной до конца понять и удовлетворить коренные интересы крестьянства, является партия большевиков...».

Именно поэтому с победой Октябрьской социалистической революции трудящееся крестьянство Кабардино-Балкарии в своем подавляющем большинстве стало на сторону «Советской власти и большевиков»².

В 1917 году, выступая перед беднотой Гунделена, революционер Настуев Юсуф говорил:

«Движение пролетариата и крестьянства является освободительным движением от царского гнета, князей, помещиков, таубиев. Большевики — это передовая часть

¹ См.: «Материалы Юбилейной научной сессии, посвященной 50-летию Советской автономии Кабардино-Балкарии». Нальчик, 1971.

² В. К. Глостанов. 50 лет советской автономии Кабардино-Балкарии. — Сб. статей «Материалы Юбилейной научной сессии...». стр. 5.

пролстариата, и они борются за освобождение рабочих и крестьян русского и горского населения»¹.

Далее, журнал «Революция и горец» свидетельствовал о том, что в первые дни гражданской войны даже дети Гунделена сочиняли песни против белых и проходили по улицам с красными знаменами»².

О Белой Речке в газете «Красная Кабарда» писалось: «Село, как бедняцкое, настроено по-большевистски. «Мы все — большевики», — в один голос заявляют белореченцы»³.

Октябрьская социалистическая революция освободила горцев от социального, национального, колониального гнета, включила в состав РСФСР, дав им автономию, что стало важнейшей предпосылкой социально-экономического, политического, культурного расцвета на путях строительства новой социалистической жизни. Образование же в 1922 году Советского Союза, добровольного союза равноправных наций, придало еще более широкий, организованный размах процессу сближения различных национальных культур.

Образование Советского Союза было началом решительного преодоления этнографической обособленности, поднимало вчерашних бесправных бедняков к революционному, историческому творчеству. Другим важным условием расцвета культуры, единства наций надо считать мероприятия партии большевиков и правительства, направленные на ликвидацию безграмотности горских народов. В. И. Ленин придавал огромное значение политическому воспитанию масс, воспитанию художественной интеллигенции.

«Уклончивость и беспринципность в теоретических вопросах как раз в революционную эпоху равносильны полному идейному банкротству, ибо именно теперь нужно продуманное и твердое мирозерцание»⁴, — писал В. И. Ленин.

Достаточно перелистать пожелтевшие страницы газет «Красная Кабарда», «Карахалк», чтобы представить себе ту напряженную борьбу, которую вела областная партийная организация за политическое просвещение трудящихся масс Кабардино-Балкарнии. Статьи под руб-

¹ Ж. «Революция и горец», 1933, стр. 71.

² Там же.

³ Газ. «Красная Кабарда», 14 октября 1923 г.

⁴ В. И. Ленин. Соч., т. 8, стр. 287.

рикой «Изжить политбездграмотность» в областных газетах были постоянны.

Для пробуждения политической активности народа, для того, чтобы сделать его соучастником общественной жизни, необходимо было прежде всего ликвидировать безграмотность.

«Пока у нас есть в стране такое явление, как безграмотность, о политическом просвещении слишком трудно говорить. Это не есть политическая задача, это есть условие, без которого о политике говорить нельзя. Безграмотный человек стоит вне политики, его сначала надо научить азбуке. Без этого не может быть политики, без этого есть только слухи, сплетни, сказки, предрассудки, но не политика»¹, — подчеркивал В. И. Ленин.

В 1924 году в жизни балкарского народа произошли знаменательные события, способствовавшие повышению его культурного уровня. Такие, например, как открытие в городе Нальчике Ленинского учебного городка, публикация первого балкарского букваря² и другие.

Ликвидация безграмотности шла быстрыми темпами: если в 1926 году грамотность населения Кабардино-Балкарии составила всего лишь 14,2%, то к концу 1920—1930 годов она поднялась на 25,3%³.

Еще один яркий пример. Благодаря определенным мерам, принятым в Кабардино-Балкарии по ликвидации неграмотности, буквально за несколько дней (с 10/II по 20/II 1930 г.) число охваченных ликбезом людей возросло на 3000 человек⁴.

Все эти факты говорят о той благодатной почве, которая способствовала серьезным, идеологическим сдвигам в сознании трудящихся масс и рождающейся творческой интеллигенции, формированию нового мировосприятия.

Социалистическая идеология утверждает себя в процессе социалистической общественной практики. Утвердив себя и овладев сознанием художника, она органично входит в систему его взглядов, в мировоззрение и фактически становится основой творческого метода, в данном случае социалистического реализма. Иначе говоря, социалистический реализм начинается там и по-

¹ В. И. Ленин. Из речи на II съезде политпросветов.

² Малкъар алифби. «Жахиллик къорасын». Жарашдыргъанды Эпей улу Магомет. Нальчик, 1924.

³ Ж. «Горец и революция», 1930, № 9, стр. 30.

⁴ Ж. «Горец и революция», 1930, № 9.

стольку, поскольку художник начинает оценивать действительность с позиции марксистско-ленинского мировоззрения.

«Художественный метод связан со многими сторонами творчества, но он начинается с новизны видения действительности, — отмечает В. Щербина, — с правильного осмысления нового «объекта».

Процесс культурных, социально-экономических преобразований, начатых Октябрьской революцией, победа идей ленинской национальной политики, новое мировоззрение оказали большое влияние на творческую деятельность К. Мечиева, Б. Пачева, С. Шахмурзаева, А. Хавпачева и других поэтов старшего поколения Кабардино-Балкарии. Их поэзия демонстрировала понимание Октябрьской революции, ее идеалов и перспектив. Кязимовский гуманизм пассивного сострадания, например, преобладавший в дореволюционной поэзии, перерастает в гуманизм революционного действия, активного вмешательства в жизнь. В стихотворении «Саут алыгъыз» («К оружию»), написанном в 1919 году, поэт выразил свое понимание революционной борьбы как путь в прекрасное будущее. Героями К. Мечиева становятся активные борцы за преобразование мира: Калабеков («Солтан-Хамид»), Ворошилов («Жигит батыр» — «Храбрый батыр»), сын («Сыну») самого поэта Мухаммат, героически погибший в годы гражданской войны.

Послереволюционная поэзия К. Мечиева 20-х годов основана на понимании красоты подвига во имя торжества справедливости. Он одержим идеей справедливости и прекрасным считает то, что продвигает эту идею в жизнь. Весть, например, о гибели сына больно ранила поэта, но осознание дела, во имя которого он погиб, помогает ему преодолеть трагедию.

Ол борчун тюз толтургъанды,
Халкъына керти болгъанды.
Биз да ол ёлгенча ёлейик ¹.

«Он искренне выполнял свой долг.
Был верным народу, и
нам бы погибнуть так, как он погиб».
(Подстрочный перевод).

¹ Кязим. «Мени сёзюм». Нальчик, 1939.

Положительные герои Кязима, Калабеков и Мухаммат, даны в ореоле славы и величия. Их слава и бессмертие в том, что они приближали будущее. В этом плане классик балкарской поэзии перекликается с В. Маяковским (см. стих. «Товарищу Нетте — пароходу и человеку»).

В эти же годы Кязим обратился к образу В. И. Ленина, с именем которого поэт связывает переустройство общества, братство и счастье людей на земле. Конечно, ленинскую тему он затрагивает не только в произведении, непосредственно посвященном вождю, ею проникнуты все названные стихотворения. К образу вождя Кязим обращался и в стихотворении «Къарындашлыкъ» («Братство»). В нем поэт сделал попытку показать историзм идей Ленина.

Естественно, что в начале стихотворения говорится о К. Марксе как о предшественнике вождя трудящихся масс. К. Маркс дан в таком социальном примете: Ол эди «бек алгъа къарындашлыкъ план тизгеп» — «он первый начал борьбу за идеи интернационализма». Ленин же воплотил в жизнь начатое своим великим предшественником. Источником поэтического вдохновения Кязима в данном стихотворении становятся такие понятия, как братство, дружба, свобода и равенство.

К. Мечиев в своей дореволюционной поэзии, как сказано было выше, ставил вопросы о том, где опора трудящихся масс, кто избавит их от векового насилия, кто поведет горца к счастью, и не находил ответа.

В стихотворении о В. И. Ленине поэт, как бы снова возвращаясь к ним, связывает прогресс общественной жизни с идеями вождя.

В. И. Ленин для Кязима — человек, в ком воплотился народный идеал борца-заступника, это человек, показавший путь от вековой нищеты и угнетения к реализации самой прекрасной мечты — свободы. В Ленине и его идеях Кязим увидел силу, не только сознающую перспективы прогресса, но уже активно преобразующую планету. «Идея ленинизма — единственная опора — могучая скала, которая никогда не изменит и не пошатнется. Держитесь ее и опирайтесь на нее», — призывал поэт соотечественников.

Старейший поэт Кабарды Б. Пачев, выражая те же чувства, мысли, писал: «О Ленине! О солнце наше! Кто с тобой, тот бессмертен».

Стремлением показать бессмертие идей Ленина, вы-

разить любовь балкарского народа к вождю, восхищение величием и необъятностью его дел руководствовался и С. Шахмурзаев в своем стихотворении «В. И. Ленин» (1924 г.).

Оно интересно и в плане поиска средств выразительности, которыми можно было охарактеризовать титаническую работу вождя пролетариата.

Вопрос, как передать простоту и величие В. И. Ленина, волновал всю советскую поэзию. Она стремилась найти слова, краски, чтобы изобразить огромную фигуру Ленина, показать преобразующую роль его мысли. Поэты ищут метафоры, сравнения, аналогии с природными явлениями, с известными историческими и мифическими героями. Многие художники, обратившиеся к образу вождя, единодушно отмечали сложность, неотъемлемость этой темы.

«Есть люди, значение которых как-то не объемлется человеческим словом, — подчеркивал М. Горький. — Вот таким человеком только не для России, а для всего мира, для всей нашей планеты является В. И. Ленин. Я думаю, что сколько бы ни говорить нам о нем красивых слов, нам не изобразить, не очертить то глубокое значение, которое имеет его энергия, его проникновенный ум для всего человечества — не только для нас¹».

Как бедна
у мира
слова
мастерская.
Подходящее откуда взять,—

жаловался В. Маяковский в поэме «В. И. Ленин».

«Если даже все моря и океаны превратить в чернила, а леса — в ручки, и то бы не хватило их для того, чтобы описать величие дел Владимира Ильича» (подстрочный перевод мой), — читаем мы у С. Шахмурзаева. «Ленина сила — морю подобна», — сказал Б. Пачев. Другой кабардинский поэт А. Хавпачев сравнивал Ленина с солнцем.

В чем причины переклички поэтов Кабардино-Балкарии с великими художниками советской эпохи? Конечно,

¹ М. Горький. Собрание соч. в 30-ти томах, т. 24. М., 1953, стр. 204.

не во влиянии, его еще нет, а в общей революционной атмосфере, которая воздействовала на них, в общности тематики и идеологической позиции.

В обращении К. Мечиева, Б. Пачева, А. Хавпачева, С. Шахмурзаева, С. Отарова и других к ленинской теме нет ничего случайного, и оно замечательно как биографический факт. Воспевание революционной воли, утверждение бессмертия ленинской правды свидетельствовало о приобретенной ими мировоззренческой определенности.

Передовые идейно-политические взгляды, начало экономических преобразований, процесс ликвидации неграмотности населения поставили культуру горцев, прежде всего литературу, на путь прогресса. Вернее было бы сказать, что они активизировали поэтические возможности этого народа, его умственную деятельность. Известно, что в конце 20-х и начале 30-х годов, почти одновременно заявили о себе поэты А. Ульбашев, Б. Гуртуев, Х. Теммиев, А. Будаев, С. Хочуев, К. Отаров, С. Макитов, Ж. Залиханов, К. Кулиев и другие.

Литература балкарцев начала развиваться не в изолированной форме от всей социалистической литературы, а в тесной связи с ней, под влиянием ее атмосферы. Общие цели, общая борьба за будущее, проводимая Коммунистической партией идеология интернационализма — все это ускорило сближение наций, следовательно, и их культурных достижений. Приобщение молодых балкарских поэтов к культуре других народов, и прежде всего русского, осуществлялось многообразными путями, но надо отметить, в первоначальный период главным был путь перевода. С самого начала появления своей письменности и возможности публиковать произведения искусства на родном языке молодые авторы дали балкарскому читателю переводы «Матери», «Песни о Соколе», «Песни о Буревестнике» М. Горького, «Поднятой целины» М. Шолохова, «Разбега» И. Ставского, «Хаджи-Мурата» Л. Толстого, «Стихов о советском паспорте» В. Маяковского и других.

Первым шагам творческой деятельности начинающих поэтов неизменно сопутствовала переводческая деятельность. Произведения переводимых художников занимали страницы не только в периодической печати, в общих сборниках, но и в книгах-первенцах дебютантов. Например, в сборнике молодого К. Отарова «Стихи и пес-

ни»¹ были помещены переводы стихотворений Пушкина, Лермонтова, Тютчева, песни Спкорской, Алымова, Суркова, Лебедева-Кумача. То же самое можно сказать о книгах Х. Теммоева, А. Будаева и т. д.

Влияние искусства других народов на становление и развитие балкарской литературы, несомненно, огромно². Об этом в свое время говорил первый рассказчик С. Хочуев, прозаик и поэт О. Этезов, говорят К. Отаров, Б. Гуртуев, С. Макитов. Однако это влияние на различных ступенях развития было различным. Продуктивность связи литератур зависит от качества, эстетической зрелости испытывающих влияние художников, как уже отмечалось. В этом смысле связь балкарской с русской культурой в 60-х годах несравненно плодотворнее, чем в 20—30-х. Конечно, уже тогда русская литература сыграла существенную роль в судьбе балкарской. Поэтическое творчество Маяковского, например, содействовало повороту многих молодых авторов к тематике, мотивам, отражающим шаги революционного преобразования страны, победу новых социалистических взаимоотношений общества и личности.

«...Иеме мен
Ташына эм таууна
Агъачына, жерине»³

«Мои скалы и горы, леса и земля... (подстрочный перевод), — писал С. Макитов в стихотворении «Радость», посвященном 15-летию юбилею Кабардино-Балкарии. Подобные переклички и даже примеры заимствования мотивов свойственны почти для каждого молодого балкарского поэта.

Революционному их настроению, духу очень близки оказались не только Маяковский, но и пролетарские поэты с их космизмом, плакатностью и планетарностью, воспеванием коллективной силы массы и призывами сокрушить мировой капитализм. Сошлемся на один при-

¹ К. Отаров. Стихле бла жырла. Нальчик, 1938.

² См. статью А. Шортанова «Горький и литература Кабардино-Балкарии». — Кн. «Горький и литература народов Советского Союза», Ереван, 1970, стр. 442—452.

³ С. Макитов. Мен жырлагъма. Нальчик, 1938.

мер из стихотворения С. Шахмурзаева «Волны Октября»:

Нас — тьмы,
Мы — едины,
Мы — миллионная сила..
Мы — молния, вулкан.
(Подстрочный перевод.)

Естественно, эти строки ассоциируются со строками «Скифов» А. Блока: «Вас тысячи, миллионы», «Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы». И как тут не вспомнить пролетарских поэтов, ну хотя бы Герасимова со стихами: «Мы — вихрь невиданного взрыва, воспламенились, как вулкан» и т. д.

Впрочем, подобная тематическая, интонационная общность обуславливалась возможностью черпать материал, человеческое содержание в реальном мироощущении народа.

«Разрушим старое и на его костях мозолистым Октябрем мирового Совдепа стяг взметнем», — писал, например, пролетарский поэт С. Обрадович.

Б. Пачев не мог знать ни Обрадовича, ни других пролетарских поэтов, но утверждал:

Время разрушить
Мир этот старый!
Пши, трепещите:
Близится кара.

Идеи Ленина и Октября, которые «обручи насилья срывают с шара земного», получают космическое, планетарное звучание в монументальных эпических образах Али Шогенцукова, А. Хавпачева, С. Шахмурзаева и других.

Следует подчеркнуть, что балкарской писательской интеллигенции, не имевшей высокоразвитой художественной культуры, школа русской литературы, в частности, Маяковского, оказалась не совсем по плечу. Молодые поэты еще не были подготовлены для того, чтобы новаторски использовать широту образно-философского обобщения трибуна революции, его умение рисовать образ героя в единстве с историческими событиями, поэтизировать будничные явления советской жизни. Не понимая сущности проблемы традиции и новаторства, они

механически заимствовали отдельные элементы формы поэзии Маяковского, переносили их на национальную почву без учета специфики ее языка и не переломив в своем индивидуальном. Но элементы формы любого художника, какому бы великому они ни принадлежали, остаются чужеродными, если не находят новаторского преломления.

Речь идет о механическом использовании «лесенки» Маяковского и его рефрены из знаменитого «Левого марша». Чтобы убедиться в этом, достаточно привести несколько примеров.

С. Шахмурзаев:

Эй, капитал!
Елюмден хапар санга, ёлюмден
Елюм!
Елюм!
Елюм!

С. Макитов

Тюнене башланган
Бюгюнге бошалад —
Жангы жашауубуз
Къурчланад
Алайды,
Жангы жашау
Алайды.

К. Отаров.

Эй, сен,
Онтогузунчу,
Хорламланы
Къатла!
Уллу Октябрге
Атла,
Атла,
Атла

и т. д.

Естественно, что в подобных упражнениях под Маяковского пет пока ничего, кроме благих намерений быть похожим на своего учителя. С другой стороны, механическое заимствование элементов формы из произведений русской литературы порой приводило к засорению поэ-

тического языка молодых поэтов русскими словами и оборотами, которые могли быть легко заменены соответствующими из родного. Например, лексика Ж. Залиханова обильно насыщена такими словами и оборотами, как «великий Ленин», «голос», «Родина», «Красная Армия» и т. д. В лексике К. Отарова: «лодырь», «великий», «голос», «Родина», «высший», «пост», «писатель», «учитель», «товарищ», «боец».

При всей желательности и необходимости связи молодых балкарских поэтов с русской и литературами других народов в первоначальный период эта связь не давала ожидаемых результатов. Необходимо было, чтобы молодая литература окрепла на имеющихся национальных традициях, приобрела определенное лицо, да и сами авторы приобрели относительную духовную зрелость, постигли специфику литературного отражения. Поэтому в 30-х годах лучшей колыбелью для только что рождающейся литературы оставались устно-поэтическое творчество и сама практика социалистической действительности, борьба за создание и развитие нового общества.

Но, как и всякое явление, литература не может раскрыться с момента зарождения во всем многообразии своих черт. Это связано с тем, что она в своей первоначальной стадии становления не способна бывает проникнуть в противоречия жизни, художественными средствами отразить борьбу общественных сил и тенденций. Подходить к оценке новой литературы с точки зрения современных ее достижений равносильно отрицанию диалектического развития, отрицанию «начала» и его постепенной прогрессизации. Ни одно «начало», даже самое перспективное, не способно к полному эстетическому освоению действительности. На более ранних этапах своего развития литература отражает идеал, рожденный социалистической жизнью, не в совокупности всех его сторон — социально-политических, нравственных и эстетических. Синтетичному воплощению идеала предшествует аналитичное. Так обстояло дело с балкарской поэзией, когда на заре своего рождения она выделила одну из ведущих сторон общественного идеала — социально-политическую.

Социально-политический идеал, как оружие трудящихся масс в ее борьбе с классовым врагом и реакционной идеологией, как концентрированное выражение понимания характера, собственности, отношений между на-

циями, характера общественного, государственного строя — вот что выдвигается в качестве эстетического в 20—30-х годах балкарскими поэтами. Сделать литературу оружием революции, ленинской политики, художественно освоить политические вопросы — этим важнейшим задачам переломной эпохи целиком и полностью подчинили они свое творчество. В предисловии к сборнику «Песни Красной Балкарии» (1933) С. Хочуев писал: «Возможно, наша небольшая книга песен в художественном отношении еще очень слаба. Возможно, в ней много песен, стихотворений, частушек, которые декларативно отрицают прошлое и восхваляют настоящее. Но мы уверены в том, что они грамотны в политическом отношении. И цель нашей книги — пресечь путь контрреволюционным песням, бытующим в селах, помочь подрастающему поколению разобраться в политических вопросах»¹ (перевод с балкарского).

Страстное желание дать жизнь своим идейным убеждениям с целью внушения их читателям — характерное качество малоопытной балкарской поэзии, а также ее создателей, в этом кроется и эстетическое своеобразие исходных позиций метода социалистического реализма.

Социалистический реализм впервые с большой «определенностью, четкостью и последовательностью представил и воплотил политическое как эстетическое... Политическое как эстетическое — вот новое эстетическое слово социалистического реализма»², — пишет А. Иезуитов.

И конечно же, эстетическое открытие не сразу влечет за собой художественное, на что очень правильно указывается опять-таки в статье А. Иезуитова.

«Художественное и эстетическое — родственные, взаимопроницающие, можно сказать, однопорядковые, но не тождественные понятия»³.

Временный разрыв между ними обуславливается еще тем, что путь постижения необходимости заботы о гармонии эстетического и художественного нередко бывает длителен. Зависит от факторов как объективного, так и

¹ С. Хочуев. Ал. сёз. Кп. «Къызыл Малкъарны жырлары». Нальчик, 1933.

² Сб. «Актуальные проблемы социалистического реализма». М., 1969, стр. 399.

³ Л. Кунчева. Эстетическое и этическое в жизни и в искусстве. М., 1968, стр. 12.

субъективного порядка. Особенно нелегким он оказался для балкарских поэтов. Не имея сложившихся реалистических традиций, слабо приобщенные к мировой культуре, они создавали произведения, отдавая первенство усвоенным политическим задачам, идеям, а не жизненным образам. Иначе говоря, балкарские поэты шли к решению проблем времени с заранее заготовленными в голове идейными, политическими предпосылками, а не от живого наблюдения и обобщений. Отбор фактов осуществлялся строго под диктовку разума, одностороннего понимания значения прошлого и настоящего. В этом и в том, что новая идеология преломляется не через систему живых картин, а прямо, в лозунгах, нет ничего предосудительного. Для зарождающейся литературы такое состояние естественно. Как пишет Стефан Василев, «определяющая роль действительности в содержании художественного произведения проявляется как через объект, так и через субъективный художественный образ, возникающий в результате этой определяющей роли действительности, отражает прямо и косвенно как объект, так и субъект... Субъект является организующим, мобилизующим и направляющим началом художественного и эстетического восприятия»¹.

Цель литературы, искусства не только тематическое, но и эстетическое освоение ведущих черт современной жизни народа, обобщений ее главных закономерностей в чувственно-художественных специфических образах.

Балкарские поэты были на правильном пути, на пути прогресса и служили злобе дня. Но нет еще преломления действительности через призму прекрасного. О их стихах 20—30-х годов можно сказать, что они одинаково лишены художественности. Однако им не откажешь в преданности социально-политическому идеалу. Каждый новым выступлением, каждой поэтической строкой балкарские авторы во всеуслышание заявляли, что они борцы за социализм и готовы проклясть того, кто не с ними. В искреннем стремлении служить интересам народа, утверждать общественный идеал — вот в чем ценность их первых шагов. Однако подобная ценность литературы легко может превратиться в свою противоположность, если она соответственно возрасту не приобретает

¹ С. Василев. Теория отражения и художественное творчество. М., 1970, стр. 416.

других качеств. То, что легко прощается литературе, когда она в младенческом возрасте, не должно быть оправдано в литературе, вышедшей из этого возраста.

Голая, тенденциозная поэзия, полезная в определенное время, перестает быть таковой, как только в читателе начинают совмещаться политик, моралист и эстетик. Возрастающий эстетический вкус требует того же от художника, поэта. И литература, чтобы не потерять к себе интерес того, кому предназначена, чтобы честно выполнять тот долг, во имя которого зародилась, должна преодолеть имеющийся разрыв между эстетическим и художественным, достичь их гармонии. Она становится действенной только тогда, когда развивается соответственно поступательному движению, развитию культурного уровня общества, когда его идеал начинает выступать в единстве всех своих сторон — социально-политических, нравственных, эстетических и двучлен социалистического реализма «что» и «как» становится неразрывным.

Каковы же изначальные формы балкарской поэзии и первые попытки облечь голую тенденцию в художественную ткань?

Отвечая на поставленные вопросы, следует подчеркнуть, что основной чертой балкарской поэзии было полное отсутствие в ней того «особого склада и характера», без чего не бывает установки на художественность. Поэтому стихи балкарских поэтов можно было приписать поэтам любой младописьменной литературы. И причина тому — «разлад ума с сердцем».

«Ведь если ум с сердцем не в ладу, то и получается перевес либо чувственного восприятия действительности, либо рассудочного ее воспроизведения»¹, — пишет Н. Асеев.

Балкарские поэты понимали величие совершающихся событий, величие новых общественных отношений, необходимость поднимать идейное сознание масс, но им не хватало чувственно-диалектического восприятия окружающей действительности. Естественно, это приводит к тому, что эмоциональность подчиняется логике, отсутствие же историзма в понимании жизни рождает прием антитезы. Какой бы темы ни касалась молодая балкар-

¹ Н. Асеев. Собр. соч. в 5-ти томах. М., 1964, т. 5, стр. 466.

ская поэзия, она не обходилась без того, чтобы не решать ее в сопоставленном плане.

В прошлом жизнь балкарца
была полна горечи и зла.
Не было равенства на земле, на пастбища,
Один утопал в роскоши, другой задыхался в бедности.

Став хозяином всего богатства земли,
Рабочий народ высоко поднял знамя.
Узнав радость свободы и равенства,
Зовет к дружбе людей планеты¹.

(Подстрочный перевод.)

Строки такого характера присущи почти всем балкарским художникам, не только балкарским, а и русским, кабардинским.

Произведения публицистические, плакатные, освобожденные от какой бы то ни было поэтичности, национальной специфики занимают ведущее положение в балкарской поэзии. Отсутствие попытки увидеть, воссоздать образ Родины в конкретных ее очертаниях, осмыслить общее через единичное, конкретное, отсутствие установки на конкретность, обращение к неопределенным лицам — все это придает стихам всеобщность, планетарность и очень сближает их с поэзией русских пролетарских поэтов.

«Эй, аланла хайдагъыз!» (А. Будаев. «Кюз жыйын») «Эй, жарлыла, тынгылагъыз». — «Эй, пролетарни, слушайте!» (Б. Гуртуев. «Бирлеширбиз»), «Слушайте, это — рождение жизни!» «Дети, слушайте мой завет! Старик! внимайте, сваны» (Б. Пачев. «Рождение жизни», «Освобождение»). «Хей сиз, от жюрекле, пролетарла!» — «Гей вы, пламенные сердца, пролетарни» (С. Шахмурзаев. «Октябрьны толкъунлары»), — вот характерные ключевые фразы стихов многих поэтов Кабардино-Балкарнии, свидетельствующие о возросшей любви к Родине, к великой идее интернациональной солидарности с другими народами. Интересно то, что в это время К. Мечнев, наряду со стихами философского характера, с глубоко национальными, пишет стихи плакатные, декларативные, ничем не отличающиеся от вышеприведенных примеров. Характерны названия стихов: «Советская власть» —

¹ Б. Гуртуев. Жарыкъ ганг. Нальчик. 1958, стр. 45.

1926—1938; «В колхоз» — 1928; «Пионерам» — 1928; «Храбрый батыр» — 1938 и другие, которые подчинены агитационному решению проблемы времени.

Балкарских поэтов сближает с русскими пролетарскими не только то, что они стремились говорить вообще о пролетариате всех стран («Восстал пролетарий, поднял свое знамя, объединился, разбудил пролетариев всех стран» — Х. Теммиев. «Борьба за свободу») или говорить от их лица, но и многие художественные образы, лексические обороты: взошла заря, настало утро, взошло солнце, Красная Москва, красный Октябрь, Красное знамя, красный комиссар, железный парком, ветер, буря, гроза и т. д. И конечно же, тогда, чтобы понять балкарских поэтов, не было необходимости приезжать в их край, если перефразировать Гёте, все равно он не жил в их поэзии. Рационалистическая мысль не выявляла в действительности, в психологии людей того «особого, неповторимого», без чего изображаемое доходит до разума, но «не до сердца».

«Свет разума, не терпящий преувеличений, переносных значений, метафорических образов»¹, характеризует героев, явления действительности самыми общими критериями, отличающимися теми же свойствами, что и средства художественной выразительности фольклора.

Попытки выразить чувства, обобщить новую действительность средствами народной поэзии приводили молодых поэтов к стереотипным образам, сравнениям. Достаточно сравнить следующие примеры: «Он, как насыщенный паук, не переставал высасывать кровь» (А. Будиев. «Из тьмы к свету»); «Пауков, поглощавших наше добро, сбросить прочь» (Б. Гуртуев. «Советское знамя»); «Угнетателей, кровавых пауков, безжалостно раздавили... Старое медресе — дом кровавых пауков — снесли» (Х. Теммиев. «Счастливая жизнь») и т. д.

Рассудочная логика мысли, деление мира на две половины — на мир врагов и друзей — сталкивают контрастные чувства — чувство ненависти, презрения и чувство любви, гордости.

Естественно, они рождают столь же резко контрастные краски, призванные, с одной стороны, заклеить позором врагов и одним махом покончить с ними, с другой стороны — воспеть, прославить новый строй. Но в

¹ И. Асеев. Собр. соч. в 5-ти томах. М., 1963, т. 5, стр. 466.

том и в другом случае поэты не идут дальше выражения своего субъективного отношения к объекту.

Характерным примером является поэма А. Будаева «В прошлом» («Алгыын») ¹.

Здесь попытка соединить несколько поэтических планов: публицистического, повествовательного, конкретно-сюжетного. Но все это пока в зачаточном состоянии.

В подборе средств выразительности, лексических оборотов автор руководствуется стремлением поддержать новое, светлое. Но в поэзии, где еще нет охвата живой действительности, постижения истины реального движения, это не могло делаться иначе, как изливанием «своей желчи» на представителей старого мира. Автор изливает «бушующее пламя чувств» (Асеев) самыми резкими словами: «собаки-кровопийцы», «как бешеные собаки, оскалив ядовитые зубы», «бий, словно старая квочка», глаза у богача «алчные и палиты кровью» и т. д.

В подборе эпитетов не соблюдается мера, и определения мало соответствуют определяемым: «Невежливый (адепсиз), жестокий, прогнивший, неразумный (тели) шернят. (Подстрочный перевод.)

Вот характеристика эфенди:

«Ну, что за безбожный, коварный человек.

Ну, что за кровожадный, бессердечный, злой человек».

(Подстрочный перевод.)

В такой же степени, не скупясь на светлые краски, в духе фольклорно-эпического сознания характеризует автор своих положительных персонажей. Девушки-горянки «безмерно красивы, гибки», глаза у них «как утренние звезды», они «верны, искренни и горды».

Положительный герой Жагафар — «народный заступник», «храбр, как лев», человек, «который скрутил шею многим бням», это «богатырь, могущий пройти сквозь горящее пламя и взять свое» и т. д.

Отсутствие изобразительности, пластичности компенсируется эмоциональным потоком, но опять-таки выражающимся в риторических обращениях, вопросах, восклицаниях.

«Говорят, бог породил нас всех. Почему он не дал всем одинаковые права? Если он породил мой бедный

¹ А. Будаев. Назмула бла жырла. Нальчик, 1957.

народ, почему не дал ему свободу? Почему он дал силу только сильным? А бедных оставил в нищете?» (Подстрочный перевод.)

Добрая третья часть поэмы написана в таком духе. Однако это та черта, которая объединяла молодых поэтов и определяла основную тенденцию развития балкарской поэзии. Вот еще один характерный пример из стихотворений С. Макитова «Черное горе».

Умер Серго.
Что случилось?
Что это такое?
Что это значит?
Что слышат мои уши?

(Подстрочный перевод.)

Или из стихотворения Б. Пачева «Рождение жизни»:

Кто это создал
Злобное царство?
Кто вас придумал,
Гнет и коварство?

Большинство стихов было не плодом посетившего поэта вдохновения, а доброго намерения послужить делу, высказать определенную мысль. Между тем мысль была проста и прямолинейна: если герой положительный, выходец из простого народа — значит, он высок, умен, красив, силен, всемогущ, враг — урод, слаб, из «малюмков, труслив». Естественно, такой склад ума мог породить краски без полутонов. Потому в балкарских стихах объект предстает перед читателем только с внешней стороны. Персонажи в них выступают как представители определенных социальных прослоек, воплощение абстрактных понятий «добра и зла» и «оцениваются соответственно этим неизменным категориям»¹.

Это выразилось в том, что балкарские авторы идеализировали представителей трудового народа (героя пока нет), идеализировали все, что было связано с понятием «новое», не видели в нем никаких противоречий и «поносили» представителей уходящего мира.

В ореоле легенды, как подлинные богатыри, предста-

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. II. М., 1957, стр. 211.

ют посетители «добра» в балкарских стихах. Солтан-Хамид у С. Шахмурзаева — это «народный богатырь», «отец бедных», «утренняя звезда», «заступник народа».

Тельман у А. Будаева (стих. «Тельману») — «дорогой вождь немецкого народа», «храбрый богатырь», «народный богатырь» и т. д.

Аналогичные примеры легко подобрать из творческого опыта каждого балкарского поэта, потому нет смысла умножать их количество.

Публицистика, лозунговая прямолинейность, основанная на рассудочной мысли и свободной от художественности фольклорной поэтике — вот что характерно для балкарской советской поэзии 30-х годов. Это не значит, что в стихах балкарских поэтов отсутствуют изобразительные средства устного народного творчества. Речь о том, насколько они творчески относились к фольклорной традиции. Механическое перенесение средств устного народного творчества в поэзию, призванную изобразить события новой жизни, мысли и чувства советского человека, не могло дать эффективных результатов. Поэты оказывались в плену однообразия, выражая не более чем абстрактные понятия.

Но жизнь шла вперед, усложняясь. Вместе с ней росли и поэты. Они не могли не видеть того, что действительность гораздо многограннее, чем это им до сих пор казалось. Естественно, каждый поэт (если он настоящий, конечно) не может не стремиться к тому, чтобы охватить жизнь полнее, прорвав рамки отвлеченной формы. Этому обязывает, наконец, сама миссия поэта. «Общество хочет в нем (поэте. — З. Т.) видеть представителя своей духовной, идеальной жизни, оракула, дающего отчеты на самые мудреные вопросы, врача, в самом прежде других открывающего общие боли и скорби и поэтическим воспроизводством исцеляющего»¹, — писал В. Г. Белинский в статье «Стихотворения Аполлона Майкова».

Поиски балкарскими поэтами полного и органичного выражения своих идей вели к тому, что в поэзии появляются новые тенденции развития, элементы художественности. Однако при всей интенсивности обновления балкарской поэзии 30-х годов отвлеченная, общая форма оставалась доминирующей. В то же время из нее от-

¹ В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах. М., 1948, т. II, стр. 194.

почковываются и новые ветви — одни в едва-едва заметном зачаточном состоянии, другие — чрезвычайно симптоматичные.

Интересно отметить следующий факт. В первые годы зарождения балкарской поэзии почти всех ее представителей объединяет одна общая черта — публицистичность, основанная на рассудочной мысли. В попытке прорвать рамки отвлеченной формы тоже наблюдается некоторая одновременность. На этой стадии балкарских поэтов трудно отличить друг от друга. Но затем эти исходные тенденции в развитии балкарской поэзии, если позволительно так выразиться, одними поэтами развиваются быстрее, энергичнее, и идея преломляется в художественном образе. В творчестве же других этим тенденциям суждено было застыть в своём зачаточном состоянии. Естественно, такие поэты пришли туда, откуда и вышли, став в итоге не поэтами, а грамотными стихотворцами.

Поэты создают не одни прекрасные ощущения, восхищения. Чтобы быть поэтом, а не стихотворцем, необходимо соединение чувственного ощущения жизни, времени с большой культурой. Это зависит от того, насколько пишущий активно обращается к животельной влаге общечеловеческой мысли.

Первые попытки преодолеть отвлеченную «общую форму» и приблизиться к относительно художественной, а стало быть, и к специфической, появились уже в 1933—1934 годах. В этом нет определенной последовательности, скорее всего наблюдается параллельность. Разница лишь в том, что одни из этих элементов более развиты, другие — менее. В связи со сказанным отметим признаки эволюции слога поэтов.

Вначале у них отсутствует диалектическое, чувственное восприятие предметов. Пишущий осознает это и пытается восполнить пробел, т. е. пытается дать предмет в какой-то целостности. Но эта первая попытка находит выход лишь в многословии — поэт, перечисляя слова, которые, по его мнению, должны обозначать характерные свойства явлений, создает определенный словесный комплекс. Например, в «Комсомольской песне» Б. Гуртуева комсомол характеризуется следующими словами, скрепленными рифмами: «Слава и хвала комсомолу, идет в авангарде, героический, орденосец, примерный» и т. д.

Разумеется, подобные примеры еще не дают право говорить об индивидуальном слогом того или иного поэта, потому наше употребление этого слова относительное. «Слог отнюдь не есть простое умение писать грамматически правильно, гладко и складно, — умение, которое часто дается и бесталанности. Под «слогом» мы разумеем непосредственное, данное природой умение писателя употреблять слова в их настоящем значении, выражать сжато, высказывать много, быть кратким в многословии и плодовитым в краткости, тесно сливать идею с формой и на все налагать оригинальную, самобытную печать своей личности, своего духа»¹.

Появление слов, не просто называющих предмет, а экспрессивных, эмоционально окрашенных образов, синтезирующих субъективные и объективные качества — шаг к художественной речи, к индивидуальному слогу.

Уже в поэме Азрета Будаева «В прошлом» имеются симптоматичные примеры употребления слов, эпитетов не только в их непосредственном конкретном значении, но и в переносном: «Эльбрус надел свою черную шапку, вдруг взбушевал, изменился в лице»... и т. д.

Расширение смысловой амплитуды слова, использование его вторичных значений сказывалось в том, что поэты постепенно освобождались от многословия, от перечисления очевидных признаков предметов и стремились к индивидуализации явления. Естественно, умение использовать вторичные, подтекстные значения слов явилось следствием образной мысли, хотя тут поэтами делались очень робкие шаги. Поэты уподобляют внешне малоподобные явления и предметы, находя в них запрятанные признаки, свойства. Однако, утверждая подобное, необходимо сделать и оговорку, иначе мы исказили бы положение вещей и желаемое выдали за истину. Дело в том, что художественная условность, о которой мы говорили, в балкарской поэзии еще не является таковой в полном смысле этого слова. В ней доминирует рационализм и художественная мысль, воплощенная в стихе, не пронизывает все его составные элементы. Поэтому первые элементы образа живут в окружении эпитетов, сравнений с самоочевидным уподоблением, неся в себе элемент условности, с одной стороны, и следы рассудочного мышления — с другой.

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 5. М., Изд. АН СССР. 1954, стр. 454.

Кулак у А Будаева:

Жарлы сундуруп кесип
Башына колхоз ау чулгъайд.

Эфенди у Б. Гуртуева:

Теке териге
Укуча чёгюп,
Мурулдай, тилек этеди.

«На козлиной шкуре,
Сидя на корточках, словно сова,
шепчет молитву».

(Подстрочный перевод.)

Или о воре у того же автора:

Биреу, мешок кётюрюп,
Колхоз бахчадан чыгъып,
Къоян кибик, секирип,
Бара эди ашыгъып.

«Кто-то с мешком на спине
Вышел с колхозной бахчи,
Подпрыгивая, как заяц,
Уходил, спеша».

Эти «мелкие проявления художественности» (П. Палевский), простейшие виды сравнений, метафоризации, страдающие скупостью поэтической фантазии, можно было оставить без внимания, если не знать публицистическую оголенность балкарской поэзии 20—30-х годов. Эти сравнения, метафоры мало или почти не действовали на воображение читателя, а сейчас они не более чем примитивные анахронизмы. Но о них и нельзя не говорить как о первых элементах художественности.

С этой стороны несравненно большой интерес представляет поэтический опыт К. Отарова. С его стихами в балкарской поэзии начинает вызревать субъективная лирика, где субъект выражает свое настроение, состояние то прямо, то косвенно, т. е. посредством изображения предметов и явлений субъективного мира¹. Примером

¹ В этом отношении в ранней поэзии К. Отарова и К. Кулиева много общего. Правда, в стихах последнего указанная тенденция была выражена рельефнее и последовательнее, о чем будет разговор ниже.

могут служить стихи «Птица поет» («Чыпчыкъ жырлайды»), «Теплый ветерок» («Жылы желчик»), «Тучи» («Булутла») и другие, построенные на прямом и переносном значении образов, в которых заметно влияние Лермонтова.

На первый взгляд может показаться, что стихи однозначны и что поэта интересует только окружающая действительность. Так, в стихотворении «Тучи» перед нами действительно возникает предметный образ уплывающей куда-то вдаль тучи. В другом — «Птица поет» — образ птицы, севшей ранним утром на ветку вишни, цветущей у окна поэта, и т. д. Однако эти объективные образы даются лирически преломленными, они подчинены задаче раскрытия переживания, внутреннего состояния субъекта. Естественно, что объективные образы окрашены настроением субъекта, даются через его мысли, чувства, вызываемые ими.

Иногда эти чувства и мысли выражаются прямо — от «я» субъекта (например, 3 и 4 строфы стихотворения «Тучи»). Но в большинстве случаев вложенны в предметные образы. Однако сказанное отнюдь не значит, что они лишены самоценности. Предметные образы представляют определенный интерес как конкретные картины объективной действительности. В этом существенную роль сыграло то, что поэт смело пользуется средствами художественной выразительности.

Характерная особенность его сравнений, метафор — простота и неожиданность, с одной стороны, и конкретная вещность — с другой. Поэт находит сравнения, эпитеты, свойственные для восприятия окружающей обстановки, быта, жизни горцев, чем и достигает отчетливости, экспрессивности изображаемого объекта. Так, например, поэт сравнивает сорок с женщинами, которые делят приданое («На поляне»); облака на вершинах гор ему напоминают стадо овец, сбившееся в кучу от жары.

Очень характерно в этом отношении стихотворение «Теплый ветерок»². Основной прием создания картины, образа — олицетворение. Здесь природа выступает участником переживаний лирического героя — на ней лежит печать его радости, настроения. Сочетание психологической правды с конкретными реалиями придает это-

¹ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы, стр. 355.

² К. Отаров. Жолла. Къыргыз кърал басмасы. Фрунзе, 1956, 27 бет.

му и некоторым другим стихотворениям К. Отарова жизненность и достоверность, позволяя относить их к произведениям высокого искусства. Конечно, эта тенденция присуща не всем стихотворениям молодого поэта, а лучшим. В остальных же голос поэта срывается и нередко сбивается на информацию.

Параллельно с вышеперечисленными элементами художественности в молодой балкарской поэзии развивается и такое средство персонализации, как диалог. Вначале это стихи, построенные по принципу амобейной композиции. В основе таких стихотворений — поочередное самовыражение противоположных сторон. Учитывая эту особенность, их можно сравнить с казахским айтысу, они близки и к частушкам.

Эта форма давала определенные возможности преодолеть абстрактность мысли, непосредственно лично выразить чувства антипатии, симпатии. В ней сказалась тяга поэтов отойти от ограниченности субъективной публицистичности и логизированных представлений к объективизации проводимой автором мысли, т. е. идея которая решалась публицистическим высказыванием самого субъекта, теперь решается столкновением мнений, высказываний двух сторон. Но едва ли мы можем придерживаться мнения, что возможности этой формы были использованы полностью и поэты достигали намеченной цели. Дело в том, что высказывающиеся поочередно противоположные стороны не выходят за пределы своих личных чувств, которые они питают по отношению друг к другу, речи их лишены примет индивидуализации: персонажи или злоупотребляют пословицами и поговорками (например, «Шуточные песни» С. Отарова¹ или «Песня влюбленных» Б. Гуртуева), или говорят безличными фразами. Чисто дидактический, моральный подход поэтов к решаемому вопросу приводит к тому, что их персонажи мыслят робко, стереотипно, а сами стихи лишены пространственных, временных примет.

Потому, хотя автор не присутствует в стихотворении, от читателя не ускользает его указывающий жест. Высказывающиеся стороны, лишённые крови и плоти, воспринимаются скорее как руноры авторских тезисов, нежели чем индивидуальности. Эта слабость присуща, к сожалению, не только поэзии, прозе 20—30-х годов, но и поэзии и прозе некоторых авторов современности. Но, очевидно,

¹ Малк'яр поэзияны антологиясы. Нальчик, 1959, 164 бет.

это: у тех, которые пишут не по велению сердца, а продолжают «по инерции», если позволительно так выразиться, никак не превзойдя самих себя.

Гораздо лучше обстояло дело в тех стихах, где диалогическая форма выступала не в чистом виде, а как часть целого, как один из элементов художественного организма произведения. В стихах этого рода автор не прячется за спину высказывающихся противоположных сторон. Он выступает зрителем, говорит от своего «я», вторгаясь в диалог объектов, выполняет роль судьи. Но не только в этом его функция. Автор, прежде чем дать возможность высказаться персонажам, рисует ситуацию, показывает место действия. В качестве примеров можно взять стихи А. Будаева «Победили» и «Вершина взята». В обоих произведениях снежный Эльбрус «вступает в диалог» с альпинистами, колхозниками, покорившими его вершину. Правда, здесь сказать что-то определенное о персонажах, кроме факта взятия ими вершины, нечего, настолько они безличны. Но стихи вызывают некоторый интерес тем, что в них есть место действия (самого действия еще нет) и результат действия. Элемент сюжетности появляется и в стихотворении Б. Гуртуева «Гудукаш»: вор с грузом на спине, крадучись, уходит с колхозной бахчи и внезапно сталкивается с лицом, несущим охрану. Последний ведет его в правление колхоза.

Стихотворение не лишено морализаторского подхода к решаемой проблеме: дидактичен диалог его персонажа. Вместе с тем он уже не висит в воздухе — в произведении есть чувство пространственного и временного ощущения. Однако, если в стихах, написанных преимущественно в конце 20-х и начале 30-х годов, элементы художественности носят случайный характер, то со второй половины 30-х годов, можно сказать, они в литературу входят увереннее, расширяя свой круг, все больше и больше определяя ее лицо. Это связано с тем, что усиливается тенденция к объективизации и в стихотворениях начинают фигурировать персонажи, пока безличные, дифференцирующиеся чаще всего социальным положением, родом занятий и т. д. Но именно благодаря им в стихах появляются детали конкретности, наглядности. Наблюдаются попытки поэтов охарактеризовать персонажей через действие, уловить их трудовые жесты («Барып сыртдан къарасанг — кёб сенекле ойнайла». А. Будаев), портретные штрихи («семиз, кызыл бет-

чикле», «жырлаулу сѣзчюклери эм кюле кѣзчюклери». А. Будаев, «Октябрияла»). Вместе с этим все более конкретизируются и место действия, обстоятельства, материальная среда постепенно теснит абстрактную ситуацию. В плане материализации абстрактной идеи и преодоления авторской субъективности интересно стихотворение А. Будаева «Телефон», являющееся лучшим достижением автора. В нем поэт показывает пастуха Азнора, слушающего разговор заведующего фермой с председателем колхоза по телефону, раскрывает то, как под воздействием этого «чуда» в душе горца растет восторг перед культурными благами села, деревни.

Не сразу поверил Азнор в «чудо». С естественной наивностью он готов обсмеять заведующего фермой за то, что тот «дует» в какой-то маленький предмет, имеющий форму «ковша». Однако «начальник» продолжал «свое» и, кажется, не напрасно. Азнор все же не верит в реальность происходящего и робко, медленно подходит к говорившему. Тот объясняет, но видя, что горец продолжает сомневаться, передает трубку ему. Азнор говорит в «черный ковш», и председатель колхоза обещает передать его жене, чтобы та прислала ему «обменный шалбар»¹.

Сюжетность, психологическая убедительность образа — главное достоинство стихотворения. В отличие от многих других стихотворений балкарской поэзии 20—30-х годов, где о фактах только сообщается, здесь они изображаются. Для этого поэт широко пользуется художественной деталью. С умелым подбором деталей автор сочетает и умелый выбор средств языка: лексики, грамматическое оформление слов и пр. Диалоги говорящих противоположных сторон даны в такой форме, какой они могли быть в жизни. Особенной естественностью интонации отличается речь Азнора. Она полностью вскрывает его внутреннюю психологию, его культуру, простоту и доброту.

Айтад Азнор, кьолгъа алып
Зав ферманы молпусун:
Ахшы зат кѣрейем бу!
Муну ишлеген сау болсун!

¹ Брюки.

Говорит Азнор, взяв в руки «ковш зав. фермой»: «Оказывается, это хорошая штука, да будет благословен тот, кто придумал ее».

Характерно то, что здесь диалоги являются не оголенными, как это часто бывает даже в современной балкарской прозе, не говоря уже о поэзии, а принимают вид живой ситуации: автор улавливает физические движения, — позы, жесты, выражения лица своих персонажей. Так, например, зав. фермой, говоря по телефону, «потел», «старался оправдаться», потом снова «улыбался» и т. д. Азнор же сперва «прислушался», затем «подошел» и стал вблизи, «посмотрел удивленно».

Вместе с тем из слов автора, самих персонажей постепенно вырастает и пространственное ощущение, чувство конкретного места действия, с одной стороны, с другой стороны, мы видим стремление поэта-автора быть как можно ближе к теме стихотворения, к его герою. Эта особенность произведения заключается не только в речах персонажей, почти впервые заговоривших так, как им положено — сообразно их внутреннему миру, но и в авторском изложении:

Азнор эслейд: мулжарда
Къара кюбюрчек туралды.
Ол къара чолпу анга
Шинтагыдан тагъылады.

«Видит Азнор: на сенном настиле — черный сундук. И тот черный ковш привязан к нему пряжей».

В этом описании, как бы идущем от самого поэта и где все дается в восприятии человека, впервые сталкивающегося с телефонным аппаратом, автору удалось раскрыть социальный облик, психологию горца. Это результат стремления поэта освободиться от «общего стиля», приблизить свою поэтику к предмету изображения. Приблизив средства изображения к предмету изображения, поэт проник в психологию своего героя и тем самым обнаружил индивидуальные черты стиля. И в этом нет ничего неожиданного. Секрет в том, что анализируемое стихотворение максимально приближается к гармонии эстетического и художественного.

Однако следует оговориться сразу, стихотворение «Телефон» — явление почти единственное в творчестве самого поэта. Понятно, что средства выразительности,

обнаруженные в нем, не нашли дальнейшего своего выражения и не составили определенной стилистической системы в поэзии А. Будасва, тем более — в творчестве других авторов. Исходя из единичных фактов литературы, мы не можем говорить о преломлении идей в чувственно-художественных образах. Больше того, балкарская поэзия еще весьма далека от этого, гораздо дальше, чем это кажется современным читателям, да и самим поэтам, творившим тогда и сейчас. Естественно, подобное заявление, быть может, вызовет кое у кого из них недоумение, возражение. И в первую очередь у тех, кто художественность отождествляет с эстетическим, а реалистичность принимает за последнее слово реализма. Как и нежелательно, но приходится признать, что среди балкарских авторов есть такие, которые ищут себя прекрасными иллюзиями, что они творят в русле социалистического реализма лишь на том основании, что их произведения насыщены фактами, бытовыми атрибутами и социалистической идейностью. Если бы в определении основного признака реализма исходить от того, насколько то или иное произведение фактографично, то, пожалуй, балкарские поэты уже тогда были бы в ряду писателей, достигших высот социалистического реализма. Тем более, в балкарской поэзии второй половины 30-х годов наблюдается поворот к фактографии, к голому протоколированию. Увлечение протоколированием вытесняет даже те элементы художественности, о которых мы говорили. Факты насаждаются друг на друга без отбора, не оставляя малейшей щели для поэтической мысли, которая могла бы хоть в какой-то степени их одухотворить. Снова, как и в первое время, для поэзии характерным становится многословие. Но причина такого возврата несколько иная. Вначале многословие обуславливалось желанием поэтов излить желчь на классового врага и идеализировать, воспеть все, связанное с понятием «новое». Теперь же — стремлением создать правдоподобную картину действительности, которая обогатилась, обогатилась изо дня в день.

Как и во всей нашей стране, 30-е годы для Кабардино-Балкарии были периодом крутого подъема промышленности и сельского хозяйства, коренной реконструкции мелких кустарных, полукустарных предприятий. В республике развернулось строительство «крупных предприятий мясной, маслосырдельной, плодоовощеконсервной, маслособойной, хлебопекарной и других отраслей ин-

цевой индустрии» Быстрыми темпами шла индустриализация Кабардино-Балкарии. Например, к 1937 году «удельный вес промышленности в совокупной продукции народного хозяйства республики поднялся до 52%». За годы первой и второй пятилеток в строй вошли 62 новых промышленных предприятия. А в 1936 году закончено строительство крупной Баксанской ГЭС, вызвавшее большую поэтическую реакцию (Б. Пачев. «Баксан», «Канал»; К. Мечнев. «Новый свет»; Х. Кадиев. «Баксанстрой» и т. д.). К этому времени сельское хозяйство совершило резкий скачок от примитивной техники к совершенным машинам, тракторам, комбайнам. Больших успехов добились труженники полей Кабардино-Балкарии. За укрепление колхозного строя, совхозов и выполнение обязательств перед страной в 1934 году Кабардино-Балкария одной из первых была награждена орденом Ленина и занесена на Всесоюзную Красную доску имени XVII партсъезда². Лучшие работники сельского хозяйства стали участниками ВДНХ, удостоены высоких правительственных наград, а 16 передовикам сельхозпроизводства присвоено звание Героя Социалистического Труда.

Таким образом, произошла коренная техническая реконструкция сельского хозяйства Кабардино-Балкарии, ее промышленности. Выросло самосознание горца.

«Вся страна находится в положении гигантского конвейера. Изготавливаются вещи, люди, характеры — все находится в колоссальном движении», — говорил в те дни поэт Николай Тихонов.

Все это поражало воображение необычностью происходящего, новизной, заставляло глубже задуматься над психологией советского человека — нового типа труженика. Естественно, поэты Кабардино-Балкарии, как и всей нашей страны, должны были шагнуть в этот огромный мир идей, тем и образов. Но поэты, стесненные фольклорными рамками, отсутствием передового эстетического опыта, традиций в изображении нового человека, не в силах были материализовать, обобщить необычайно расширившуюся поэтическую действительность. В силу этого верх берет эмпирическое восприя-

¹ См.: «Материалы Юбилейной научной сессии, посвященной 50-летию советской автономии Кабардино-Балкарии», Пальник, 1971, стр. 62.

² См.: вышеуказанные материалы Юбилейной научной сессии.

тие. Глаз поэта видит много и, словно боясь упустить какую-нибудь деталь, начинает валить все в кучу, перечислять с подробностью коллекционера внешние приметы, явления, предметы. Получалось нечто подобное: «Вижу забор, кричу — забор, вижу яму, кричу — яма», — как говорил Салтыков-Щедрин. Натурализм, описательство, способность уловить и выразить эмпирическое, единичное, не поднимаясь до того, чтобы открыть «смысл и значение увиденного» (В. Белинский) становится одним из основных недостатков балкарской поэзии. Разумеется, факты имеют основополагающее значение для литературы: нет фактов — нет мысли.

«...Мысль добывается не чутьем художника, как хотят уверить нас многие, а деятельно и добросовестною разработкой фактов, действительным участием в труде современности»¹, — отмечал Салтыков-Щедрин.

Мысль, «высосанная из пальца», так же бесплотна, как бесплотен и факт без философского освещения. Произведение только тогда может объяснить нам истину жизни, когда в нем налицо единство фактического и философского значений.

«Знание фактов без разумения их еще не есть знание в истинном и высшем значении этого слова»², — писал В. Белинский. Естественно, то произведение, где факт живет сам по себе, не переходя в идею, не более чем информация, и оно не может служить интересам общества.

Однако это уже говорится не с целью упрекнуть молодость поэтов. Пусть это как упрек поймут те, которые, не сумев достичь творческой зрелости, остались в плену седобородых средств изобразительности и продолжают лить свежее вино в старые глиняные горшки, изготовленные ими же, но далеко не мастерски. Некоторые поэты, так же, как тридцать лет назад, довольствуются лишь тем, что кормят читателя голой фактографией. Просмотрите их стихи тридцатилетней давности и современные, сегодняшние — вы не найдете в них ничего отличительного. Разве что внешне изменились сами авторы. Совсем не солидно, когда люди, казалось бы уже прошедшие хорошую жизненную школу, стараются завоевать симпатии читателя тем, что придают своему го-

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 5. М., 1966, стр. 13.

² В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах, т. 2., М., 1948, стр. 446.

лосу таинственный шепот или же треск барабана, не сознавая беспомощности своих стихов.

То, что сейчас, на современном этапе, воспринимается не более как анахронизм, вздор, в 20—30-х годах было вполне нормальным явлением. И это естественно. Каждая литература, переживающая процесс развития, формирования, идет к цели, преодолевая болезни роста. Издержками роста балкарской поэзии, как уже отмечалось, становится протоколирование, старательное перечисление фактов и событий. Молодые поэты, вдохновленные грандиозностью исторических свершений, достижениями в области культурной и хозяйственной жизни республики, но не успевшие еще приблизиться к школе мастерства и мечущиеся в поисках поэтических форм, обратились к фактографии. С сухостью и точностью протокольного языка заговорили даже самые талантливые представители балкарской литературы.

Тауларингда
Заводла ёкюре,
Алтын,
Темир,
Жез
Табадыла.

Зеликяда
Завод ажирле
Кишнеп,
Ойнап
Секиредиле.

Малкъар таулада
Швец бугъала
Буула кибик
ёкюредиле.

Клуб, кино, газет
Школ, больница
Эскиликни атадыла,
Ильични лампачыкълары да
Таулу эллени жарытадыла¹ и т. д.

¹ К. Отаров. Стихле бла жырла. Къабалкъгосиздат, 1938, 28 бет. «В твоих горах гудят заводы, добывают железо, медь. В ко-незаводах ржут и бегают скакуны. В горах Балкарии быки, словно олени. Клубы, кино, газеты, школы, больницы изгоняют тьму. В домах балкарцев горят лампочки Ильича» и т. д.

Подобные примеры характерны для всех поэтов. Например, С. Макитов в стихотворении «Радость» писал: «Есть у нас кукурузоводы, которые с 1 га земли снимают сто центнеров урожая, есть у нас полеводы, которые с 1 га земли сдают 40 центнеров пшеницы»¹ и т. д.

Сегодня, перечитывая подобные сочинения, пожалуй, кое-кто удивится тому, что их печатали, или просто махнул рукой. Тем более, что сами авторы рады были бы отказаться от них, да от прошлого не убежишь, и стоит ли: без прошлого невозможно понять и оценить настоящее. И сегодня мы напоминаем о них не ради того, чтобы лишний раз продемонстрировать беспомощность поэтов. Эти стихи важны как факты, свидетельствующие о трудностях восхождения, о том, что поиски не обходятся без накладных расходов и что одно желание балкарских поэтов стать подлинными художниками, как видим, не помогло им. Не помогло и то, что социалистический реализм тогда уже стал магистральной линией советской литературы. Нет, реализм не валится с неба на голову писателя, его не введешь в литературу декретом, как это утверждают буржуазные толкователи, его нельзя получить от кого-то в готовом виде, как нагрудной значок. Реализм — это высота, но ее берут не пас-коком, не штурмом. Возможно, и берут штурмом, но этот штурм связан с мучительными поисками, где порой не только приобретаешь, но и теряешь. Однако, где целенаправленный поиск, там и находки. Пусть даже незначительные. И было бы по меньшей мере кощунством, если бы мы не увидели того, что у той далеко не утешительной картины, которая представилась выше, есть прекрасное будущее. Ни один из художественных методов не был «целиком замкнутым в себе»². Иначе мы должны были бы признать, что методы сменяют друг друга механически, скажем, романтизм начисто сносится, а на его месте сразу возникает реализм: из ничего возникает что-то. Но «отдельные литературные направления при всей их кажущейся замкнутости подготавливали появление друг друга»³.

Балкарская поэзия переживает период брожения, и

¹ С. Макитов. Мен жырлайма. Къабалкъгосиздат. Нальчик, 1938, 24 бет.

² Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, стр. 140.

³ Там же, стр. 140.

то слабые тенденции, ростки, прорезавшиеся в ней, не определяют ее лица, ее метода социалистического реализма, в ней нет ничего устоявшегося и, не зная современного ее состояния, мы не могли бы с уверенностью сказать то, что думаем. Балкарская литература еще слаба, много в ней словесного балласта, ставшего достоянием только архива. Но вместе с тем она на пути прогресса, у нее надежные крылья, питательная почва — огромная социалистическая действительность, всё крепнущие связи с культурой соседей, страны.

Такова была балкарская поэзия довоенного периода. Однако мы ничего не говорили о К. Кулиеве. Это сделано не с целью сказать, что он, в отличие от других, не знал творческих издержек. Причина проста: его поэзия принесла в балкарскую поэзию совершенно иную тенденцию, к тому же первый его сборник «Здравствуй, утро» выходит в свет в 1940 году.

К. Кулиев пришел в балкарскую литературу необыкновенно праздничным, веселым, с широко распахнутой душой, юношей, у которого желание объять весь мир, с чистой любовью к свету. Он пришел и искренне пожелал людям того, чем был переполнен сам, — радости, счастья. Необыкновенно обостренное восприятие действительности рождает в нем сумятицу впечатлений. Поэта радует все, что встречает он на пути, до предела напрягает его желание сполна выплеснуть разнообразие ощущений, внутренние чувства, настроение.

Страстная влюбленность в жизнь, восхищение окружающим прорываются в каждой его строке. Порой гипертрофия этих чувств придает стихам К. Кулиева однообразную эмоциональную тональность, вытесняя за пределы стихотворения факты, явления, послужившие стимулом для них. Потому у поэта нередко стихи, которые держатся на одной эмоции, на одном настроении. Но все равно, это уже то, чего так не хватало балкарской поэзии. Естественно, в таких стихотворениях К. Кулиева не может быть и речи об элементах эпичности. В них поэт черпает материал для обобщения, не выходя за пределы собственного микромира. Одной из форм материализации его внутренних ощущений, переживаний является монолог-исповедь от лица лирического «я». Та-

ковы стихи: «Сен бюгюн узакъ жолгъа кетесе», «Сен башхагъа барырса», «Ой, энди санга мен бир жолугъуп», «Кёп къарарма, сени эсге тюшюрюп»¹ и ряд других. Однако тщетными были бы попытки установить приверженность поэта к какому-нибудь определенному стилевому ключу или сконцентрировать его поэтические усилия в одно русло, дабы сказать, что мастерство К. Кулиева росло только по восходящей кривой, что он развивал однажды удачно найденные средства выразительности. Не будем приписывать ему то, что пришло позже. Поиски своей поэтической индивидуальности К. Кулиеву, возможно, обошлись так дорого, как никому из балкарских писателей. Дело в том, что он, стремясь полнее, отчетливее выразить свое миропонимание, легко переходит из одного стилевого ключа к другому, от одной тональности к другой, бракует, не доводя до конца, даже удачный прием. Благодаря своей тонкой душевной организации К. Кулиев делал это с большой гибкостью. Но это не было самоцелью или демонстрацией своей гибкости. Оставить найденный стилевой ключ, художественный прием — не то, что выбросить дешевый посовый платок. Кайсын, наверняка, знал это не хуже кого-либо и ценил свое дело не менее, чем пахарь свой труд. Но ничто так не побуждает к поискам, к улучшению результатов своего труда, как любовь и уважение его к потребителям. Слишком велико было уважение Кайсына к читателям, чтобы пичкать его натюрмортом из незрелых плодов, которым он был завален по горло. И молодой поэт, почти юноша, искал, выбирал. Он выбирал такую мелодию из множества возможных, которая могла адекватно выразить действительность. Но как это сделать без лишних расходов, при минимальной затрате энергии? «Этого никто вовремя не подсказал мне, пока я сам не добрался ощупью до истины и понял с горечью свои заблуждения»², — скажет поэт К. Кулиев.

Стихийный творческий порыв, разрастаясь вширь, приводил к тому, что поэт создавал эскизы и наброски, лирические стихи, зарисовки. Некоторые из них и сей-

¹ К. Кулиев. Сайлама эки томлукъ. 1-чи том, Нальчик, 1958. (В дальнейшем все ссылки будут делаться по этому изданию). «Сегодня ты выходишь в далекий путь», «Ты выйдешь замуж за другого», «О, если бы теперь мне встретиться с тобой...»

² К. Кулиев. Страницы автобиографии. Рукопись.

час не потеряли своего значения, другие же были не более чем пробой голоса.

При всей своей талантливости К. Кулиев не избежал болезней роста, свойственных балкарским поэтам. Только эти болезни для него были не затяжными, а, если говорить точнее, кратковременными. Но умолчать о них — значит упростить процесс самоопределения Кулиева как поэта, вообще упростить путь к поэзии.

Речь идет о тех произведениях К. Кулиева, в которых соблюдалась лишь правильность политической тенденции, классовой позиции и сводилась на нет художественность. В них автор, гипертрофируя всеобщее, давал характер эстетически абстрактного, но крайне обобщенного лирического героя. В нем — ничего специфического. Прямолинеен, тужится над тем, чтобы одним махом разделаться с грузом прошлого, надрывает голос, выкрикивая политические лозунги или агитируя за новую жизнь. В изливании же своего гнева он так же безудержен, как и его предшественники.

...Ух, къаплы душман!
Ух, палат душман!
Окъ болуп тиерем алайда санга¹

«Ух, кровожадный враг,
Ух, проклятый враг,
Пулей бы пронзить тебя!..»

Душевная напряженность лирического героя и стремление разрядить ее, опрокинув на голову недруга ушат помойной воды, приводит к многословию. Но не только в этом причина многословия. Причина еще и в том, что автор не умеет пащунать суть объекта и пытается компенсировать этот недостаток тем, что перечисляет его внешние приметы, о чем мы говорили выше, касаясь произведений других балкарских поэтов. В качестве примеров можно сослаться на такие стихи, как «Кирову», «Эй, ребята», «На озере Хасан» и другие.

Наряду со стихами, где декларация отвращения к врагам революции, социалистического строительства является сквозным нафосом, поэт создает и такие, в которых пользуется приемом антитезы («Марксу — отцу че-

¹ *Къайсын Кулиев. Салам, эртденлик. Нальчик, 1940.*

ловчества», «Горянка», «Побежденному Эльбрусу», «Кавказ»)

В них живут два полюсных мира, не соприкасаясь друг с другом и деля произведение на две части, — это мир, которому принадлежит будущее, но воспринятый пока однопланово, только со светлой стороны, и угасший, умерший. Поэтому безоблачно радостную атмосферу стихотворений автора подчас нарушают скорбные нотки, которые напомнив о горестях и бедах прошлого, призваны оттенить радость социалистического бытия.

О печали, трагичности горца в прошлом К. Кулиев говорит посредством старинных народных песен («Песня, рожденная в горах», «Старинная песня», «Кундуз») балкарцев, воспроизводя то, о чем в них поется, их мотивы или образы их исполнителей (например, «Кундуз»). В них — гул снежных обвалов, звон кинжалов, горе девушки, слезы матерей. В них — стон горца, сорвавшегося с кручи, гибель одинокого всадника. Воспроизводя и эстетически переоценивая старинные песни, К. Кулиев отчасти проявляет признаки индивидуального стиля. Речь идет об условной образности, с помощью которой даже абстрактные понятия получают конкретное выражение, материальную вещьность. Не менее важно и то, что в стихах о прошлом (только в них) поэт нередко использует резкие контрасты, сближает полярные крайности. Как увидим ниже, эта черта впоследствии станет существенным слагаемым индивидуального стиля поэта.

Ол жыр сабыр эли, арну эди,
Ол жюрегинги кюйдюре эди.

«Та песня была мелодична, красива,
Та песня была жгуча».

(Подстрочный перевод.)

Контрастная резкость деталей, мотивов — одна из характерных особенностей стихотворения «Кавказ». Но, думается, что это пока следствие неосознанной полноты восприятия:

Мюйюзлеге кьуйулун,
Харыкъ чагьыр тартылгьанд,
Бирлени уа кёз жашлары
Агьач аякьгьа тамгьанд.

¹ Къайсын Кулиев. Салам, эртденлик. Нальчик, 1940.

«Одни пили вино из рогов, у других же лишь
деревянные чашки наполнялись слезами».

В сущности, в подобных строках не только постижение противоречий прошлого, но и начало той пленительной эмоциональности (сближаются предмет роскоши — рог — и деревянная чашка, вино и слезы), без которой немислима поэзия К. Кулиева.

И все же следует отметить, что в стихах, о которых мы говорили, и в других гораздо больше идущего от «общего» неопределенного стиля, нежели специфически кулиевского. Уподобление им революции ветру, буре, восходящему солнцу (например, «Кавказ») носит далеко не случайный характер. Ходячие сравнения, вроде: «Аны бети толгъан айгъа ушагъанды», «Эки кёзю сютге дугъум атхаплай», «Ай жаякълы, дугъум кёз («Зухра») в некоторых произведениях поэта становятся ключевыми. Порой же безличные, стертые фразы типа «эркинлик чырагъын жапдыргъанды» (стих. «Марксу — отцу человечества») полностью определяли состав лексики молодого поэта.

Но в каком бы направлении, русле ни шли поиски поэтической индивидуальности, как бы часто К. Кулиев ни менял стилевые ключи, он всегда и неизменно возвращался к лирике. С первых выступлений было ясно, что характер его дарования именно в этом. Пусть в лирике поэта еще нет обобщений, но она интенсивно обогащается, приобретая новое содержание, делаясь определеннее, конкретнее.

Ранняя лирика К. Кулиева имеет несколько форм выражения. Возвращаясь к тому, что было отмечено выше, скажем, что одной из них является форма самораскрытия. К концу 30-х годов в ней происходит некоторая эволюция. Попытаемся обосновать этот тезис.

В стихотворении «Тауда таиг алада чолпан жулдузду...» («В горах утреннюю звезду...»), датированном 1935 годом, поэт выражает одно чувство — чувство любви к родному краю, называя его прямо и точно: «сююючем да» — «любил». Вместе с тем поэт стремится воспроизвести картину, которой адресовано его чувство. Но это ему не удается: атрибуты горного пейзажа, воспринимаемые лирическим героем, сами по себе метки, экспрессивны, но логически мало связаны и в целый предметный образ не складываются.

В стихотворениях «Сен бюгюн узакъ жолгъа кетесе» — «Ты сегодня выходишь в далекий путь», «Сен башхагъа барыrsa» — «Ты выйдешь замуж за другого» (1937) — средства словесной выразительности те же: переживание, вызываемое предстоящей разлукой с любимой женщиной, получает прямое определение. В первом из них есть штрихи, выражающие состояние субъекта опосредствованно («Эки кёжюмю аз бирге кысып, мен узакъ жары къарарма»).

Несколько иначе обстоит дело со стихотворением «Мен сени бек суюме, жашау», — «Я люблю тебя, жизнь» (1938). Чувство, которым переполнена душа лирического героя, полностью выражено в названии произведения. Но здесь поэт, в отличие от других стихотворений, активно пользуется словесными образами в целях конкретизации этого чувства, состояния. Таковы, в частности, сравнения:

Суюме сени таула башы
Кёкню къанатлы суйген кибик,
Бийикден жанган жулдузланы,
Кечикген атлы суйген кибик.¹

Характерно то, что в этом стихотворении поэт не только создает экспрессивный образ, который в конце произведения получает большую определенность, но и обращается к обстоятельствам, вызвавшим его душевное состояние. Это реалистически конкретные картины природы, зорко подмеченные детали горного пейзажа, быта, слагаемые которых должны составить понятие — Родина, родной край. Ведь еще Добролюбов отмечал: «В первом своем проявлении патриотизм даже и не имеет другой формы, кроме пристрастия к полям, холмам родным, златым играм первых лет и пр. Но довольно скоро он формируется более определенным образом, заключая в себе все понятия — исторические и гражданственные»².

Может показаться, что в таких стихотворениях К. Кулиева объективное и субъективное достигают равновесия. На самом деле, хотя объективная предметность

¹ К. Кулиев. Сайлама эки томлукъ, 1 том. Нальчик, 1958, стр. 42. В дальнейшем страницы будут указываться в тексте.

² Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9 томах, т. 3. М.—Л., Госполитиздат, 1962, стр. 262.

и вводится в произведение, она играет чисто служебную роль, возникая только в связи с внутренним состоянием субъекта. И если объективная предметность имеет какое-нибудь значение, то как свидетельство эволюции общепозитивных средств выразительности. С этой стороны интересно стихотворение «Артха къарасанг» — «Вспомнивая прошлое» (1939). Здесь прямое определение состояния лирического героя сведено до минимума. Ему отведена одна — последняя строфа и вся предшествующая часть стихотворения (8 строф) является мотивировкой его высокого чувства патриотизма. Чувство патриотизма усиливается тем, что горский народ в прошлом, до Октября, был унижен, оскорблен, подавлен горем и злом. Поэт не просто описывает горе и зло прошлого, а персонализирует их, материализирует до зримости. С этой целью он смело обращается к различного рода метафорам и сравнениям. Но лирическая экспрессия стихотворения создается не только метафорами, а и простыми, точными обозначениями предметов.

Таким образом, К. Кулнев от лирических стихов, держащихся на прямом определении чувств, постепенно идет к стихам, где субъект не только мотивирует, объясняет свое состояние, но и выражает его опосредствованно. Вместе с тем лирический герой внутренне становится богаче, приобретает новые черты характера («Билеме мен» — «Знаю я», «Урушну юсюнден» — «О войне», 1939). В стихах же, датированных 1940 годом, предметные образы приобретают относительно самостоятельное значение, помогая чувственно и зрительно представить время и место действия лирического героя («Тиширыугъа» — «Женщине»):

Тишина в горах, спят села,
Спит и орел в заснеженном своем гнезде.
А я выхожу из аула,
Иду в снежной теснине.

(Подстрочный перевод.)

Пожалуй, вернее будет сказать, что в стихах, ранее рассмотренных, состояние, чувства субъекта становились конкретнее, полнее, в то время как объективные обстоятельства, выполняя исключительно подсобную роль, оставались слишком условными. Теперь же кон-

кретизируются объективные обстоятельства. Наконец, появляются стихи с органическим сплетением экспрессивных и предметных образов, с перевесом последних (характерный пример: «Жаз кюп жазылган пазму» — «Стихотворение, написанное в летний день»).

Но отсюда не следует полагать, что полоса лирических стихов, имеющих форму прямого, непосредственного выражения чувств субъекта, завершается или перерастает в другую форму. То, что поэт тесно связан, слит с действительностью, живет ею, не могло не сказываться на характере, казалось бы, даже субъективных стихов. Необыкновенная наблюдательность, впечатлительность поэта постепенно приводили к тому, что выражение внутренней жизни лирического героя посредством конкретных реалий действительности теснит прямое определение его состояния, а потом сводит лирическое «я» на нет. Склонность к материализации настроения, рожденного в душе, у К. Кулиева мы встречаем еще в стихах 1937—1938 годов. Таково, например, «Алма» — «Яблоко» (1937), где автор чувство светлой радости, с какой он воспринимает жизнь, конкретизирует в зримо-предметном рисунке яблока. Зримость яблока усиливается не только благодаря тому, что поэт замечает подробности и прямо называет их (яблоко зрелое, его освещают утренние лучи солнца) и не тем, что ему приписывается свойство живого (поэту оно кажется улыбающимся). Создаваемый образ получает зрительную осязаемость от того, что яблоко сравнивается с вблизи находящимся предметом, в данном случае со щечками девочки:

Бар, кызчык алманы юзюп кел маша,
Ол ушайд сени ууртчукъларынга.

«Сходи, девочка, сорви для меня яблоко,
Оно похоже на твои щечки».

(Подстрочный перевод.)

Подобные стихи К. Кулиева полностью лишены абстрактных понятий и предельно нагружены конкретными деталями, предметами действительности. Эти стихи подобны живописи, зарисовкам с натуры, в них — мастерство лепщика, скульптурная осязаемость. Когда читаешь эти стихи, кажется, что ты входешь в празд-

ническую атмосферу, так пластичны и яркие в них краски, так много в них солнца. Естественно, такие стихи создают не только ощущение предметности, но и зрительное световое ощущение простора. Ярким подтверждением всего сказанного могут служить «Арбазда» — «Во дворе» (1938), «Жашчыкыла бла паныкыла» — «Мальчики и земляника» (1940), «Жашчыкь бла бузоучукь» — «Мальчик и теленок» (1940), «Жашчыкыла бла улакыла» — «Мальчики и козлята» (1940) и другие.

Стихотворение «Во дворе» — в первую очередь картина: двор, цветущие вишни. Мать приносит ключевой воды, поэт просит ее дать ему выпить. Отсюда перекидывается мост к описанию воды. И здесь мы видим способность автора освещать волшебным светом поэзии обычное, будничное, добиваясь конкретно зрительного и чувственного восприятия изображаемого. Для этой цели поэт пользуется приемом переноса свойств, качеств хорошо представляемых предметов и явлений на изображаемое («Тау бузла суугуь анда, булуглу тѣппеле кьарларыны тазалыгын кьара сууда»). Зрительность восприятия достигается и метафоризацией («Челек суудан да, кюнден да толгъанд» — «Ведро наполнено и водой, и солнцем»).

Эмоциональность чувств и восприятия мира поэтом придают его стихам художественное очарование. Образность, конкретность стали характерной чертой его предметной лирики. Однако следует отметить, что художественность в них в большинстве случаев достигается не только тропами, а и простыми, точными обозначениями реальных действительности, естественностью интонации. В этом сказывается несомненная близость К. Кулиева к Лермонтову. Так, например, в стихах «Мальчики и земляника», «Мальчик и теленок», «Мальчики и козлята», близких поэтикой, нет ни одного словесного образа (исключение — третья строфа стихотворения «Мальчик и теленок»). Однако вряд ли кто может усомниться в их высокохудожественности. Каждое из них — картина рельефная, выпуклая до осязаемости, написанная переливчатыми красками самой природы. В них — игра и яркость лучей солнца, зелень и ширь лугов, детская непосредственность и радость. Иному читателю может показаться, что К. Кулиев не воспринимает реальность иначе, как кусками, что его сознание работает только на отражение видимых конкретных черточек реальности, причем, весьма будничных и бытовых. Неужто так мно-

го поэзии в том, что дети идут из лесу, нарвав землянички, или в том, что мальчишки гонятся за козлятами, озадачится он.

И действительно, в подобных своих зарисовках поэт добивается материальной плотности, не осмысливая жизнь в ее целостности. Но это следствие страстной влюбленности в реальный мир и стремления восславить земную радость, радость бытия. И поэт достигает цели: его зарисовки пленяют нас свежестью красок, меткостью штрихов, деталей. В чем же секрет такого прямого попадания в цель? Ведь конкретными деталями, прямыми определениями предметов изобилуют стихи и других балкарских поэтов, многие из них оставляют нас равнодушными или воспринимаются как проявление скудности художественного мышления. Думается, что один из секретов К. Кулиева — в его умении находить стиль, соответствующий объекту изображения. Например, персонажи вышеназванных стихов — дети, дети на лоне природы, и все они как бы написаны с непосредственностью детских впечатлений.

Лексика К. Кулиева в таких стихах не отличается разнообразием. Но она организована так, чтобы передать первые ощущения человека, только что проснувшегося и вышедшего во двор. Затем это впечатление, приобретая новые оттенки, краски, проходит через все стихотворение (см., например, стих. «Во дворе»), вводя читателя в атмосферу естественности, в атмосферу свежести, чистоты и прозрачности.

В таких стихах личность поэта, кажется, исчезает, исчезает «за роскошными видениями явлений жизни» (Белинский). И в то же время мы ощущаем его незримое присутствие: на каждом штрихе, детали лежит печать авторского восприятия, радостного, светлого и эмоционального. Каждый образ просвечен его настроением.



Ранняя лирика К. Кулиева — это прежде всего непосредственный отклик поэта на окружающий его материальный мир, реакция на его воздействие. В поле зрения поэта попадает многое: живое и неживое, будничное, бытовое и необыкновенное — и из всего этого поэт высекает искры подлинной поэзии. Он находит в себе

возможности утверждать красоту родного края даже посредством самого незначительного, обыденного явления. Такова сила вдохновения. И одна из главных вдохновительниц поэта — природа. Это естественно. Это естественно для всех поэтов, в ком живет впечатлительность, глубина и искренность чувств, способность к внутреннему вдохновению.

«Поэзия принадлежит к числу таких предметов, разумение которых должно начинаться с ощущения, а не с рефлексии: последняя должна быть результатом первого, при нормальном развитии,— пишет В. Белинский.— Симпатия к природе есть первый момент духа, начинающего развиваться. Каждый человек начинает с того, что непосредственно поражает его ум формою, краскою, звуком, а природа полна форм, красок и звуков. Поэт — существо, которое наиболее испытывает на себе непосредственное влияние явлений природы...»¹.

Природа явилась источником для самых различных жанровых форм лирики в раннем творчестве К. Кулиева — для миниатюр, экспромтов, зарисовок, лирических стихотворений, где схватывались отдельные стороны, грани, краски действительности. Однако наряду с ними поэт создает немало идейно емких произведений, со значительной смысловой нагрузкой. Обычно в таких стихотворениях К. Кулиев поднимает тему «природа и человек», если пользоваться общепринятой формулой.

Решение темы «природа и человек» на различных этапах развития литературы было различным. Каждый крупный талант вносил свою лепту в ее трактовку, свое миропонимание. Известно, что большинство дооктябрьских писателей, поэтов смотрели на природу как на стихийную силу, подавляющую и угнетающую человека. Немое величие природы, беспомощность, мелочность и тщетность человеческих стремлений, как два резко контрастных мотива, входили в произведения многих русских поэтов (Тютчев, Баратынский, отчасти Тургенев). Пессимистически смотрел на взаимоотношения человека с природой и Лермонтов («Спеша на север из далека»).

Человек, не обретший подлинную свободу и живущий под постоянной угрозой умереть с голоду, не может не чувствовать себя рабом природы. Ему нет дела до ее величавости, красоты. Он смотрит на нее с надеж-

¹ В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах, т. II. М., 1948, стр. 198.

дой, как на своего кормильца, спасителя и в то же время с опаской от сознания своего бессилия перед ее стихийностью. Так было, во всяком случае, с балкарцем.

Он шел в горы, гонимый нуждой, боясь их безмолвности и безлюдности. Там его могла ждать или удача, или беда. Удача, если горец возвращался с добычей, удача, если он не сорвался с кручи. Но беды были нередки. Они оставляли горький осадок, влияя на психологию. Естественно, природа, воспринимаемая преломленной в таком сознании, не могла предстать перед горцем в многообразии и блеске своих красок: она воспринималась только с суровой и мрачной стороны. Оттого, провожая горца в горы на охоту, за дровами в лес, прощались, провожали с грустью, встречая, безудержно радовались. Этими мотивами пронизаны многие народные песни балкарцев. Классическим примером является и стихотворение К. Мечиева «Мать охотника»¹:

Мой сын, идешь охотиться на тура,
А сердце поет у меня в груди:
Суровые вершины смотрят хмуро,
Туманы, бездны, кручи впереди!

Пли. Мой сын, пора настала снегонада,
Печальны, мрачны горные пути.

«Поэты прошлых времен восхищались красотами и дарами природы, как земледельцы, как «дети природы», в сущности же — как бары ее. В отношении поэзии к природе наиболее часто и определенно звучали и звучат покорность, лесть»², — писал М. Горький.

Не встав в свободное, независимое отношение к естественной природе, человек также не бывает свободным в ее видении. Пример крайне субъективного восприятия явлений природы в зависимости от своего социального положения мы видим в балкарской народной песне «На улице снег и буран»:

На улице снег и буран
Что от этого хану?
Спит себе без заботы,
Жена его деньги считает,

¹ К. Мечиев. Стихотворения и поэмы в переводе С. Липкина. Нальчик, 1962, стр. 55.

² М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, стр. 180.

Дочь волосы свои причесывает,
А пьяный сын поет.
Слуга смотрит на улицу,
Дровосек ревя ревет,
Табунщик плачет,
И мерзнет водовоз.

(Подстрочный перевод.)

С этой стороны очень интересно вспомнить изящное стихотворение К. Кулиева «Утренний снежок». Здесь объект внимания тоже снег, порождающий в поэте целую гамму ощущений, но ощущений самых радостных и светлых. Это чувствуется во всем: в ритме, в рифмах, в словесных образах, лексике стиха (к сожалению, этого не скажешь о переводе).

В стихотворении имеется недвусмысленная мотивировка радостной встречи поэта с утренним снежком:

Ты явился, утренний снег,
Как я рад —
Мои дни
Так же новы, как и ты.

(Подстрочный перевод.)

Такое явление природы, как утренний снег, воспринимается лирическим героем соответственно его настроению: ему весело от того, что дни его новы, нова жизнь. Поэтому-то снежок не просто идет, а идет, «словно спешит попасть на землю». Идея стихотворения глубока и социальна, но она не лежит на поверхности — зашифрована. В переводе от этой идеи ничего не осталось: поэт просто рад снежку, как вестнику наступающего нового года.

К. Кулиев, касаясь темы взаимоотношения природы и дореволюционного горца, продолжает традиции поэтов XIX века. В его изображении горец предстает перед нами не просто покорившимся, сдавшимся власти суровой, дикой природы, а мужественным борцом за жизнь, «выжимающим сок даже из рыжих скал» и выращивающим на них хлеб. И в то же время дореволюционный горец К. Кулиева находится в трагическом разладе с природой. Оттого-то в его стихах так часты снежные обвалы, уносящие жизни людей, и гулы срывающихся скал. Ничто не радовало взор горца: он воспринимал все одина-

ково мрачно, серо, и все напоминало ему о его грусти. «На сырую погоду смотрел бедный балкарец печально и спотыкался о каждый камень» («Старой Балкарии»).

Шелест листьев берез, ночные ветры, клекот орла и шум, издаваемый взмахами его крыльев,— все это, сливаясь воедино, напоминало горцу грустную мелодию старинных песен, сопровождавших их тяжкий труд («Кавказ»).

Вообще, в раннем творчестве К. Кулиева нередки примеры, когда погода, горные пейзажи даются через призму восприятия человеком подневольного труда — они всегда мрачны (см.: «Кундуз»):

Холод невыносимый на дворе.

Гулко лают собаки.

Тоскливо шумит буран,

И доносится откуда-то плач ребенка,

А Кундуз в чужом доме готовит бешмет.

(Подстрочный перевод.)

Словесный пласт и тон подобных стихов поэта определяют обороты следующего характера: «темная ночь», «темное ущелье», «вой волков», «конь без всадника», «буран», «вой ветра» и т. д.

Правда, произведений, где бы тема «природа и человек в прошлом» являлась главной и сквозной, в раннем творчестве К. Кулиева нет. Она появляется и живет в его стихах в связи с современностью, преобразованной природой, как ее контраст, антитеза («Суу аузунда») или возникает между строк опосредствованно («Бакъсан бойнунда» — «В ущелье Баксана»). Для стихов этого типа характерны небольшие отступления, нередко ограничивающиеся пределами нескольких штрихов, деталей. Эти штрихи, детали, входя в ткань повествования, создают двойственность стиля. Так, в стихотворении «Суу аузунда» — «В ущелье» поэт, с одной стороны, зорко подмечает такие детали, которые полно передают мужество, трудолюбие горцев и нагнетают героическую атмосферу тридцатых годов, с другой — штрихи, исполненные трагизма прошлого. Естественно, что здесь поэт органически сплетает романтически приподнятые краски с реалистически приземленными. Первые вызваны необходимостью воссоздать пейзаж буйной горной природы, но которая уже обжита и покорена человеком.

Таким образом, пейзаж, сохраняя свою ценность как конкретная картина и как конкретное место действия, служит характеристике советского человека, покорившего стихию природы. Затем в ткань стихотворения (порой неожиданно) монтируются контрастирующие детали, штрихи, цель которых — оттенить разлад горца с природой в прошлом, его слабость перед стихиями и тем самым еще более возвеличить нашего современника. То же самое можно сказать и о стихотворении «В ущелье Баксана».

Критика уже отмечала, что у К. Кулиева нет созерцательной пейзажной лирики¹. Поэт всегда подчиняет ее определенной задаче воспеть красоту человеческого подвига, красоту нового мира. Природа у него словно озарена отсветом человеческих деяний, светом социализма или настроением того, кто ее воспринимает. Как бы там ни было, она всегда человечна, образна и конкретна. В поле зрения поэта попадает одно или больше явлений природы, и каждая их подробность, деталь, каждый штрих всецело подчинены оттенению настроения, внутреннего чувства или лирического героя, или труженников-преобразователей. Однако следует отметить, что ценность таких стихов («Здравствуй, утро», «Утренний снежок», «Песня горной речушки») не только в этом. Прежде всего они многоплановы. В качестве характерного примера можно сослаться на «Песенку горной речушки». Естественная задушевность, простота и лаконичность поэтической речи уже с первой строфы становится ключевыми для всей интонации стихотворения. Здесь все: повторение сродных звуков, слов, полнозвучные рифмы (это потерялось при переводе), и размер стиха — мобилизовано поэтом для имитации движения речушки и ее «песенки». Звуковое единство стихотворения сохраняется до конца, придавая ему исключительную напевность. Но цель поэта не в этом. Пожалуй он к этому и не стремился. Музыкальность, напевность стиха воспринимается как результат зоркости, наблюдательности поэта, как чуткости к слову, звукам. Свидетельство тому — непринужденное, свободное расположение слов, их предметная наполненность и в то же время — естественная красочность. Вообще, следует сказать, имитировать объект изображения, доводить его

¹ См. предисловие В. Огнева, например, к «Избранной лирике» К. Кулиева. М., 1967.

до физической ощущаемости — поэтическая особенность К. Кулиева. вспомните, как передается ритм скачущего ослика («Песня мальчика, скачущего на ослике»):

Жорт, жорт, гылыуум,
Жорт, жорт, гылыуум!

Однако инструментовка стиха, какой бы тонкой она ни была, останется безделушкой, хотя и звенящей, если она не несет определенную идейную нагрузку. Какова же идея «Песенки горной речушки»? Безусловно, человек, прочитавший ее только на русском языке, скажет, что она заключается в строфе, которая венчает «Песенку»:

Такой у нас характер,
Капризен и упрям.
Но, говоря по правде,
Без нас не быть морям.

(Перевод Е. Елисеевой.)

Мысль, выраженная в этой строфе, органична оригиналу. Но здесь она не основная и не на нее акцентируется наше внимание. С самого начала «Песенки» (3—4 строки первой строфы) возникает мысль об изменившихся взаимоотношениях природы и горца, о том, что они близки, друзья.

«Я ежедневно радостно и весело встречаю путников», — поет речушка. Эти строки рефреном проходят через все стихотворение, обогащаясь в смысловом отношении и приобретая иные краски. Затем становятся весьма действенным средством обнажения основного смысла стихотворения. «Речушка» радуется своей гармоничной слитности с человеком, славит труженика, заставившего ее приносить пользу горскому селу — «хоть невелика, но есть и моя доля в том, что там горят электролампочки», — поет она.

Таким образом, при всей пленительной тонкости и меткости наблюдений К. Кулиева смысл таких стихов, как «Песенка горной речушки», никак нельзя сводить к изображению «речушки» или другого природного явления. Важное в них — социальная окрашенность, проникновение в действительность. С этой стороны большой интерес представляют стихи «Арбачы» — «Аробщик», «Атлы» — «Всадник», «Кечеги тюзде» — «На почной

равнине» и другие. Они несут на себе несколько иную стилистическую окраску. Глубоким лиризмом овеян, например, образ аробщика, везущего с поля овощи. Он дан на фоне изумительной картины природы, каждая подробность которой зрительна, ощущаема, рельефна. Все освещено мягким лунным светом и на всем печать какой-то величавой торжественности и спокойствия. Живое и неживое, разбуженное мелодией, которую тихо напевает аробщик, внемлет его голосу, как бы подчеркивая превосходство, торжество едущего.

«К стуку колес арбы прислушиваются позолоченные горы, птицы, лисы и трусливые зайцы. У дороги застыла медведица с медвежатами» (подстрочный перевод).

Смысл всего этого будет яснее ясного для всякого, кто вспомнит, как раскрывались поэтом взаимоотношения природы и дореволюционного горца. Там — разлад с жизнью природы; здесь — каждая ее картина, деталь сопряжены с внутренним настроением аробщика и призваны показать душевное его здоровье, гармоническую слитность обеих сторон.

Так, в стихи К. Кулиева, и в частности, в пейзажную лирику, входит горец-крестьянин, умеющий не только восторгаться дарами природы, а и заставлять ее служить людям. Горец становится в свободное, независимое от нее положение, что позволяет ему воспринимать природу всеми органами чувств в ее многообразии звуков, красок, запахов и получать эстетическое наслаждение:

Ол жырлайды,
Жулдузлагъа къарайд.
Ангъа, салкъыннга
Къууанып, жырлайд!

«Поет и смотрит на звезды,
Он поет, радуясь луне и прохладе».

Эти стихи существенны еще и тем, что в них усиливается тенденция к объективизации, к постижению жизни, действительности посредством обрисовки облика нового человека.

* * *

Склонность к емким поэтическим формулам, к эпическому освоению действительности связаны с обретенным широты поэтического видения. Но расширение диа-

пазона восприятия окружающей действительности еще не обеспечивает безболезненного перехода к работе над объективизированными характеристиками, к произведениям лиро-эпического содержания. Это и понятно: прикосновение к чужой биографии требует нового мастерства, а путь к нему тернист. Это говорится не с целью умалить значение лирики, трудности постижения ее секретов. Лирика глубоких чувств, внутренней искренности не всякому по плечу. Доказательство тому — отсутствие лиризма во многих произведениях балкарцев. В частности, большинство наших прозаиков, да и поэтов, до сих пор остается в плену фольклорной эпичности, порой проявляя полнейшую беспристрастность к изображаемому материалу.

Поэтому, ничуть не снижая значения лирики и ее возможности выражать через единичное, частное общее, уместнее будет говорить о синтезе лирики и эпоса. Подлинный взлет искусства в их органическом единстве. И стоит ли повторять общезвестную истину, что это единство более полное вбирает в себя богатства материального и духовного мира. Отсюда и стремление подлинных талантов раздвинуть границы автобиографизма, оценить мир глазами своих соотечественников, выразить их чувства и мысли.

К. Кулиев шел к этому. Шел постепенно, зная удачу и срывы. На этом пути более или менее заметными вехами, привлечшими внимание критики, стали «Къончу» — «Чабан», «Жылкычы» — «Табунщик», «Къуанч» — «Радость» и другие, написанные в 1939 году.

Между ними и стихами предыдущих лет нет резкой грани. Противопоставлять их друг другу, как произведения чисто лирические и эпические — значит отрицать их диалектическую связь.

«Чистых» явлений ни в природе, ни в обществе нет и быть не может, — указывал Ленин, — об этом учит именно диалектика Маркса, показывающая нам, что самое понятие чистоты есть некоторая узость, односторонность человеческого познания, не охватывающего предмет до конца во всей его сложности»¹.

Все возникает на основе чего-то. Вершины начинаются с подножий, к ним ведут тропы. Но можно ли стихи Кулиева, подобные «Чабану», «Табунщику», назвать

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 26, стр. 241.

вершинами,— справедливо спросит читатель. Опять-таки — все берется и оценивается относительно чего-то. Есть горы, уходящие в синь небес, а вокруг них толпятся и такие, которые как бы являются всего лишь очередной ступенью к первым. Мы всех их одинаково называем горами. Стихи К. Кулиева, уже названные нами, отнюдь не самые лучшие в раннем его творчестве, но явились своеобразной итоговой вершиной, с которой мысль поэта взлетела еще выше — к «Моим соседям» (1940).

Как уже отмечалось, тенденция к объективизации в лирике К. Кулиева наметилась довольно рано. Вначале элементы эпичности проникали в форме отступлений, призванных иллюстрировать или дополнять переживания лирического героя («Кавказ»). То же можно сказать и о таких стихах, как «Суу аузунда», «В ущелье Баксана». Но в них, в отличие от первого, повествуется не только о прошлом, но и о современности. Стихотворение же «Кундуз» имеет определенного героя. Здесь повествование еще более конкретизировано и направлено на раскрытие переживаний героя (в данном случае — героини), хотя и неиндивидуализированного. «В эпосе человек изображается в рассказе о нем»¹, — пишет Л. Тимофеев. Эта формула полностью приложима к стихотворению «Ночью в доме горца» (1938), имеющему ясно выраженную сюжетную линию. Вначале характеризуется время и место действия. Затем на передний план выдвигается домик, одиноко стоящий на окраине аула. В нем — мать-горянка. Инструментовка стиха — рефреном проходящая фраза «В ту ночь шел снег», «одинокий дом» и атрибуты быта — печально тлеющий огонь, черный убор женщины и пронзительный ветер, гудящий в трубе, — все подчинено оттенению чувств матери-горянки, ее печали. Во второй части стихотворения печаль женщины мотивируется: она оплакивает своего сына-партизана, повешенного белыми. Автор вкратце рассказывает о его жизненном пути, о событиях, участником которых был герой, говорит о его поступках. Затем автор, прервав повествование, вводит в произведение третьего персонажа — певца Казболата. Он, обратившись к матери погибшего героя, говорит о мужестве, о долге перед временем. В его речи нет и тени индивидуализации: его

¹ Л. Н. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1966, стр. 344.

устами говорит сам автор. Поэтому к концу произведения он незаметно для читателя исчезает, а его слова подхватываются самим поэтом. Таким образом, можно сказать, что стихотворение «Ночью в доме горца» носит лиро-эпический характер.

Однако во всем этом еще не чувствуется пульс времени. К образам живых современников поэт обращается в стихах «Чабан», «Табунщик», отчасти «Радость». В них сказалась тяга поэта воспеть героинку труда, людей, сильных духом и отважных. Готовыми совершить подвиг, отдать всего себя общему, колхозному делу предстают перед читателем и «дюжий председатель из Хабаза», и чабан, и табунщик. При всем этом К. Кулиеву не удалось создать конкретно-индивидуальный образ нового человека. Его герои не имеют ни имени, ни каких-либо характерных индивидуальных черт. Творческие поиски воплотить образ человека труда приводят поэта к романтическим приемам и краскам. На это обращал внимание не один критик. В частности, С. Львов писал: «В своем стремлении создать живые образы современников поэт пробует разные поэтические приемы. В стихотворении «Табунщик» он обращается к ярким романтическим краскам, романтически инструментурует стих. Все стихотворение пронизывает ритм смелой, бешеной скачки»¹.

К. Кулиев, который так близко воспринимал окружающую действительность и заполнявший свои стихи, зарисовки конкретно-зрительными, нередко обыденными ее реалиями, теперь окружает своих героев несколько условной «атмосферой». Конечно, это не значит, что поэт отъединяет их от объективного мира и проявляет небрежение к фактам, к видимости вещей. Дело в том, что эти герои воспринимают мир как-то издали, «преувеличенно и героизированно», если позволительно так выразиться.

Контрастность красок и резкость переходов характерны для «механизма» стиха «Табунщик». В первой его части природа изображена так, что человек и она противопоставлены друг другу и что между ними произойдет схватка. Оттого в ней доминирует цветовая гамма серых тонов. Ткань ее соткана преимущественно из таких эпитетов: черные, туманные, безлунная, беззвезд-

¹ «Дружба народов». 1958, № 1, стр. 236.

пая и т. д. Природу же оглашает «ржанье лошадей, щелканье волчьих зубов, бой копыт шаловливых, сытых мерингов, шум водопадов».

Затем настает утро, и табунщик лежит на нагретой солнцем траве, любясь безоблачным небом, гармонирующим с радостной напряженностью его эмоций: он вспомнил любимую. Затем — снова порыв вперед, ритм безудержной скачки.

Инструментовка стиха «Чабан» тоже подчинена тому, чтобы погрузить читателя в атмосферу, непохожую на обыденную. Это выражается в каком-то неизъяснимом сладостном восприятии героем жизни, в его погруженности в гармонический мир звуков.

Данные стихи обнаружили желание поэта воплотить в конкретных образах людей новую действительность и недостаточную полноту его сведений о ней. В силу всего этого автору удалось выразить внутреннее интимно-психологическое состояние человека, но не удалось создать его живой облик словом реализма, с одной стороны. С другой — хотя в стихотворениях и отсутствует авторское «я», на всем лежит печать кулиевского мировосприятия, необычайно эмоционального и жизнерадостного.

Романтически инструментированное стихотворение же «Пляшущей горской девушке» (1939), где снова появляется лирическое «я», всецело подчинено выражению субъективного авторского состояния, задаче воспеть радость, охватившую его.

Преувеличенная яркость красок стихотворения создаст впечатление отрыва от реальности. Танцующая девушка в сознании поэта ассоциируется с птицей, парящей где-то вдали, над вершинами гор. Пурпурный цвет настолько сгущен, что читатель получает ощущение определенной цветовой гаммы яркого пламени, движущегося, мелькающего с темпераментом и мерностью горского танца. Но предмет изображения не только виден глазу, а и слышен уху. Этому способствуют искусно подобранные звуко сочетания, рифмы и рефреном проходящее короткое слово «тебсе» (пляши), полно передающее ритм танца.

Итак, в поэзию Кайсына Кулиева конца 30-х годов врывается романтическая струя, наиболее четко выразившаяся уже в вышеназванных стихотворениях и в «Тутмакьда» — «В тюрьме» (1939) — произведении, оставшемся особняком в творчестве поэта.

Исходя из этого, возможно, иной сторонник «ускоренного развития» литературы может подумать, что романтическая тенденция в поэзии Кулиева является очередной необходимой «промежуточной станцией» на пути следования к какой-то цели, скажем, к реализму, и что согласно теории «ускоренного развития» К. Кулиев преодолевает эту станцию в очень сжатые сроки. Не исключена возможность и такого вывода: романтический этап в творчестве Кулиева, не успев приобрести четкость, выпадает. Отсюда следует предполагать, что поэзия Кулиева делает скачок к какому-то другому пункту. К какому? К реалистическим «Моим соседям», сказали мы выше. Но между ними оказались «Алтын кьолла» — «Золотые руки» (1940) — произведение натуралистического характера. И впрямь получается так, что существуют какие-то «промежуточные пункты», куда поэт должен непременно заехать, затем, отметившись, двинуться дальше, к месту назначения.

Однако мы вовсе не намерены укладывать развитие балкарской литературы, и в частности, эволюцию творчества К. Кулиева в рамки подобной схемы. Иначе пришлось бы искать и обозначать границы между тенденциями ее развития, что невозможно: ни кулиевский романтизм, ни натурализм балкарской поэзии вообще не приобрели сколько-нибудь существенного значения. Дело не в том, что они выпали и не обозначились, дело в том, что они находились в сложном переплетении, «сосуществовали», как отмечалось выше. У одних балкарских поэтов переплетались рационалистические, отчасти и реалистические тенденции с преобладанием первой.

Ранней же поэзии К. Кулиева вообще присуще разнообразие стилевых тенденций, в том числе и романтической. Естественно, в процессе творческих поисков, средств воплощения многообразия окружающей действительности начинает доминировать тот или иной принцип типизации. Так получилось у К. Кулиева. Ранее преобладавшие реалистические тенденции в стихах «Ча-

бан», «Табунщик», «Пляшущей горской девушке» уступили романтическим. Очевидно, причина кроется не только в том, что поэт обратился к произведениям эпического содержания, где меньше всего было испробовано перо, а и в том, что между реализмом и романтизмом имеются черты сходства, особенно сильно ощутимые в период их возникновения, когда они еще не успели определиться как творческий метод.

«Реализм возродился на той же исторической почве, которая вызвала к жизни и романтизм, перед ним встала та же идейная задача, что и перед романтическим искусством,— выяснение действительного содержания и направления исторического прогресса, и этим объясняются черты сходства между романтизмом и реализмом»¹ — пишет Б. Сучков.

Пожалуй, этим можно объяснить гибкость перехода поэта от стихотворений романтического характера к «Золотым рукам», где элементы реализма сосуществуют с натуралистическим описанием.

«Золотые руки» — произведение лиро-эпического содержания. В первой его части автор обращается к труженикам колхоза, к «золотым рукам» горских девушек и выражает свои чувства, свое восхищение, вызванное их деяниями. Все остальные пять частей стихотворения написаны в форме повествования: перед читателем поочередно проходят небольшие кадры, заснятые с натуры — девушки на сборе винограда, картина осени, затем колхозники на уборке кукурузы, яблок, сена.

Это произведение после романтически возвышенных «Чабана», «Табунщика» и других воспринимается как разрядка поэтического голоса, настолько он «заземлен». Автор пользуется самыми заурядными эпитетами, обыденными деталями, приемами, уже известными по ранее созданным стихам: уподоблением разнорядных предметов, перенесением свойств одного явления на другое, позволяющим выделить малозаметные оттенки, признаки изображаемого, овеществить и придать зримый облик невещественному понятию:

Жел, хилчи жашчыкъ кибик,
Алма ийисин алып къачад,
Кюзарты чууакъ хауаны
Ол ийис бла толтурад.

¹ Б. Сучков. Исторические судьбы реализма. М., 1967, стр. 91.

«Ветерок, как шальной мальчишка, убегает прочь,
унося запах яблок. Осенний чистый воздух
наполняется этим запахом».

Однако проявляя склонность к вещественному наполнению своих строк, здесь К. Кулнев уравнивает, как ни в одном из своих стихотворений, разнозначные по своему содержанию факты, явления действительности, перегружает излишними подробностями повествование. В поле зрения поэта, например, и «палка, блестящая от росы», и «яблоки, гниющие в траве», и т. д. Подобные факты заслоняют главное, характерное в изображаемом.

Но наряду с этим нельзя не заметить и того, что персонажи стихотворения показаны в естественной для них обстановке, время и место действия конкретизированы. Сквозным героем произведения являются труженники села. Это в основном безликий коллектив. Однако повышенная роль портретных деталей, трудовых жестов помогает автору персонифицировать, выделить отдельных его членов. Таков «мужичок», ломающий кукурузу среди девушек. Персонификация достигается и повествованием о персонаже, выделением главной черты его характера (например, ведущий косарь).

Важной особенностью данного стихотворения является и то, что поэт не ограничивается воспроизведением увиденного, а объясняет его, мотивирует поступки, поведение персонажей. Конечно, в стихотворном произведении дать почувствовать, что в человеке психологическое и социальное живут в синтезе, в органичном сплетении — дело сложное. В нем взаимосвязь человека и среды не проявляет себя так наглядно, скажем, как в аналитической прозе.

Влияние социальной среды на формирование человека в стихотворении выражается не прямо, а опосредствованно, подспудно, и здесь роль могут сыграть малейшие детали, порой одна фраза героя или самого автора. Например, в «Табунщике» есть такие строки:

Ол колхоз атланы ашатса,
Суйгени не айтыр эд элде

«Если он не сумеет сберечь колхозных лошадей от
волков, что скажет ему любимая девушка».

Без этих строк связь героя со временем была бы условной, его можно было бы причислить к людям 30-х годов и не причислять. Эти строки являются ключом для понимания и настроения героя, и социальной атмосферы, влияющей на взаимоотношения людей. На первый взгляд может показаться, что мотивы поведения табущика продиктованы локальными причинами: герой боится или ссоры с любимой, или даже потерять ее. Однако, если это случится, то случится из-за колхозных лошадей, за общественное добро. Стало быть, в своих взаимоотношениях они руководствуются не только частными интересами, а прежде всего общественными. Прочность их связи зависит от того, насколько их интересы гармонируют с интересами окружающих их людей. Так перекидывается мост к духовному и нравственному миру табущика и его девушки. Этот мир несет с собой социальные приметы времени, социальный облик героев, хотя сам процесс перековки человеческого характера, процесс влияния социальной среды остается вне повествования. Это и не требуется от стихотворения.

Трудовое поведение персонажей «Золотых рук» обусловлено материальными причинами. Автор, например, обращает наше внимание на старика, усиленно ищущего в траве яблоки. Персонаж отчетливо мотивирует свой поступок:

Бир алма кьалса да, бизге
Зырафлыкь боллукьду,— дейди.

«Если останется хоть одно яблоко, и то нам ущерб».

Столь же продиктованы материальной причиной мотивы поведения и остальных. В частности, косари говорят: «Косите, косите! Пусть молоко наполнит вымя коров. В сене, которое мы косим, здоровье детей» (подстрочный перевод).

Нетрудно заметить, что кажущиеся на первый взгляд материальные причины, определяющие поступки людей, есть в то же время и социальные. В поведении персонажей стихотворения нет и тени индивидуализма, собственности. Это результат коллективизации, выведшей горца за пределы узкого мира личного хозяйства и направившей удовлетворение его частного интереса на удовлетворение интереса ближнего, общества. Социалистический уклад жизни пробудил в их сознании чувство

единства целей, чувство коллективизма. Таковы колхозники К. Кулиева, работающие с сознанием большой радости свободного общественного труда:

Жюзюмлеги жыя четенлеге,
Къызла акъырын жырлайла.
Къуанч келтиредиле юйлеге
Жюзюмлеге кезлю къызла.

Стремление поэтизировать труд, отразить изменения, происшедшие в сознании горцев, в их социальной психологии, составляет новаторскую сторону стихотворения «Золотые руки». И с этой стороны оно очень близко к «Моим соседям».

Если говорить о жанровом своеобразии «Моих соседей», то это прежде всего — цикл портретов простых людей труда. Части «Моих соседей» — не просто звенья, механически скрепленные в одну цепь. Их органичное, композиционное единство обусловлено идейно-эстетической задачей поэта показать жизнь людей преобразованного коллективизацией аула, воспеть красоту человеческих деяний. Отсюда и стремление поэта раскрыть существенные свойства своих героев, своеобразие их личности, их нравственное и идейное содержание через их отношение к труду, к своему долгу.

Прославление свободного труда — это та нить, которая стягивает в единый узел все звенья произведения. Этому способствует и образ самого автора-рассказчика. Он присутствует решительно во всех компонентах цикла. Его мысли, отношения к персонажам, к изображаемому находят себе выход в авторской речи, сообразной внутреннему миру персонажей, в лирических отступлениях, в манере автора повествовать. Авторским лиризмом, доброжелательным юмором озарены передача облика действующих лиц, описание их привычек, вкусов, симпатий, антипатий, склонностей, создающие в единстве иллюзию полноты и естественности изображения жизни, психологии героев.

Однако характеры героев К. Кулиева, если говорить о каждом из них в отдельности, не отличаются полнотой, многосторонностью психологической разработки.

Очевидно, здесь сказался сам принцип создания характера, который заключается в генерализации, выделении одной какой-нибудь его главной черты, без разветвления его на различные качества личности. Поэтому отдельные персонажи «Моих соседей» являются персонификацией одного определенного принципа, олицетворением той или иной стороны народной души, жизни. Таковы, например, «слепой столяр Кайсын», сапожник Мухаммат, фельдшер Петр Иванович. Есть характеры, построенные несколько иначе — по принципу антиномии: главная черта характера дается в сочетании, единстве с несовместимыми с ней моральными привычками, вкусами, симпатиями. Трудолюбивая и словоохотливая мельничиха Аминат, пожалуй, о своих односельчанах «знает гораздо больше, чем о себе», так сильно развиты у нее любопытство и склонность к наушничеству. У всеми уважаемого кузнеца Карабаша есть тенденция преувеличивать свои былые заслуги, прихвастнуть. Любимец всего аула, веселый зурнач Хажос склонен к честолюбию. Если на праздниках хвалят не его, а гармонистку Фатимат, он искренне обижается.

Низменные привычки, качества «соседей» только намечены, о них поэт говорит порой вскользь. Иному читателю может показаться, что К. Кулиев следует пресловутой «теории живого человека», ищет червоточину в психологии своих героев, наносит на лицо положительных персонажей этакое черное пятнышко. Однако подобная мысль более чем неосновательна. Источником поэзии К. Кулиева является жизнь, а не предвзятые схемы. Само произведение «Мои соседи» — ярчайшее тому подтверждение. Сравните, например, характеры Хажоса и слепого столяра Кайсына. В первом из них намечены разнородные свойства личности. Столяр же — человек без «щербинки», им движут лишь высокие помыслы. Но можно ли, исходя из того факта, что он идет по жизни, как по линейке, считать его рупором автора, схематичным? Вряд ли правомерно такое мнение. Столяр у К. Кулиева — творец, человек, излучающий обаяние, в то же время он обладает правдой национального характера, индивидуальным обликом. Все это выявляется через его отношение к своему мастерству. Автор выдвигает труд одним из важнейших критериев оценки внутренней жизни своих героев, а по отношению к слепому столяру — единственным.

«...По каким признакам судить нам о реальных по-

мыслах и чувствах» реальных личностей? — пишет В. И. Ленин. — Понятно, что такой признак может быть лишь один: действия этих личностей, а так как речь идет только об общественных «помыслах и чувствах», то следует добавить еще — общественные действия личностей...»¹.

Исходя из «действий» столяра, мы говорим, что осознание им своего труда как части труда общественного, необходимого своим землякам, является основополагающей чертой его внутренней сущности. Между собой и односельчанами он не воздвигает стены. Двери его мастерской и душа были открыты для всех. Столяр одинаково охотно одаривал своих земляков как плодами своих рук, так и добрыми словами. В этом непреходящая ценность его характера, отраженная поэтом с большой любовью и укрупненно.

Укрупненное выделение основополагающей черты личности вовсе не приводит к плоскостному ее изображению, к обескровливанию. Она, являясь результатом воздействия объективных обстоятельств, социальной системы, наверняка, подчиняет себе, дисциплинирует и остальные стороны поведения, привычки. Получив глубокое понятие об одной основной черте характера, читателю нетрудно будет дополнить ее другими свойствами, качествами. Поэтому образ слепого столяра Кайсына воспринимается нами не однолинейно, не как риторическое олицетворение той или иной идеи, а как живой, индивидуальный человек. То же самое можно сказать и о сапожнике Мухаммате, о Борисе Игнатьевиче.

Все это говорит о том, что и без родняки, червоточины можно «оживить» характер, создать психологически убедительный образ. И если некоторые характеры К. Кулиева соединяют в себе разнородные качества, то в этом сказалась не поэтическая заданность, а стремление полно и бережно передать мироощущение человека, показать жизнь в ее противоречиях.

Практика построения социализма совершенствовалась в людях лучшие стороны человека, потому, скажем, и бригадир Соллоу, и Хажос, и другие находятся в ясных бескорыстных отношениях с коллективом. Вместе с тем они несут черты, привычки прошлого, особенности той атмосферы, которая оказала влияние на формирование их характера. Естественно, это будет обуславливать не

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 1, стр. 385.

только душевные движения кайсыновских героев, борьбу их разнородных психологических качеств, но и конфликт с обществом — отрицательные черты, привычки, вкусы будут приводить их в столкновение с нравственными требованиями коллектива, хотя оно пока за пределами повествования.

Так К. Кулнев сделал серьезный шаг к изображению жизни без упрощения, в ее противоречиях, приобщивший его к искусству реализма. «Ибо реализм *начинается* (курсив мой.— З. Т.) там и тогда, когда за самодвижением и саморазвитием образов произведения прозревается исследование художником действительности, отношений человека и общества, социальной жизни людей в ее подлинных противоречиях»¹.

ПОЭЗИЯ ВОЕННЫХ ЛЕТ

Античеловеческая идеология, которую несли фашисты на землю победившего социалистического гуманизма, вызвала новый подъем любви к Родине. Война еще более сблизила советских людей, они как бы заново осознали успешные сложившиеся новые взаимоотношения между ними, между нациями и еще выше подняли знамя интернационализма. Защита моральных ценностей социализма, независимости Отечества становится нормой поведения каждого честного гражданина. Этой благородной цели была подчинена наша литература. Необходимость отразить внутренний боевой дух советского народа, его углубленное чувство патриотизма потребовала от писателей оперативной работы, мобилизации всего того, что было завоевано ими в предшествующие годы. Военные будни диктовали им жить одной жизнью с соотечественниками, говорить с ними языком «суровой правды». Но постижение психологической глубины советского воина, сумевшего противопоставить фашистскому захватчику безмерное мужество, неиссякаемую веру в правоту своего дела, объяснение истоков его нравственной и моральной стойкости в первые дни войны оказались задачей сложной как для русской литературы, так и для балкарской. Об этом говорит тот факт, что многие известные русские поэты начинали с общего, плакатного стиля, а балкарские с повторения того, что было пройдено в начале 30-х годов.

¹ Б. Сучков. Исторические судьбы реализма. М., 1967, стр. 462.

Вместе с тем, следует отметить, что в эти тяжкие дни поэзии большого русского народа и малочисленного горского шли рука об руку, имели единый стилевой ключ. Названия стихотворений говорят сами за себя: К. Симонов — «Атака», «Убей его», В. Инбер — «Бей врага», «Родина, отомстим», К. Отаров — «Перед атакой», «Мы победим», С. Гудзенко — «Перед атакой», К. Кулиев — «Перед тем, как идти в атаку», «Клятва», «Услышьте, горцы», Б. Гуртуев — «Раздавите ядовитую змею» и т. д.

Подобное единство обусловлено единством патриотических чувств, чувством ненависти и презрения к врагу. Проникновенная любовь к отчизне больших и малых народов огромна в равной степени.

В напряженный период войны, когда российские березы и скалы кавказских ущелий были одинаково в трауре, поэты, припоравливаясь к нуждам дня, не могли заботиться об инструментровке своих произведений. Обстоятельства времени вынуждали их к торопливости и, естественно, стихи оставались незавершенными, неотточенными.

Спеша пишу каждое стихотворение,
Боюсь, что оно останется на полпути,
Как осталась винтовка солдата убитого.

(Подстрочный перевод.)

Однако, несмотря на это, уже первые поэтические выступления выполняли боевое задание, помогали пересилить страх перед военной машиной врага, верить в собственные возможности и в торжество победы. Конечно, подобные стихи поэтов не переживали времени, они «умирали», но умирали честно, послужив задачам боевого дня. В этом отношении балкарские поэты проделали большую полезную работу.

Атмосфера поспешности и тревоги мало чем способствовала созданию произведений аналитического характера, охвата явлений жизни во всем их многообразии. Необходимо было, чтобы поэты столкнулись с военной действительностью лицом к лицу, как говорил в одном из своих стихотворений К. Кулиев, и чтоб неожиданные потрясения сменились обретенной спокойной уверенностью. Поэтому в начале войны средства выразительно-

сти, к которым обращались балкарские поэты, скупы и однообразны: «Что вздумала ядовитая змея» (А. Будаев «Вперед, за Родину»), «Поднялся советский народ, чтобы разmozжить голову ядовитой змее» (Ж. Залиханов «В военные годы»), «На нашу землю пришла ядовитая змея» (Б. Гуртуев «Раздавите ядовитую змею») и т. д.

В сущности поэтика балкарской поэзии военных лет определялась двумя чувствами: любовью к Родине и ненавистью к врагу. Отсюда — наличие двух соответствующих красок и отсутствие каких бы то ни было полутонов. Как и в 20—30-х годах, не умея постичь душу воюющего человека, конкретно психологический облик зла, балкарские поэты своим чувствам дают выход в бранных словах, оборотах. В стихотворении А. Будаева «Вперед, за Родину» немцы — это «гитлеровские головорезы, ненавистные псы с ядовитыми зубами, свинормордые, напившиеся сыворотки псы, опьяненные собаки, безумцы, глупцы, ведьмы».

Противостоящая им сила характеризуется такими словами, как «богатырь, гигант, огромный, непобедимый».

Подобные традиционные тропы, доставшиеся от фольклора, определяют материю стихотворений Б. Гуртуева, Ж. Залиханова, Х. Кащева. Для некоторых же наиболее подходящим средством характеристики врага оказалось слово «фашист».

Примеры массового героизма, героические поступки вчерашних мирных жителей и их лучшие душевные качества в основном не нашли должного отражения в балкарской поэзии. Вообще в силу сложившихся особых обстоятельств и в силу того, что отдельные представители балкарской писательской интеллигенции погибли, не реализовав возможности своего дарования (С. Хочуев, Х. Теммосев, А. Будаев и др.), балкарская поэзия в целом не проявила ожидаемой активности. Исключение составляют поэты К. Кулиев, К. Отаров, для которых война стала переломным творческим рубежом.

Керим Отаров — лирик по складу таланта — в первые дни, месяцы войны, создавал стихи патетического характера. Однако публицистика поэта редко сбивается на декларативность, настолько она глубоко субъективна: почти во всех стихах присутствует личность самого автора.

Поэт нередко пользуется распространенными стилистическими клише, строит свои стихи по законам ораторского красноречия, и в сущности его публицистика мало чем отличается от публицистики русских собратьев. Достаточно сравнить стихотворение К. Отарова «Ант» («Клятва») со стихотворением В. Иибер «Родина, отомстим».

Поэт использует формы оратории, обращения, убеждения, политического лозунга. Но какими бы приемами К. Отаров ни пользовался, почти каждое его стихотворение кончается формулой воинской клятвы, призыва, вроде:

Партия зовет!
Вынимайте клинки!
На поле битвы, храбрые горцы!

(Подстрочный перевод.)

В большинстве случаев публицистике К. Отарова чужды барабанный треск, риторические возгласы. Думается, что в этом сказались насыщенность поэтических строк виденным, пережитым, интимностью. Вот, например, стихотворение «Биз хорларбыз» («Мы победим»). Оно публицистично. Первые четыре строфы его написаны в лирическом ключе. Автор в доверительном тоне, с подъемом лиризма рассказывает о мирных днях, прерванных войной. Этот подъем лиризма все нарастает и затем, дойдя до кульминации, прерывается взрывом ненависти к врагу:

Проклятое слово «фашист» исчезнет навсегда,
исчезнет так, чтобы не вызывать больше отвращения.
Кровавая рука не будет прерывать спокойный сон
ребенка.

(Подстрочный перевод.)

Многообразие интонаций, сменяющихся чуть ли не через каждую строфу, характерно для многих стихотворений поэта. Среди них «Сау къал» («Прощай»), «Тенгизге» («К морю»), «Жангы жылгы сёз» («Новогоднее слово»), «Фронтха письмо» («Письмо на фронт») и другие.

Например, интонация первых трех строф стихотворения «Прощай» — повествовательная. Ее прерывает

декламационная. Затем — две строфы имеют разговорную, последующая снова декламационную. Первые две строки конечной строфы написаны в повествовательной интонации, последние строки — в форме воинского призыва. Естественно, при таком разнообразии интонации трудно избежать стилевой пестроты, разлоба. Но читатель этого не ощущает, не ощущает благодаря тому, что организующим, связывающим началом этих интонаций выступает авторское «я», стремящееся раскрыть свой внутренний мир, богатство чувств. В авторском «я» сочетаются и злорадие, и сарказм, и нежность, и тоска. В нем живет непоколебимая уверенность в окончательной победе над врагом. Исповедуясь перед читателем, поэт стремится полно выявить все эти чувства, довести их до предела. Вот почему, когда читаем публицистические стихи поэта, перед нами встает личность, которая вобрала в себя передовые идеи времени. Она, эта личность, мыслит такими емкими категориями, как партия и народ, ленинизм, любовь к родной земле, чувство дружбы между народами. Он озабочен судьбой своей Родины, готов делить ее радость и горе, как верный сын. Все это раскрывается развитием его чувств, посредством раздумий, нередко прямо декларативно.

Слышишь, Россия? К тебе обращается твой сын.
Кровью и душой я твой навеки. Помочь тебе в
беде—моя цель. И в беде, и в радости я с тобой.

(«Услышь меня, Россия».)

Одной из особенностей стихов К. Отарова является то, что они густо населены людьми, выступающими от лица «мы».

Мы уходим на священную войну.
Клянемся именем твоим.

(«Прощай».)

Или:

Мы идем вперед, сражаясь с врагом, идем, по пояс утоная
в снегах русских равнин («Новогоднее слово»).

(Подстрочный перевод.)

Однако это «мы» осталось бы общей фразой, расплывчатым понятием, если бы не было среди них поэта, связанного с людьми, взволнованного их жизнью, судьбой. Дифференцируя свое «я» от «мы», поэт не

просто исповедует свои чувства, мысли, а выступает как активно действующее лицо, придавая стихам конкретность и сюжетность.

Так, например, в стихотворении «К морю» читатель представляет его сидящим на берегу, в «Дорожных раздумьях» лирический герой поздней осенней ночью верхом на лошади отправляется в далекий путь. В «Письме на фронт» он исповедуется во дворе, опершись на молодую березу. В стихотворении «Тюш» («Сон») лирический герой после боя в летний вечер засыпает на поляне. Ему снится мать. Проснувшись, ощущает, что его глаза мокры. Затем он поднимается, медленно шагая, говорит: «Добрая мама, лежи спокойно». Затем, прислушиваясь к гулу вражеской батареи, входит в окопы своей роты.

Параллельно со стихами, где патетика соединялась с откровенным высказыванием, К. Отаров обращается и к «чистой лирике сердца». Или, если позволительно так выразиться, к «локальной лирике сердца». В ней поэт приоткрывает другие спектры своей души — это сложное и невеселое внутреннее состояние, вызванное разлукой с родным очагом. Это буря воспоминаний о мирных днях и нежных чувствах к любимой. Таков цикл стихов «Сени юсюнгден сагышларым» («Мои раздумья о тебе»). Возможно, кое-кому эти стихи покажутся камерными, настолько поэт занят личным «я». Однако то тяжелое душевное состояние — личные спектры души поэта, прямо выраженные в них, можно было отнести к любому человеку, опаленному войной. Кому бывает легко на войне, кто не грустит о потерянных близких, кто не грустит о чайках, летающих над простором безбрежного моря, при виде грозного военного неба? Поэтому стихи К. Отарова, несмотря на их локально-эпистолярную форму, выражают общее, мысли, переживания выходят за пределы личного «я».

Цикл стихов «Мои раздумья о тебе», скрепленный не только общностью мотивов, но и наличием схожих образов, порой прямыми реминисценциями, передает суровое дыхание войны, трагизм времени. Этому способствует инструментовка произведений, придающая каждому из них трагическое звучание. Вот опорные мотивы первого стихотворения цикла: «поэт один на берегу моря», «волны со стоном бьются о берег». Поэт вспоминает, как он в мирные дни с любимой отдыхал у моря.

«Над морем летала одинокая чайка. Они любовались ею». Тут же реминисценция лермонтовского паруса («жангыз парус агъара тенгизде» — «В море белел одинокий парус»). Воспоминание прерывается. «Поэт с винтовкой один на берегу», «волны со стоном бьются о берег».

В стихотворении, да и в цикле все дается через восприятие человека, глубоко переживающего трагизм времени, что нагнетает атмосферу тоски, печали, грусти. Таков, например, и пейзаж, окрашенный чувствами и переживанием лирического «я»: «Усталое солнце закончило свой утомительный путь, беспокойное море, печальный лежит вечер» (1). «Теперь я на солнце смотрю только через узкое окошечко» (7). «В холодный зимний день ветер плачет в окошко, словно мать, потерявшая ребенка» (8). Душевное состояние героя определяется повторяющимися, как рефрен, строками: «волны беспокойного моря», «шум тяжелых волн», «глухо ухающие волны» (1), и сдержанно-разговорной интонацией («да, скоро, скоро лед Волги тронется, говорят мои знакомые волжане» — 5). Переживание героя материализуется и в таких психологических деталях, как «тоскующее сердце», «грустные песни» (5), «печальные мысли», «раненое сердце» (8).

Вся словесная фактура, поэтика цикла подчинена оформлению самочувствия, жизнеощущения человека, преданного своей Родине и в то же время неуверенного в том, что он снова может встретиться с любимой. Однако это отнюдь не значит, что цикл лишен внутреннего оптимизма. Горечь суровой правды, связанной с драматическими событиями, не могла, конечно, лишить человека, вобравшего в себя передовые идеи эпохи, оптимистического верного взгляда на явления действительности:

Сакълайма Ата-журтну эркиндер кюнленди.

Ийванама-энтада табарма мен сени

«Жду победного конца, верю, что снова увижу тебя».

(Подстрочный перевод.)

Однако следует отметить, что природа лирики Отарова очень своеобразна и порой не соответствует известным хрестоматийным определениям рода лирики. Г. Ге-

гель писал в «Эстетике», что «в центре лирической поэзии должен стоять поэтический конкретный субъект, поэт, он и составляет настоящее содержание лирической поэзии».

«В основе лирического стихотворения,— пишет Л. И. Тимофеев, — лежит образ-переживание»¹.

Но как быть с тем, что в цикле поэта наличествуют «эпические» детали: «черное море», «одинокая чайка», «одинокий белый парус» (1), «ребята, которые в минуты затишья пишут письма», «ледяной пень» (5) и т. д. Немало и прямых эпических повествований (см., например, первые две строфы первого стихотворения).

Исходя из всего этого, возможно, кое-кто сочтёт пужным отнести их к синтезу лирики и эпоса, что, безусловно, было бы упрощенным пониманием сути вопроса. К тому же здесь субъективность-«самовыражение» налицо. Сложнее обстоит дело с теми стихотворениями, основу которых составляет отражение материального предметного мира. В них авторское «я» на втором плане («Танг» — «Рассвет») или же отсутствует («Къанаты сынган къуш» — «Орел со сломанным крылом»).

Так, в стихотворении «Рассвет» поэт, создавая картину раннего утра, пользуется такими предметно-образительными деталями: «дружный щелк затворов», «испуганное утро», «заработал мотор машины». Затем «снова все умолкает, кругом воцаряется тишина», «вернулась разведка», «утренний прохладный ветерок треплет листья кустарника», «чуть вдали на поляне мирно покоится туман», «кругом чистый, разреженный воздух, легко дышать». И вдруг выстрел. Здесь впервые появляется авторское «я».

Эртден къууанчын буза, душман огъу, излей къан,
Къулагъмы жаны бла жюздю.

Затем винтовочные выстрелы сливаются с гулом вражеских орудий.

В стихотворении «Къарылгъашчыкъ уя ишлейди» («Ласточка вьет гнездо») пластические детали исходят от естественной наблюдательности: «Над блиндажом ласточка, спеша, вьет гнездо», «кругом зелено», «слегка

¹ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1936, стр. 355.

моросит, гром гремит», «занах весенней травы». «Внезапно разрывается снаряд», «земля стонет и подымается на дыбы».

Правда, здесь переживание, реакция поэта на явления действительности материализуются не только посредством «объективных образов», но и выражаются при помощи психологических деталей типа: «мен сукъланыб къарайма аны мамыр ишине» — «я смотрел на мирный труд ласточки с завистью», рефреном проходящего «шепота сердца: «жазбашы, жазбашы» — «весна, весна», затем, после взрыва вражеского снаряда, «жаралы жазбашы» — «раненая весна», и, как итог авторского переживания, мысли: «скоро увидим весну победы».

Нет необходимости говорить о том, что в них доминируют предметные образы, прицел на «натуральность» изображения военной действительности. Однако ни одна деталь не служит эпическому замыслу. Они, детали, являясь по характеру объективными, в то же время субъективны, ибо несут оценочную нагрузку, служат цели раскрытия диалектики души человека. Об этом говорит и то, что почти каждый свой объективный образ поэт дает в свете человеческих качеств. «Элгенген танг» — «испуганное утро» («Рассвет»), «жерни жаралары» — «раны земли», «жер ауур ыпчхайды» — «земля стонет» («Ласточка вьет гнездо»), «Арыгъан солдат терен жукъудан уяинганча, жер уяингаид» — «земля просыпается, словно уставший солдат от глубокого сна» («Весна»), «Кёк кегюрчюн жияйд окъ тийиб ёлген теңгине» — «Сизый голубь плакал над убитой голубкой», «Уставшее от тяжелого боя весеннее солнце закатилось» и т. д.

Осмысляемые объекты поэта полностью психологизированы, они живут, действуют, чувствуют, как человек.

Во всем этом нетрудно заметить субъективное, ибо эмоционально человеческое в них выделяется резко и отчетливо. И стоит ли доказывать очевидные всем факты. Стихи К. Отарова, при всей их насыщенности эпическими деталями, в сущности остаются чистой лирикой, предметно-психологической лирикой, если позволительно так выразиться. Главный, основной их пласт — переживание, исповедь. И при всей кажущейся личности этой исповеди она выходит далеко за пределы авторского «я», переживания одного человека. Ведь исповедь-то его заключалась в выражении мысли об античествен-

ности, античеловечности войны, жажде мира, тоске по мирному труду.

Естественно, что это было тоской не только души самого поэта, а и души воюющего народа. Отсюда — приложимость к стихам К. Отарова критерия большой поэзии. Настоящее искусство, по определению А. Блока, «рождается из вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души массы»¹.

Подчинять материал стихов для выражения настроений, чувствований К. Отаров умел и раньше — в лучших произведениях довоенного творчества. В военные годы поэт шагнул дальше. У него возросло мастерство изображения природы со всеми местными чертами и красками, обрисовки тех жизненных обстоятельств, которые вызывают в нем переживание.

Поэтому, говоря о подчиненности изображаемого предметного мира раскрытию переживания, нельзя не отметить конкретности и точности рисунка в лирике поэта.

Уметь писать с натуры — это, конечно, еще не значит быть реалистом. Но тяготение к точной передаче образов материального мира, внешнего облика человека, его душевных движений во многом отвечает и требованиям реализма. Научившись правильно писать с натуры, художник преодолевает абстрактность, его мышление становится конкретно образным. Появляется чувство пространства и времени. Отсюда — умение изображать человека в связи со средой, с окружающими явлениями действительности. «Поставленный на правильный путь, он (натурализм.— З. Т.) в познавательном отношении несет много правды и является как бы первой ступенью реализма»², — пишет В. Кулешов.

Сила и своеобразие лирики К. Отарова как раз в том и заключаются, что она, передавая с натуралистической точностью мелочи военного быта, вещи, окружающие героя, наделяет их душой, очеловечивает, связывает с практикой жизни. При всей новизне, неожиданности детали, красочности пейзажной зарисовки в стихах К. Отарова они не заслоняют собой человека, что имеет первостепенную важность для настоящего творца искусства.

¹ «Русские писатели о литературном труде», т. 4. Л., «Сов. писатель», 1954, стр. 257.

² В. И. Кулешов. Натуральная школа в русской литературе. М., 1965, стр. 108.

«Как бы ни была хороша природа, она все-таки второстепенный член в искусстве. Все-таки прямым предметом искусства должен быть человек»¹, — писал Салтыков-Щедрин.

Выдвинув на передний план «подтекст» — мысли и чувства человека, К. Отаров в своей лирике усилил значение предметно-психологической детали. Она может быть создана как при помощи нескольких слов, так и совокупностью малых, незначительных штрихов.

Вот сваленный снарядом могучий дуб («Эменни тоб окъ юзгенди»). Над ним склонилась стройная березка. Она «протянула свои руки», словно хотела прижать его к белой груди». Эта картина в сознании поэта ассоциируется с девушкой-санитаркой, которая стояла над умирающим героем войны. В другом стихотворении («Акъ къайынчыкъ» — «Березка») грустная, одинокая березка ассоциируется с девушкой, которая плакала, радуясь встрече с нашими солдатами-победителями.

В подборе троп, разнообразнейших ассоциаций поэт нередко бывает жесток к читателю. Так, в стихотворении «Кюйген орус элде» («В сожженном русском селе») торчащие обугленные пни поэту напоминают трупы. Затем автор замечает собаку, «оглохшую от канонады». У нее бок был опален, она бродила, не лаяла, на всех смотрела печально, умоляя о помощи».

Известно, какое большое значение придавал Л. Толстой детали, «малым моментам». Он считал, что настоящее искусство складывается из «бесконечно малых моментов», тонко замеченных писателем. Любая мелочь: уши Каренина, даже острые носки сапог Александра I — в произведениях Л. Толстого существенна, освещает характер героя.

Почти всеми исследователями творчества Л. Толстого замечено, что писатель в человеке улавливает жест, характеризующий его внутренний склад. Жесты героев Л. Толстого не случайны, не произвольны, они гармонируют с их душевным состоянием.

«Художественная деталь, как это следует из прямого смысла самого слова, это не просто какая-то беспричинная мелочь, подробность, это обязательная часть «художественного целого»², — писал М. Щеглов.

¹ Сб. «М. Е. Салтыков-Щедрин об искусстве». Л.—М., Изд-во «Искусство», 1949, стр. 139.

² М. Щеглов. Верность деталей.— «Новый мир», 1957, № 1.

Если столь велико значение деталей, «чуть-чуть» в больших прозаических полотнах, то отсюда понятно, каким «магическим могуществом» (Е. Добини) должны обладать эти «малые моменты», «чуть-чуть» в кратком лирическом произведении, которое должно говорить читателю больше, «чем то, что в нем непосредственно заложено» (А. Потсбня).

Лирическое стихотворение подобно скульптуре, портретной живописи. Поэтому один незначительный штрих может его омертвить, или, наоборот, влить живительную влагу. «Чуть-чуть» в стихотворении порой решает все. И в умении находить «чуть-чуть» талант, мастерство проявляются не в меньшей мере, чем в большом произведении.

Для поэтики Керима Отарова в высшей степени характерно внимание к «чуть-чуть», к детали, способной заразить читателя настроением, чувствами самого поэта. Назначение их двоякое: они передают мысли, переживания и пластически изображают предметный мир, фронтовой быт.

Во многих стихах К. Отарова отправная точка для бурь лирических взрывов, прямого выражения негодования — это внешний мир, изувеченный врагами, воплощаемый изобразительно — выразительными деталями. Изобразительная нагрузка их такова, что каждая из них способна дать картину, вызывая в читателе пространственное, световое и другие ощущения.

Типичным стихотворением К. Отарова является «Уруш жол» («Боевой путь»). Здесь, как и во множестве других произведений, на первом плане переживание, и последние строфы написаны приемом самораскрытия. Но вначале автор апеллирует к «объекту», к внешнему миру. В минуты затишья он слышит прохладу «вечернего ветерка, пропитанного запахом конопли». Чувствуется, что мысль поэта работает напряженно, но она идет от таких картин: «беловатые кучи золы лежали безмолвно, как могилы солдат», чуть вдали «стояли деревья, опаленные, обугленные пожаром» и т. д.

В стихах К. Отарова, датированных 1942 годом, обычно доминирует одно настроение, одна мысль. Естественно, что образы, тропы подбираются с учетом этой особенности: они последовательно углубляют настроение, переживание, внося четкую определенность, развивают поэтическую мысль, хотя в поле зрения помещается несколько явлений, объектов. Возьмем стихотворение

«Талада» («На поляне»). Поляна безмолвна и печальна. Свистят пули, падают молодые веточки, косимые ими. На краю поляны столетние дубы ассоциируются со стариками, сидящими у ныгыша¹, — деталь, опосредованно выражающая тоску поэта по миру. Это чувство автора, настроение уточняется второй частью ассоциативного образа: стоят столетние дубы, как старики, и «свинцовый ветер» рвет их бороды. И далее такая деталь: в ожидании летнего солнца дремлет «стоптанное войной русское село». Но не было «мирного солнца». Начинается капопада.

Так постепенно от детали к детали, от картины к картине внутренняя взволнованность, переживание автора набирают высоту, и, дойдя до кульминационной точки, это переживание — итог, если можно так выразиться, выливается в открытую форму:

Келир Заман,
Кёрюрбюз урушну башха чагын —
Насып квантыр журтуму жерине.
Душманны ызындан элтирбиз уруш аулагын
Берлинни кьабакъ эшиклерине.

«Придет время. Мы другую картину войны увидим.
Вернется счастье на землю Родины. Врагов прогоним,
и будет поле битвы у ворот Берлина».

(Подстрочник.)

Такова композиция большинства стихотворений К. Отарова. Общую схему ее можно представить так: картина обстоятельств, которыми определяется душевное состояние авторского «я», — динамика действия, краткие, но лаконичные, телесно наполненные предметно психологические мазки — детали, и затем непосредственное раскрытие диалектики душевного переживания.

Все это говорит о стремлении автора к целостности, определенности, к композиционной ясности.

Следует отметить и такой факт. Если во многих произведениях поэта повествовательная картина, объективный предметный образ как бы являются поводом, стар-

¹ Место, где собираются старики-горцы для беседы.

товой площадкой для взлета «итогавого лиризма», то передки и стихи, в которых наблюдается обратное явление — переход от обнаженного лиризма к глубинному.

Типичный пример — «Атаканы аллында» («Перед атакой»). По глубине проникновения в психологическое состояние человека, которому через очень малое время предстоит броситься в пекло боя, его можно поставить рядом с одноименным стихотворением Семена Гудзенко.

Для стихотворения К. Отарова характерна разговорная прозаичность, которая как бы помогает читателю представить жесты, движения говорящего («энди, кёб турмай, теигим, уруш да башланлыкды», или «Да... письмо алмагъан эсенг, сакъла, энгда келир»), определенность, заземленность деталей («кел, экибиз да жумшакъ кырдыкда... бир кесек жатайыкъ», «Бюгюн гюржюлю тютюпчюгюм барды» и т. д.).

Подбор таких деталей мотивируется подтекстным содержанием предыдущей строфы, где лирический герой говорит собеседнику о том, что во время атаки их место будет впереди. Не трудно понять, что герой намекает на возможную смерть. Отсюда его приглашение: «Давай положим вдвоем на траве, у меня есть грузинский табачок, давай покурим, быть может, в последний раз».

В большинстве случаев нюансы внутреннего состояния героя, его отношение к окружающему раскрывается деметафоризированной речью («Мен сюме сени халгъынгы огъурлулугъун...» «Мен сунганнга кёре, аламатды жашау»).

Затем разговорная интонация резко прерывается. Рассветало. Значит — скоро атака. И все переживание героя, весь его внутренний мир спрессовываются в одной фразе — детали, которая, можно сказать, несет основную идейную нагрузку. Так, после сообщения о предстоящей атаке герой замечает: «Эртден чууакъ боллукъду... Ахшы эди дырынга»¹.

Здесь выражены самые сокровенные чувства героя, его проникновенная любовь к земле с ее лугами, любовь к труду, священная ненависть к врагу и т. д.

Итак, для поэзии К. Отарова характерен предельный лиризм, но лиризм, облаченный в плоть изобразительно-выразительных деталей. Вернее, можно сказать, гипертрофия личного, субъективного начала не мешала автору

¹ Утро будет ясным... Хороший день для уборки сена.

передавать «объекты в их телесной полноте, создать лик земли, по которой прошла война. Это как раз та объективность художественного изображения, без которой немислимо искусство реализма. «Реализм — это объективное изображение действительности», — отмечал М. Горький.

Вместе с тем следует отметить и то, что в лирике К. Отарова периода войны усиливается тенденция к самоустрашению авторского «я». Между стихами чисто субъективного характера и теми, в коих на передний план выдвигаются объективные типы, нет временной разницы. Тем не менее, соответствие речевого пласта изображаемой идее для последних более свойственна. Это и понятно: средства выразительности, стилистическая база обуславливаются объектом изображения от того, насколько активно писатель вводит в свои произведения «чужое сознание», «чужую психологию».

Естественно, что усиливая эпичность. Керим Отаров уже не удовлетворяется одной монологической речью, монопольной в его личной лирике. Он начинает пользоваться и амобейной композицией.

Стихотворение «Перед атакой» во многом держится на чередовании вопросительных и ответных интонаций. Несмотря на то, что на переднем плане — образ-переживание, стихотворение можно отнести к разделу «лиро-эпос». Эпичность придается произведению присутствием собеседника. Он, хотя и невидим, но персонифицирован: вопросо-ответами («письмо алмагъанмыса юден? Да... письмо алмагъан эсенг, сакъла, энгда келир), прямой характеристикой («Жерибиз алда болуучусун билесе кесинг), а также опосредствованной передачей отдельных его поступков («Сау бол, жюрек жырынг ючюн»); автор конкретизирует образ своего собеседника.

Дальнейшую трансформацию письма в связи с расширением круга поэтического видения, со стремлением раскрыть внутреннюю красоту, стойкость советского солдата мы видим в таких стихотворениях, как «Блиндажда» («В блиндаже»), «Атакадан сора» («После атаки»), «Ахыр жукъуну кьойнууда» («В объятиях последнего сна») и других.

В них налицо эпичность: описание места действия, обстановки, довольно выразительные персонажи, если учесть размеры произведений, элементы диалогической речи, начало и конец действия. Так, сюжет стихотворе-

ния «Блиндаж» строится следующим образом. В начале автор точно привлекает своих персонажей к месту действия. Ночь. Блиндаж. Вернувшись из разведки бойцы спорят о храбрости и трусости. Кого можно считать храбрым? Таков вопрос, который волнует их. Высказываются самые противоречивые мнения. Об этом можно судить из авторской реплики («Солдатла даулаша эдиле»). Затем в спор вмешивается сержант. Он дается крупным планом. Основной прием раскрытия внутренней сути персонажа — это его монологическая речь. Последние две строфы стихотворения идут от авторского «я». Но это уже — характеристика персонажа.

Эпос более властно врывается в стихи «Бутсуз жашчыкъ» («Мальчик без ноги»), «Батырны ёлюмю» («Смерть храбреца»). В первом из них поэт добился полной индивидуализации речи изображаемого персонажа, во втором — гармоничности развития, последовательности действий, событий. К тому же, следует добавить, поэт выводит себя за рамки совершающихся в произведениях действий, лишь сохраняя за собой право их комментатора, но в строго объективной форме.

Одно из достоинств поэтических качеств Керима Отарова — умение достигать полнейшей гармонии между темой и способом ее выражения — с особой силой обнаружилось в стихотворении «Жаралы комиссар» («Раненый комиссар»). С этой стороны оно, пожалуй, является вещью военной поэзии автора.

Со строк стихотворения вырисовывается образ тяжело раненого комиссара, который, лежа на больничной койке, с нескрываемой грустью, тоской смотрит на улицу. Здесь и излюбленный Отаровым эпитет «мудах», и проведение параллели между явлениями природы и состоянием души героя («Жауад, жауад терезе аузу тар тырхыкчыкъгъа ...биршичи къар»). Стихотворение целиком выдержано в одном стилевом ключе, часто повторяющиеся мотивы «жауады, жауады къар», «къаргъа къарайды комиссар» создают общую грустную атмосферу. А в такой строке, как «Да, лейтенант, энди жатабыз, бошаб урушну» («Да, лейтенант, отвоевались мы с тобой») слышится тяжкий вздох героя.

Чем же вызвано переживание комиссара? Личным горем, ампутацией ноги? Нет надобности говорить о том, что и это вполне определенная причина, чтобы вызвать страдание, горе человека. Однако получение тяже-

лой раны комиссаром воспринимается в первую очередь как потеря возможности биться с врагом, принимать активное участие в жизни в очень напряженный ее момент. Его страдание, внутренняя борьба обуславливается осознанием временной потери свободы, но свободы, понимаемой им как участие в историческом движении и как возможность быть в постоянном контакте с обществом. Он не может чувствовать себя свободным и спокойно находиться в теплом, уютном госпитале в то время, когда издали доносится гул канонады, когда те люди, с которыми он тесно был связан и делил кусок хлеба, продолжают жестокую борьбу.

Комиссара одолевает чувство тревоги за судьбу близких, за судьбу людей, усилиями которых, а возможно, и ценой их крови, оберегается уют госпиталя, та атмосфера тишины и покоя, окутывающая его в настоящий момент.

Боль и тоска комиссара углубляется от ощущения, осознания им резкого контраста между теми условиями, в которых он вынужден пребывать, и условиями воюющих друзей. В палате тепло, покой, тишина. За окнами госпиталя — канонада, холодная зима, снег, перерастающий затем в бурю.

Боран шуулдан айланады юй башларында,
Ингир орамга жауад — жауад кьар.
Палатада шошлукъ...
Къайгылы сагышларында
Биричи кьарга кьаранд комиссар.

«Буря воев над крышами домов.
Вечерняя улица все покрывается снегом.
В палате тишина. Грустно задумавшись,
смотрит на первый снег комиссар».

(Подстрочный перевод — мой.)

Явления природы, обрисованные в стихотворении, можно сказать, не только гармонируют с душевной жизнью героя, но и создают фон для тех, которые находятся на полях сражений и по ком грустит комиссар, привносят элементы суровой эпки.

Добываясь полноты изображения своего героя, истинных побудительных мотивов его поведения, Керим

Отаров пользуется авторскими отступлениями, в которых даются биографические факты комиссара, бывшего бесстрашного разведчика, использованы приемы перекрестной характеристики и внутреннего психологического самораскрытия. Полнота раскрытия душевной жизни раненого комиссара позволяет опосредствованно постигнуть основу той социально общественной среды, определившей его характер и породившей особенности его связи как личности с обществом. Иначе говоря, характер мировоззрения комиссара как бы является ключом к постижению своеобразия и того общественного уклада, в котором он сам вырос. Тем самым в произведении К. Отарова достигнуто диалектическое единство между человеческим характером и атмосферой общественной жизни.

Жестокая разрушительная стихия войны определила тематику, проблематику и кулиевской поэзии. Неисчислимы страдания, мужество и упорство миллионов советских людей, любовь к Родине и ненависть к врагу, героическое единство народов стали неисчерпаемым материалом для поэта-фронтовика. Ответственность за материал, ощущение практической необходимости своего труда, естественно, требовали от поэта постоянных творческих поисков. Поиски эти были упорны, глубоко осознаны. Характерно то, что каждое свое творческое восхождение, можно сказать, К. Кулиев как бы заново осмысляет, обобщает. Поэтому, как и у всех больших поэтов, у него немало стихов о самой поэзии.

Раздумьями о том, какой должна быть поэзия, пронизаны такие стихи, как «Бюгюн назмум» («Сегодня мой стих»), «Мен билеме»... («Я знаю...»), «Керим Отаровха» («Кериму Отарову»), «Поэтле» («Поэты») и другие, которые в единстве помогают понять поэтическую призму Кулиева, его эстетическую программу.

Так, например, в первом из них поэт прямо, без всяких усложненностей говорит о характере своих стихов:

Бюгюн назмум — урушну тюзюдю,
Анда адамла ёлелле, атла,
Кишпен, жыгъыла, кюеллэ юйле,
Кишилик къарайд тугюн ичинден.

«Сегодня мой стих — поле сражения.
Там гибнут люди, ржут лошади и
падают, горят дома. Мужество
смотрит сквозь дым».

(Подстрочный перевод.)

Считая жизнеутверждающий пафос одним из необходимых свойств искусства, К. Кулнев в то же время против отражения жизни только в радужных красках. Чтобы наслаждаться подлинным, большим счастьем, нужно уметь видеть и невзгоды. Радость победы по-настоящему дорога только тем, кто знает какой ценой она досталась.

Поэтический и гражданский свой долг К. Кулнев видит в том, чтобы отражать жизнь такой, какой она есть.

Позже в «страницах автобиографии» он напишет: «Мне очень нравятся прекрасные слова Мицкевича: «Какая жизнь — такой пусть будет песня». Война была навязана нам. Она являлась трагической необходимостью. По моему мнению,— и поэзия должна была вбирать в себя ту драматическую атмосферу, в ней должно было жить небывалое мужество людей, очень хотевших жить, по сражавшихся и погибших за свою Родину. Тут всякое бодрячество, ложь и фальшь звучали отвратительным кощунством. Не мало таких рифмованных строк появилось в годы войны. Я презирал подобных стихотворцев»¹.

Хотя эта мысль выражена спустя более двадцати лет после войны, поэтическая практика К. Кулнева того времени не расходится с ней. Война, приносившая людям безграничное множество страданий, пролившая море крови, становится для поэта источником большого драматического напряжения, больших конфликтов. Однако К. Кулнев знает и то, что найдутся оппоненты, которым не по праву будет трагическое звучание его стиха. Но настоящее мужество не нуждается в приукрашивании. В понятии поэта приукрасить действительность — это значит обеднить ее, сказать не всю правду о человеке, признать, что он слаб. Поэтому в начале войны К. Кулнев воспевал мужество, которое еще по колено в крови. И свое презрение к «верхоглядам», к «бодрячеству» он выразил в стихотворении «Мен билеме...» («Я знаю...»).

¹ К. Кулнев. Страницы автобиографии. Рукопись.

Значит ли это, что поэт захлебывался горем и страданиями человеческими? Далеко нет. Его поэзия, словно барометр, отражала малейшие колебания в жизненной атмосфере, будучи глубоко оптимистичной, она восславляла самоотверженность советского человека. Острая реалистическая зоркость поэта позволяла ему с большой гибкостью переходить от изображения трагического отступления к победному маршу наших войск, от грохота боя к наслаждению минутой затишья, лепетом листьев русских берез, от стога раненого солдата к трели соловья. Увлеченность общечеловеческими, социальными проблемами, гражданский пафос не заслонили интимнейших переживаний, поэтому в его военной поэзии так много прекраснейших стихов о любви.

«На тяжелых военных дорогах, в мокрых окопах поэт не утратил своего лирического видения»,¹ — отмечает Сергей Львов.

Свое понимание поэтического долга в грозные дни для страны К. Кулиев выразил в стихотворении «Поэте» («Поэты»). Оно — о прошлом и настоящем. В повествовании о прошлом автор дает коллективный портрет поэтов, которые страдали в темницах, погибали на дуэлях, познали голод, нищету, муки изгнания, но как бы тяжела ни была их участь, всегда оставались верными человеческой дружбе, товариществу. Ничто не могло заставить их отказаться от изображения современного им мира в его движении к будущему. Поэты в стихотворении К. Кулиева славны, потому что видели мир в противоречивой борьбе: в борьбе творца с паразитом, человека щедрой души с узколобым мещанином, добра со злом.

Перекинув мост к современности, К. Кулиев говорит о тех, которые, продолжая славные традиции прошлого, тесно связаны с главным потоком общественной жизни, живут радостями и печалью народа.

В ранней своей лирике К. Кулиев выражал желание наполнить стихи запахом плодов, чтобы они были чистыми, солнечными и чтобы в них слышался бой турьих рогов и шум стремительного потока. Сейчас он говорит, что поэты — «окровавленное зеркало мира», через их сердца проходят войска, неся смерть врагу, побеждая и

¹ «Дружба народов», 1958, № 1.

терпя поражения, проходят маршем. Сердца поэтов — это поле битвы, это целый мир».

К. Кулиев утверждает, что поэты должны уметь видеть всю правду, всю противоречивую сложность военной жизни, показывать все ее величие и беды. Поэт должен запечатлеть правду своего времени с ее светлыми и драматическими сторонами, не уклоняться от прямой обязанности сказать подчас горькое слово современникам. Герой стихотворения «Урушда ёлген тенгеме» («Погибшему другу») обвиняет поэта в том, что он не до конца правдив (мени юсюмден тюз нек жазмайса?):

Эштилемиди назмуларында
Мени ыччауум, мени жарсыуум,
Батырлыгъым, артха турмагъаным,
Жигитлик кючю, эрик бушууу.

«Слышится ли в твоих стихах мой стон, где моя
храбрость, радости побед, сила героизма и
мужественная моя скорбь?»

(Подстрочный перевод — мой.)

Правдивое, полное изображение военного быта, мужества погибших в жестоких схватках — это долг не только перед живой современностью, не только перед мертвыми, у которых «единственный приют» — память сердца, память разума, но и перед будущим, перед историей: подвиг отцов, старших братьев — должен стать примером для новых, подрастающих поколений.

«Трагическая правда учит углубленному отношению к жизни, мужеству и нравственной чистоте», — пишет поэт в своей автобиографии.

Однако проникновенне в глубину человеческой психологии ни в коей мере не зависит от одних добрых намерений поэта, писателя. Сколько бы поэт не декларировал свое эстетическое и гражданское кредо, оно у него не выработается, если он не сумел стать частью народной биографии, не вобрал в себя опыт истории. Ценность произведения искусства определяется не только важностью изображаемой действительности, а и личностью художника, его духовным богатством. Ибо суть художника, сформированная определенной социальной средой, отражается в его творениях. «Произведение искусства в той степени ценно, в какой к нему примешана личность

автора и насколько значительна сама эта личность»,¹ — отвечает Л. Леонов.

Нет произведения, к которому не была бы примешана духовная индивидуальность писателя, но в иных она остается незаметной, поскольку эта индивидуальность мелка. Нельзя дарить людям то, чего нет в тебе самом. Художник, в ком отсутствует специфичность трактовки темы, философское осмысление действительности, не может создать полноценного художественного произведения, а стало быть, и воздействовать на ум читателя, обогатить его представления о жизни.

К сожалению, в балкарской литературе немало пишущих, которые не осознают этого, называя «поэзией то, что ею не является», как говорит К. Кулиев.

Сам поэт рано познал жизнь чабана и хлебороба, рано приобщился к большой культуре, к поэзии Лермонтова, Блока. А величественная эпопея войны еще теснее сблизила его с народом, развила чувство патриотизма, конкретизировала такие понятия, как Родина, долг. Обогатив внутреннее содержание личности поэта, она подняла его поэзию на совершенно новую ступень. Итоги своих поисков, своей творческой эволюции К. Кулиев выразил в стихотворении «Ангыладым уруш, сени юсюнгден» («Я понял, война, о тебе...»), в котором пишет:

Ангыладым, уруш, сени юсюнгден
Таш неда балта дегенча бош сёзле
Бла жазаргъа керекди, не кыызгъан
Темир кибик, кюйдюрген сёзле бла.

«Теперь я понял, война, о тебе надо писать такими же простыми словами, как камень, топор, или жгучими словами, как раскаленное железо».

(Подстрочный перевод.)

Передать мысль наиболее цельно и ярко, без усложнения поэтической речи — вот эстетическое кредо К. Кулиева.

Это не значит, что поэт стремится достичь недвусмысленности высказываемого за счет троп. «Это может быть

¹ «Леонид Леонов о писательском труде». — «Знамя», 1961, № 4, стр. 183.

достигнуто только путем обновления средств выражения.

Чем сильнее средства выражения, тем яснее и чище убедительность их воздействия»¹,— пишет Н. Асеев.

Нет спору в том, что ясность, эмоциональность средств выразительности зависит и от того, насколько художник полно себе представляет изображаемый объект, от глубины философского осмысления мира. «Чем больше знает человек, тем резче, тем сильнее он видит поэзию там, где ее никогда не найдет человек, обладающий скудными знаниями»,— писал К. Паустовский.

Характерно признание К. Кулиева в выше приведенном стихотворении:

Кьоншубузда кьарт кьатыны, Гошаны
Таныгъанча, таныдым, уруш, сени.
«Война, я узнал тебя так близко,
Как свою соседку — старуху Гоша».

(Подстрочный перевод.)

«Нам приятно видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали, и в радости, парениях восторга, и в отдохновении чувств — и в Ювенальном негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа»², — писал А. С. Пушкин о характере восприятия мира лирическим поэтом.

То же можно сказать о лирике К. Кулиева. Подлинное богатство чувств, воплощенных будь то в облике лирического героя или в «объективных образах», привнесла военная поэзия К. Кулиева в многонациональную советскую литературу.

В первые дни войны К. Кулиев выступал в жанре краткого лирического стихотворения, не претендовавшего на большее, чем этюд, набросок. Такое стихотворение чаще всего выдерживалось в автологическом стиле, а если и обращался поэт к метафоризированной речи, то к традиционной. В частности, в стихотворении, написанном в июле 1941 года, мы встречаемся с такими эпите-

¹ Николай Асеев. Собр. соч. в 5-ти томах. М., 1964, т. 5, стр. 423.

² А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М.—Л., 1949, стр. 435.

гами: «уруш деген бетсиз, кюйсюз», «къара палах», в другом («Спеша пишу каждое стихотворение» — 1941, сентябрь) снова: «бетсиз окъ» и т. д.

Однако в стихах К. Кулиева эта привычность выражений, стертость слов не ощущается. Больше того, чтение их и сегодня оставляет сильное эстетическое впечатление. Дело в том, что в стихах-набросках поэта есть нечто такое, которое способно влить живительную влагу в употребляемое им слово, придать остроту и свежесть восприятия. «Это «нечто» заключается в чувстве и правде, которые вкладывает поэт в свои произведения. Порой приходится слышать, как отдельные наши поэты оправдывают свои слабости ссылкой на подобные кайсыновские слова, оторвав их от других компонентов стиха. Между тем известно, что слово, взятое в отдельности, будь оно самое оригинальное, не способно нести выразительную нагрузку. Эпитет «къара («палах»), например, является довольно распространенным в балкарской поэзии. И у разных поэтов он воспринимается по-разному. У одних — он мертв и воспринимается как обветшалое, стертое, как признак бедности поэтического языка («къара кюле» — С. Шахмурзаев), у других же он в нашем восприятии преломляется как бы заново, читатель не задумывается над тем, встречался он с подобными словами, выражениями или нет. Следовательно, и «стертые» слова способны иметь поэтическую ценность, все дело в том, в какое сочетание они вступают. Сила и выразительность слов зависят от всех компонентов стиха, от глубины и оригинальности мысли, заложенной в нем.

Выразительность слов, даже утративших свою окраску, в стихах К. Кулиева усиливается, естественно, связью их с изображаемым предметом, в данном случае — с единым, цельным чувством поэта. Естественность придается стиху близостью восприятия трагической действительности, умением говорить об этом просто, без позы:

Жан-Жанымда, кырдыкланы къучакълай,
Жаш тенгерим жыгъыладыла жерге.

Трагичности восприятия полностью созвучна и интонация стихов. Надо сказать, что в них поэт, как и большинство советских поэтов, выражает уверенность в победе, заверяет Родину в своей готовности умереть за

нее. Но К. Кулиев делает это без повышения тона, словно придерживаясь принципа: о большой трагедии и любви не кричат.

Мингле жашар ючюн биреу слге,
Керек эсе уа, неди да,— алгъа!

Характерна в этих строках фраза «неди да». Без нее строки превратились бы в плакат, в призыв без души. Она придает естественность голосу, в ней правильное осознание долга борца, готовность умереть, в ней и трагизм — смерть на войне стала привычной, обыденным явлением. И некоторым балкарским читателям следовало учесть, что связь слова с другими элементами стиха диалектична: самое обыденное слово поэтично, если оно находится в соответствующей стилистической среде и несет значительную мысль, наоборот, в таком положении оно способно оживить свое окружение. Иначе, слово подобно штриху на портрете: чем он значительнее, тем совершеннее портрет. Отсюда, стоит ли делить слова на утратившие свою выразительность и более ценные?

Известно какое впечатление произвело на учителя И. Панаева стих из пушкинского «Графа Нулина»:

«В последних числах сентября
(презренной прозой говоря)...»

И. Панаев пишет: «В последних числах сентября...

В последних числах сентября! — повторил он (учитель. — З. Т.) еще выразительнее и приостановился на минуту. — Господа, — продолжал он, — ну что, кажется, может быть обыкновеннее, пошлее, вседневнее, прозаичнее этих слов. Эти слова мы произносим ежедневно, ежеминутно, в самых ничтожных разговорах. В последних числах сентября... какая проза! А между тем, господа, это первый стих прелестной, игривой, бойкой, ловкой, остроумной поэмы, которая вся искрится поэзией... Начать поэму такими пустыми, прозаическими словами: в последних числах сентября — это, господа, я вам скажу, величайшая поэтическая дерзость... Только Пушкин мог решиться на это! Вот что значит гений!»¹

Придавать необыкновенное обыкновенным словам, которых иной поэт старательно обходит, освящать их

¹ И. П. Панаев. Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1950, стр. 9.

благородством поэзии — эта черта мастерства К. Кулиева обнаружилась еще в ранней его лирике, война усовершенствовала ее: правда не требует высоких слов, глубокие мысли можно выражать просто, не боясь быть обвиненным в безобразности. Излишняя метафоризация речи — удел слабых. Отсутствие поэтической мысли или не умение выразить ее они стремятся компенсировать узором. О чем справедливо писал в свое время В. Вересаев.

Стихи К. Кулиева, написанные в первые месяцы войны, лаконичные во многом, лишены развернутого авторского комментария. Это и понятно. В основном они созданы в минуты затишья, после боя, за счет коротких остановок во время походов, в старых окопах. Поэтому они по своей экономности слов, скупости выражений интимно-субъективных чувств больше походят на дневниковые записи. Естественно, что многое остается между строк не высказанным. Характерны в этом отношении такие восьмистишия и четверостишия, как «Таулу эски жырны унутханча («если как горец забыл старую песню»), «Урушдан чыгыб, кече саламда» («После боя, ночью на соломе»), «Урушха кирген адам суйгениш» («Воюющий человек помнит свою любимую») и другие.

Приведу последнее четырехстишие:

Урушха кирген адам суйгениш
Унутад деген адамла
Етюрюк айталла. Алай эсе,
Урушмагъандыла ала¹

Нетрудно понять, что лирический герой этих строк носит в душе не только священную ненависть, но и большую, страстную любовь. Однако о ней ничего не говорится, она как бы остается между строк. Тем не менее, стихотворение заражает читателя, будит его воображение. И, разумеется, к подобным строкам читатель может остаться равнодушным, если он не проявит максимальной активности. О подобных произведениях хорошо сказал Э. Хемингуэй:

«Если писатель хорошо знает то, о чем пишет, он может опустить многое из того, что знает, и если он пи-

¹ Те люди, которые говорят, что воюющий человек забывает свою любимую, говорят неправду, значит, они не воевали.

шет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом»¹.

Вместе с тем сегодня перечитывая стихи К. Кулнева первых дней войны, мы можем заметить некоторое однообразие их содержания, повторение одних и тех же фраз. Но никакое произведение нельзя рассматривать в отрыве от породившей его жизненной атмосферы. В тяжелые дни Отечественной войны поэты и весь советский народ не могли не испытывать душевного потрясения. Душевное потрясение сказывалось на поэзии тех лет. О своем душевном состоянии повествует и К. Кулиев, он повествует о тех чувствах, которые рождаются в нем при виде военного быта, следов войны, но пока в его стихах этого объективного мира нет, хотя они не лишены предметных деталей. К. Кулиев косвенно или прямо зовет к беспощадной борьбе с врагом, зовет к мужеству («Жигитлигинги киши да билмесни» — «Пусть не знают о твоём мужестве») и чести:

Саулайын ёлген.леге теңг болгъандан
Эсе, бет этмеген урушка кирип,
Киши кирик, кетген игид дуньядан...²

Но пока сами понятия Мужество, Слава, Честь остаются несколько абстрактными, не приобретая конкретных форм.

Поэтические формы К. Кулнева многообразны, как многообразны чувства его лирического героя, однако развиваются они параллельно. Верно одно — все они неизменно вели к лиро-эпическому жанру, к эпической полноте воплощения военной действительности. Вместе с тем следует отметить, как разнообразны по форме и жанру произведения К. Кулнева, так же различны изобразительные средства его поэтики. Все они созданы в своеобразном стиле, соответствующем их жанру, теме и художественной задаче.

Как и все поэты, творившие в дни Великой Отечественной войны, К. Кулиев создал немало стихотворений публицистического характера. Публицистический пафос, эмоциональный порыв, клятвы и заверения поэта запе-

¹ Р. Орлова. После смерти Хемингуэя.— «Новый мир», 1961, № 9, стр. 177.

² Чем жить позорной жизнью, лучше умереть в бою, как подобает мужчине.

чатлены в следующих стихотворениях: «Палах келген сагыатда» («В час, когда пришла беда»), «Жашау, сени жашынгма» («Жизнь, я твой сын»), «Къыйын кюнде айтама» («В трудный день»), «Поэтни налаты» («Проклятие поэта») и др.

Обычно стихи такого рода делятся на две части. Первая строится на объективном постижении окружающего предметного мира, вторая — на выражении тех чувств, являющихся как бы реакцией поэта на действительность.

В этом отношении характерно стихотворение «В час, когда пришла беда».

В первой его части каждый поворот мысли освещен зримой деталью («Кюйген элле», «уруш жели суутхан отжагъала...»). Во второй части происходит взрыв накопленных чувств:

Туугъан жерим! Къаным, жаным да сенид,
Ёмюрге сени жашынгма, поэтинг.

«Родная земля! Кровью и душой я твой
навек, я твой сын, поэт».

Дальше следуют распространенные в поэзии тех лет строфы воинской клятвы, заверения:

Сюйген Жерим! Сени ююн барырма
Жалап аякълайын къылыч аузунда.

Элементы ораторского стиля кулиевских стихов содержатся в обращениях поэта к воображаемому слушателю, собеседнику — в данном случае к Родине, народу («сюйген халкъым, сюйген жерим»).

Однако цели этих обращений неодинаковы. Одни из них носят лирически-интимный характер и определяют собой звучание стиха, придавая ему грустную интонацию. Таковы, например, обращения в первой части анализируемого стиха:

Жерим, санга къууана ёсенме мен,
Бююн'а бушуунга кюйеме мен.

Совершенно иную роль играют те же обращения во второй части произведения: стих становится патетичным, приобретает ораторский пафос.

Публицистические стихи К. Кулиева написаны как

исповедь. Чувства поэта названы, им даны определения. Однако они не декларативны.

Дело в том, что эти чувства непосредственно связаны с внешним миром. Вот стихотворение «Проклятие поэта». Название недвусмысленно говорит о его публицистичности. Более того, судя по первой строфе произведения, можно подумать, что поэт свои чувства просто декларирует. Но начиная со второй строфы, стихотворение наполняется приметам быта, среды, в которой жил («сюючем арну ийнсии садлапы»), живет поэт («кюйген сабийлеге кёб къарагъанма»). Сознание поэта фиксирует следы недавних событий, наделяет лаконичными внешними характеристиками источников своего вдохновения. Отсюда естественность авторских эмоций. Конкретность стиха.

Исключение могут составить лишь отдельные стихи типа «Жизнь, я твой сын». Нельзя сказать, что в них полностью отсутствуют образы, выразительные детали. И все же такие стихотворения почти «неосвязаемы, неуловимы». В них живут лишь контрастные чувства — любовь и ненависть.

В иных публицистических стихах К. Кулнева предметом вдохновения является прошлое народа. В стихотворении «В трудный день» автор создает исторически движущийся образ родины. Горцы, идя из глубины веков к будущему, не раз сражались с иноземными захватчиками. Пустели аулы, тухли очаги, стонала земля. Враги могли лишить жизни горца, но чести никогда, она была незыблема, как скалы, окружавшие его. Но проходило время — ржавели на земле горцев стальные клинки, выбитые из рук врагов. В конце стихотворения поэт выражает уверенность в том, что та же участь постигнет и фашистов:

Фашисты! Поржавеют подковы ваших коней на наших горных дорогах. И трупы ваши в ущельях будут клевать вороны.

(Подстрочный перевод.)

В стихотворениях такого содержания К. Кулиев перекликается с А. Сурковым, А. Толстым (имеются в виду его публицистические статьи).

Тема родины была центральной в поэзии военных лет. Трудно назвать поэта, в творчестве которого не

прозвучал мотив любви к социалистической Отчизне. Проникновенна любовь к родине и в лирике К. Кулиева.

Стихотворения «Эгечиме» («Сестре»), «Жерим» («Моя родина»), «Алтын угъай, жерими — манга» («Не золото, а родину дайте мне»), «Сени письмоларынг» («Твои письма»), «Биз атакадан» («Мы после атаки») и другие реализуют целую гамму чувств — любовь к родине, боль, тревогу, тоску, гордость, веру и т. д. Источником этого спектра так или иначе являются такие дорогие понятия, как отечество, родная земля. Эти понятия далеко не абстрактны. Колыбель, взрастившая его чувство родины, это — и яблоня на берегу реки Чегем, и проселочные дороги, горные тропы, это и места детства, дом родной, где впервые он услышал народные песни и откуда на ослике отправлялся на пастбища, горный аул, где он бегал босногим мальчишкой. Отсюда и наличие в его патриотической лирике множества характерных признаков индивидуальных представлений, из которых складывается образ родины. Для материализации слова Родина поэт пользуется целым рядом конкретных картин, деталей, воспоминаний.

Кавказ! Жатханма къургъакъ дорбунунгда,
Башымы къая гыйысына салып,
Сюелгенме ёрюшлю сыртларында,
Жабышмакъ къоичу таякъгъа таянып.

Къынгыр, ташлы жолларында баргъанма,
Жомакъчы къартха тынгылай, жыр эте,
Къара жамычы тюбюнде жатханма
Жайлыкълара сакъ жауун жаугъан кече.

В его патриотической лирике, в его поэзии сталкиваются самые различные чувства. Но они находят выход не в прямом их изложении, а в подробностях быта, атрибутах горного пейзажа, маленьких эпизодах, фиксируемых памятью поэта.

Все, что восстаивается поэтом, имеет свою зримую приметку, конкретное очертание. Конкретизируются даже абстрактные явления, понятия («Чегемни башында чууакъ кёкча, тазадыла айтханларынг... или: «Да, ол ийнануу тешилгенди, солдат шинелча, окъла бла»).

А иногда целое стихотворение строится на перечне характерных предметов, явлений, которые в восприятии

читателя ассоциируются с зрительными картинками. Все эти конкретные представления, восполняя емкое слово Родина, раскрывают душу воющего человека — его тоску по детству, по родине, по мирным дням.

Жауун. Жол. Геммешле. Талгъан эшек.
Жоргъа ат. Машина жибип,
Узакъгъа кетген тау жолла, ташла,
Арбаны ашыкъмайын баргъаны.

«Дождь. Дорога. Буйволы, Усталый осел. Иноходец. Мокрая машина. Дальние горные дороги, Скалы, медленно идущая арба...»

(Подстрочный перевод.)

Столкновение множества чувств и стремлений в поэте выражаются в различных — простых и сложных — ассоциациях. К. Кулнев порой сближает предметы и на основе их внешнего сходства. Например, в стихотворении «Жолла» («Дороги») развилки дорог в сознании поэта ассоциируются с расставаньем друзей. Однако чаще встречаются образы, построенные на основе внутренних сходств, невидимых глазу внутренних связях, постигаемых только сознанием, поэтическим воображением. Но иному читателю даже и такие образы могут показаться построенными на внешней ассоциативности. В стихотворении «Твой письма» поэт пишет: «Бизге анабыз ичирген сютча, тазадыла письмоларынг» («Твой письма так чисты, как молоко нашей матери»). Ясное дело, что здесь берутся не внешние признаки.

Умение строить образ на основе внутренней ассоциации позволяет К. Кулневу переходить от одного поэтического мотива к другому, сближать разнородные понятия. Поэтому стихи, так или иначе касающиеся темы родины, всегда многомотивны — свидетельство напряженности внутренних переживаний поэта. Это относится к таким стихотворениям, как «Сюеме мен сени къара чачынгы» («Люблю я твои черные косы»), «Жолла» («Дороги»), «Биз атакадан» («Мы после атаки»), «Сени письмоларынг» («Твой письма») и др. Первое из названных, например, состоит всего лишь из четырех двустиший. Но в нем — естественное переплетение мыслей о любимой, о родном крае, о свободе. В четвертой строфе стихотворения «После атаки»... чувство тоски по матери

перебивается чувством тоски по горным дорогам, затем мысль от горских девушек идет к чинарам. В «Твоих письмах» мотив любви к матери, к сестре переплетается с выраженным чувством любви к родному краю. Однако слово «родина» или «отчизна» в произведении не фигурирует, поэт лишь делится своими воспоминаниями, восстанавливает во всех подробностях радостные минуты своей жизни. Все стихотворение имеет характер непринужденного, устного повествования.

Жоргъа эшегибизге да минни,
Агъачха берип кетнучюм,
Къургъакъ чинар отунладан жюклеп
Эшекни, юйге келнучюм

Следует отметить и то, что автор пользуется самыми простыми эпитетами. Что может быть проще эпитетов: «ташлы, кыланч, ёр, баймакъ, къургъакъ» и т. д.? Однако в соседстве с другими словами, такими же обыденными («Чинар, жол, ит, жоргъа эшек, чабыр»), они приобретают эмоциональную силу, придают стиху трогательное звучание. Такова сила искренних чувств. Чувства поэта — тоска, любовь, задумчивая сосредоточенность выражаются и такими вспомогательными средствами, как поза, взгляд.

Олтурабыз, хар кимни кесини сагъышы
Кёреме, узакъ къаран
(«Биз атакадан»...)

Или:

Мен, жоюлгъан сабийлени юсюне
къаран, сын болуп, сюелни тургъаима.
(«Поэтни налаты»).

Во множестве стихов К. Кулиева выражены не только чувства, но и воскрешены источники, как уже отмечалось, — мельчайшие детали прошлого, в каждой из них — родина, родной край. И «грустные» горные дороги, задумчивые, как горские девушки, и навьюченные ослики, и горные орлы, перелетающие через снежные перевалы, и волчьи следы на холмах, покрытых снегом, и шум чинар, и чувяки, которые он в детстве одевал, и книга, которую впервые открыл, и руки матери, ласкав-

шие его, и т. д. Все это было далеко во времени и пространстве, но под пером поэта превращалось в нечто великое, приобретало зримую форму, создавая неповторимый облик отчизны и отчего дома. Естественно, что война сделала ощутимее, явственнее и дороже мелочи далекого. Но неправильно было бы думать, что подобные стихи К. Кулиева есть выражение минутных настроений человека, оторвавшегося от родного края, близких, человека, истосковавшегося по домашнему уюту, по матери, по любимой женщине. К. Кулиев обращался к тому заветному, священному, которое унес с собой на фронт каждый патриот и, бережно храня его в сердце, бился за то, чтобы встретиться с ним снова.

В военной поэзии К. Кулиева заметное место занимает и лирика любви. Она написана в форме самораскрытия или в форме обращения к любимой женщине. В основе своей интимная лирика К. Кулиева, можно сказать, автобиографична, но глубина проникновения в психологию воющего человека («Урушка кирирни аллында») расширяет ее рамки: его переживания, чувства мог приписать себе каждый, для кого война стала своей, «родной хатой», если перефразировать слова Бориса Палийчука.

Стихи К. Кулиева по размеру небольшие — два четверостишия, три четверостишия, встречаются и больше, но все они о большой любви, любви омраченной войной, разлукой. Естественно, что в них материализуются самые разнообразные чувства, порой противоречивые. Поэт то омрачается предположением, что забыт («Таулу эски жырны унутханча...»), то его охватывает чувство отчаяния, вызванное мыслью, что они не встретятся («Уруш уллуду, кенгдиле тюзле»), то светлая радость, навеянная тем, что она приснилась («Урушдан чыгыб, кече саламда») и т. д. Но как бы ни терзалось его сердце, как бы оно ни тосковало и сетовало, в любовной лирике К. Кулиева чувствуется жизнелюбие, привязанность к земным радостям.

Любовная лирика К. Кулиева военных лет, можно сказать, является единым циклом, рассказывающим о большом и сильном чувстве, о той огромной боли, которая разделила любящих. Циклом мы ее называем не

потому, что в ней лирические события, действия развиваются в определенном хронологическом порядке, даже не потому, что в нем развивается одна сквозная тема. Характерно то, что в каждой цепочке цикла выражается жажда встречи с любимой. Но это чувство обостряется, эволюционируется от стиха к стиху, становясь более оптимистичным. Дело в том, что любовная лирика поэта, как и все остальное его творчество, тесно связана с исторической жизнью страны. Так, в стихотворении «Тауду эски жыры унутханча», написанном в трудные дни для нашего народа, доминирует печальное чувство, на переднем плане — острота теперешнего горя и скрыто выраженная тоска по ушедшим счастливым дням любви. В нем есть жажда встречи, но нет надежды на то, что она когда-нибудь состоится.

В следующем стихотворении («Уруш уллуду, кенгдиле тюзле»), датированном 1941 годом, поэт высказывает опасение, что дороги не приведут его к ней. В стихах же, написанных позже, выражается «промежуточное» состояние. Так, например, в «Кёзюнге кёрюне узакъ тюзле» (1943) герой верит в то, что «она ждет возвращения любимого («мени урушдан сакълайса сен»). Суть психологической эволюции станет яснее, если мы вспомним, что в стихотворении, которым открывалась любовная лирика анализируемого периода, герой выражал сомнение в искренности своей возлюбленной.

Последующие произведения, главным образом написанные в 1944 году, являются гимном чистой, незапятнанной любви.

Любовь сравнивается поэтом с не пробиваемым пулей крылом, могущим прикрыть его от смерти («Ашырыу жыры» — «Песня прощания»), в цикле же «Стихи, посланные в письмах с фронта домой», — она не подвластна никаким невздам:

Сюймеклик къатхан къан гюйюлд,

Жауун да жуалмаз аны.

Сюймеклик жерде къар тюйюлд,

Къызыу кюн эритмез аны.

«Любовь — не засохшая кровь, ее дожди не смоют,

Любовь — не снег на земле, не растает в жару».

(Подстрочный перевод.)

Идя в атаку, поэт высказывает твердую уверенность в предстоящей встрече с любимой женщиной («Ким

биледи, ол жара жабар санларымы»). Таким образом, даже в глубоко интимных стихотворениях К. Кулиева достигается синтез личного и общественного. Душевное состояние лирического героя, характер испытываемых им чувств определяется внешними обстоятельствами. Посредством исследований тончайших движений души дать почувствовать ход времени, шаги большой истории — это ли не подлинное мастерство!

Гармония личного и общественного в любовной лирике К. Кулиева совершенно естественна. Естественна, как выражаемые им чувства, и достигнута она помимо сознания поэта. У настоящего поэта, человека, каким его представляли себе великие мыслители, иначе не могло и быть.

«Живой человек носит в своем духе, в своем сердце, в своей крови жизнь общества: он болеет его недугами, мучится его страданиями, цветет его здоровьем, блаженствует его счастьем вне своих собственных, своих личных обстоятельств»¹ — писал В. Г. Белинский.

Интимная лирика К. Кулиева конкретна, освобождена от общих мест. Напряженность чувств, представимость образов, наглядность деталей — качества, без которых вообще трудно представить себе Кулиева как поэта, — становятся отличительными свойствами его субъективной лирики. Поэтому, рассматривая ее с этой стороны, мы можем и должны сказать, что она не остается в стороне от тех произведений, где налицо синтез эпики и лирики, скорее всего именно через субъективную лирику шел поэт к эпическому охвату действительности. К. Кулиев всегда исповедуется с оглядкой на психологическую деталь, живописность. А это такие качества, которые так необходимы в эпическом изображении обстоятельств и характеров, хотя без них и лирик не достигнет своей цели.

«Поэзия не терпит отвлеченных идей в их бестелесной наготе, но самые отвлеченные понятия воплощает в живые и прекрасные образы, в которых мысль сквозит, как свет в граненом хрустале. Поэт во всем видит краски и всему дает формы и цвет, овеществляет невещественное, делает земным небесное»², — писал В. Белинский.

¹ В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах, т. I. М., 1948, стр. 639.

² В. Г. Белинский. Указ. собр. соч., стр. 649.

Осязаемость, объемность интимной лирики К. Кулиева достигается как вкрапливанием в нее пейзажных бытовых деталей, так и ощущением нравственного возмущения лирического характера. Как сказано выше, горечь, боль постепенно перерастает в крепнущую волю к победе. С другой стороны, автор создает лирический портрет той, которой адресованы чувства поэта. После прочтения личной лирики Кулиева перед нами возникает целостный, зримый портрет горянки, мы видим ее жесты, позы, слышим ее мягкий голос, грустные вздохи. В этом сказывается, пожалуй, стремление поэта полно выразить не только «самого себя», но и тенденция к объективизации, тенденция к тому, чтобы в своих стихах закрепить не только священную ненависть народа к врагу, свои личные чувства, а и все многообразие жизни, действительности.

Большая чуткость к реальности поэта проявилась еще в поэзии довоенного периода. В поэзии же военного периода она углубляется, отношение поэта к миру реальности становится более бережным. Теперь кажется, что он в плену стихии конкретного описания и действительность господствует над ним. Однако это вовсе не значит, что субъективное вытесняется объективным. Скорее всего объективное привлекается для более полной реализации субъективного.

Поэтическая зоркость и предметная точность в описании окружающего мира особенно ярко проявились в циклах «Фронтдаггы жаз» («Фронтное лето»), «Урушну суратлары» («Картины войны»). Стихи этих циклов — зарисовки с натуры, моментальные снимки с очень близкого расстояния, реалистические картинки, эпизоды, сценки устоявшегося фронтового быта.

Поэт замечает, как на земле пропитанной солдатской кровью, пробивается трава — символ торжествующей жизни. Трава растет и на могилах неизвестных солдат, в воронках от бомб, ею зарастают следы от гусениц танков («Кырдык»). К. Кулиев пишет о том, как ржавеет подбитый немецкий танк и что на нем гнездятся птицы, о кукушке, о безлюдном саде, о сухих скамьях в садах, покинутых хозяевами. Поэт фиксирует в своих стихах и побелевшие от снега пушки, и облокотившихся на них задумчивых солдат. Жизнь им просматривается на таком близком расстоянии, что создается физическое ощу-

щенные трещины на сухих сосках коровы («Ийнекле» — «Коровы») и то, как блестят от солнца кончики их рогов, а после взрыва бомбы поэт замечает на ветках деревьев капли крови только что куковавшей кукушки.

Стихи К. Кулиева объемны и нагружены осязаемыми деталями. Но это результат его жадности к жизни, к ее конкретным черточкам, любви к земле, к природе. В этих стихах нет воззваний, призывов, однако они обязывают бороться за мирный снег, за мирное солнце. Поэт, подмечая дорогие его сердцу мелочи мирного бытия, затишья, показывает бессмысленность войны. Она кажется бессмысленной, античеловечной в мире, где с пастбищ возвращаются сытые коровы, где в лесах щебечут птицы и поют соловьи и где снег так безукоризненно чист и бел.

Тональность выше названных циклов определяется столкновением чувства трагедии войны и чувства счастья мирного дня, радости предстоящей победы. Второе оттеняется первым: восприятие мира как счастья обостряется от того, что война соседствует с ним. Этому соответствует система контрастных деталей, штрихов, вроде: танки и цветы, скрежет железа, гул канонады и песни птиц, трель соловья, порхающие бабочки, гнездящиеся птицы и танки, идущие в бой. Или:

Самолетла фронт таба етелле,
Ийнекле юйге кьайтып келелле.

Каждая зарисовка, картины циклов «Фронтовое лето» и «Картины войны» просвечены проникновенной любовью к родной земле с ее пашнями, мирными животными, с соловьиными песнями, любовью к ее косым дождям, к медленно идущему снегу и т. д. В них нашли отражение жестокость войны, ее кровь, окопный быт, горе голодающего ребенка («Кюйген юйню орнунда») и безмерная скорбь стариков, оставшихся без крова, без очага. Однако исходя из того, что поэт создает стихи огромной материальной плотности, насыщенности, направляет все образы и детали на отражение видимой объективной реальности, не следует делать из него эпика и приписывать ему целостное, эпически широкое воспроизведение жизни. Просто субъективное «я» поэта трансформировалось в объективное, почти целиком подчиняя его себе. С этой стороны все звенья вышеназван-

ных циклов с их пластически зримыми, реалистически весомыми образами можно назвать, если позволительно так выразиться, словарем материализованных чувств поэта.

Сам автор считает, что в его поэзию эпические мотивы прорываются только в циклах «Перекоп» и «Сиваш»¹. Соглашаясь с К. Кулиевым, мы должны отметить, что в его обращении к эпике нет ничего неожиданного, нет скачка. «Перекопу» и «Сивашу» предшествовал немалый опыт в этом направлении. Но и сказав, что путь поэта к людям был поступательным, непрерывным и восходящим, мы исказили бы положение реальных вещей.

К стихам с объективированными фигурами К. Кулиев обратился еще в начале 1942 года. Этому способствовала атмосфера как общественной, так и литературной жизни страны. Известно, что именно в 1942 году стали возникать произведения «несравненно более крупного масштаба и более дальнего прицела. Даже интимная лирика сорок второго года явственно обнаруживала тяготение к своеобразной эпичности»².

Среди произведений, написанных в эпическом ключе, особо знаменательны такие, как «Атала юю» («Отчий дом» — 1942), «Ант» («Клятва» — 1942) и другие.

В центре стихотворения «Отчий дом» печаль, постигшая горца: сторел дом, выстроенный его отцом, дом, в котором он родился, вырос. Обращено к пепел все, что было связано с именем его родителей:

Кюйгенд апланы чепкени бла
Тюшген жангыз сураты, къамасы,
Кюйгенди агасыны кён жылла
Тагъылгъанлай тургъан жамчысы.

Стихотворение обильно оснащено атрибутами горского быта, биографическими фактами. Однако все это пока служит не конкретизации и индивидуализации персонажа, а оттенению жажды мести, охватившей как объективированного персонажа, так и самого поэта. В этом отношении стихотворение одногласно, если можно так сказать. Эпика же, в полном смысле этого слова — многоголосие, ибо расцвет эпики есть расцвет реалистического

¹ К. Кулиев. Страницы автобиографии. Машинопись.

² А. Павловский. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. Л., 1967, стр. 147.

метода, дающего «выход голосу самой действительности в формах самой жизни»¹.

«Отчему дому» по содержанию и по тону близко стихотворение «Клятва». Но в отличие от первого, оно — панорамирование военной действительности.

В нём поэт дает картину испепеленного села, покидаемого жителями. Фиксирует босоногих мальчишек-беженцев, стариков, и то, как пепел, приносимый ветром, садится на галстуки пионеров. На фоне всего этого — монументальная фигура горца-мстителя:

Жерниден тепмейин, ол сын болгард,
Бийик къая хуртдакча сюелед...

Позой своего героя, поэтической инструментровкой стихотворения, всем его тоном поэт дает почувствовать внутреннюю напряженность персонажа. Однако он не персонифицирован. То, что испытывает герой К. Кулиева, мог испытывать любой балкарец. Недаром он безымянен: поэт называет его просто «таулу». Безлики и другие персонажи: детишки характеризуются одним общим эпитетом «мудах», общим портретным штрихом паделяются и старики («Къашлары тау къарына ушагъан къартланы элден кетгенин кёреди»).

Исключение составляет последняя строфа стихотворения, где движения, поза персонажа, наконец, выразительный, символический его жест несколько конкретизируют облик мстителя.

Тенденция к созданию индивидуализированного характера с известной отстраненностью авторского голоса углубляется в таких рассказах — стихах, как «Таулу жашчыкъ» («Мальчик-горец»), «Кечеги урушдан сора», («После ночного боя»), «Кёк кёзлени жыры» («Песня о голубых глазах») и других. Образы персонажей этих произведений наделены даже именами. В первом из них горе конкретизируется в образе мальчика Азамата. Конкретность изображения создается сочетанием деталей быта, биографических фактов, чертами внешности. В стихотворении «Песня о голубых глазах», в центре также образ конкретного человека (Максим) в его индивидуальной неповторимости. Он подан самыми разнообразными художественными средствами. Среди них и раскрытие

¹ К. Зелинский. Проблемы стиля в социалистическом реализме. Кн. «Социалистический реализм в литературах народов СССР». М., 1962, стр. 84.

поведения во взаимоотношениях с другими персонажами, и психологическая характеристика. Композиция стихотворения имеет различные компоненты: описание, портрет, элементы индивидуализированной речи, авторские отступления.

Таким образом, наряду со стихотворениями, в **которых достигнута четкая конкретизация лирического героя, его мировосприятия, К. Кулиев успешно развивает традиции стиха с реалистически обоснованным повествовательным стилем.**

Многоплановость стиля, служившая как средство типизации внутренних чувств, переживаний, мыслей лирического «я» обогащается за счет обращения поэта к «чужой биографии». Совершенно иную стилистическую окраску несут на себе строфы или строки, которые являются голосом самого автора, объективных персонажей, посвященных пейзажным зарисовкам, и т. д. Примеры пересечения различных стилевых типов, вызванных самими предметами изображения, можно найти во всех вышеназванных произведениях. Но в этом отношении наиболее знаменательными являются такие циклы стихов, как «Перекоп» и «Сиваш» (1944 г.).

Циклы открываются эпитафиями из Н. Тихонова: «...но мертвые, прежде чем упасть, делают шаг вперед», и «...живыми мостами мостят Сиваш». Этим поэт, подчеркивая преемственность и нерушимость связи между старшим и младшим поколениями, указал на те литературные традиции, к которым тяготел. Энергия, бурлящая в упругих ритмах баллад Н. Тихонова, ясные и доходчивые его строки были сродни суровому реализму К. Кулиева. Романтика революционных битв, героическое настроение, привнесенные в советскую поэзию тихоновскими сборниками «Орда» и «Брага», оказали влияние на многих поэтов. Они же оказали существенное влияние и на К. Кулиева в выполнении им естественного заказа военного времени — работать над объективированными характерами людей, «которые потрясают наблюдателей — современников и которые войдут в историю как богатырский эпос» (А. Сурков).

Для баллад Тихонова характерны отрывочная, фрагментарная форма, напряженность, динамичность повествования. Поэт не стремится к широкому охвату действи-

тельности, к детализированной характеристике героев.

Для него важно выделить в них ту главную черту характера, которая обнаруживается в самый ответственный момент и которая проливает мощный свет на все остальные стороны его психологии, оставшиеся вне поэтического зрения. Так написаны, например, баллады «Перекоп», «Баллада о гвоздях», «Баллада о синем пакете» и другие. И если кулиевскую балладу о капитане Сааияне рассматривать в этом плане, то она окажется очень близкой к ним.

Малая лиро-эпическая форма, вбирающая в себя необыкновенный героизм, страсти и чувства большого напряжения, требовала от Тихонова соответствующих выразительных средств. Отсюда фрагментарность, телеграфность стиля, строгая лаконичность фраз, стремительность сюжета, ритма. Все это определило художественную специфику цикла стихов «Перекоп» и «Сиваш» К. Кулиева. В них чувствуются тихоновский лаконизм, лапидарность стиля, его высокая героика.

Сравним, например, у Н. Тихонова:

Динамит и бикфордов шнур --- его брат,
И вагон за вагоном в ад летят ¹.

У К. Кулиева:

Кече, кюн да тохтамай келгенбиз.
Эришле-кьургъакъ

Или (Н. Тихонов):

Локти резали ветер, за полем -- лог,
Человек добежал, почернел, лег ².

У К. Кулиева:

Хорларгъа суйген — ёломню унут

Или:

Кургъакъ, кьургъакъ жел.
Сары топракъ.
Урушха суусаплай!
Алтын керекмеди бизге.
Суу, суу!
Кьургъакъ жел. Кьум, кьум...

¹ Н. Тихонов. Собрание соч. в 6-ти томах, т. 1. М., 1958, стр. 104.

² Там же, стр. 103.

Влияние баллад Н. Тихонова помогло К. Кулиеву выбрать свою точку зрения на эпiku военной действительности и художественно воссоздать ее по-своему, в своем неповторимом поэтическом ключе. Обращение к жанру баллады было совершенно новым явлением в балкарской литературе. Но непривычность жанра не помешала К. Кулиеву проявить высокое мастерство и утвердить в балкарской поэзии новые элементы художественной выразительности. Видимо, здесь сказалось то, что воздействие извне было преломлено в специфичном поэтическом мышлении К. Кулиева, без чего не бывает открытия, взлета. К. Кулиев не просто повторил опыт своего учителя, а творчески развил, дополнив его «точностью изображаемого».

Автором этих строк подобная мысль была проведена в газетной статье («Ком. жол», 1967), посвященной пятидесятилетнему юбилею поэта, за что некоторые пишущие его упрекнули «в неосторожности». Нам же кажется, что она может вызвать недоверие только у тех, кто не знает ни баллад Н. Тихонова, ни циклов К. Кулиева и в ком отсутствует понимание диалектической сложности проблемы взаимостолкновения «ученика и учителя». Как справедливо пишет А. Овчаренко, «писатели, в особенности гениальные писатели, учатся друг у друга и не могут не учиться не только для того, чтобы усваивать и успешнее совершенствовать то, что завоевано усилиями многих, но для того, чтобы сделать новый шаг вперед, сделать свое открытие действительности, найти свой угол зрения на нее, сказать о ней то, что не говорилось до сих пор и так, как не говорилось до сих пор...»¹.

Некоторыми исследователями уже отмечалось, что в ряде баллад Н. Тихонова общее не выражено в индивидуальном и что «сюжеты выглядят вневременными». «В них речь идет о тех или иных человеческих качествах самих по себе, безотносительно ко времени»². Этого мы никак не сможем сказать по отношению «Перекопа» и «Сиваша» К. Кулиева. Более того, «Перекоп» романизирован, здесь единый сквозной сюжет, множество эпизодических лиц, главные действующие лица, конкретная

¹ А. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс. М., 1968, стр. 250.

² А. Кулинич. Новаторство и традиции в рус. сов. поэзии 20-х годов. Изд-во Киевского университета, 1967, стр. 328.

обстановка, поза, жесты, действия. Каждое звено цикла — что-то вроде сцены, главы из романа. А такое звено, как «Жигитлени жолу бла» («Дорогою героев»), являясь авторским вступлением, вводной частью, обнимает прошлое и настоящее героев.

Поэтическая мысль автора, отлетая в прошлое, совершает неторопливый, задумчивый «смотр пути», пройденного героями революции и гражданской войны. Поэт, оперируя как конкретно зрительными деталями, так и абстрактными понятиями и ассоциативным рядом образов, нагнетает героико-патриотическую атмосферу тех лет, которой живут и вдохновляются последующие защитники отчизны. Говоря же об этом, К. Кулиев пользуется «нагой, простой речью» и ей веришь больше, чем метафоризированной — настолько естественна ее интонация. Здесь же намечается суммарный портрет безымянных героев.

В следующих звеньях («Суу жокъ» — «Нет воды», «Къыйынды» — «Трудно») поэт вводит нас в условия, обстановку, в которых действуют персонажи «Перекопа», т. е. конкретизирует время и пространство. Авторское сознание из всего многообразия впечатлений выбирает и удерживает только те штрихи и детали, которые, складываясь воедино, создают реальную, зримую картину засухи, непогоды, дождя, снега, поочередно сменяющих друг друга. Рефренированием однообразных звуков (жокъ, жокъ), повторением одноузорных слов («Суу, суу! Къум, къум, жел») поэт дает ощутить беспокойную тревогу трагического времени, спешку, ритм стремительного движения вперед мучимых жаждой солдат. Поэтическая вольность в подборе рифм, резкость штрихов, отсутствие перехода между строками — все это подчинено передаче зрительных впечатлений и мгновенности мыслей атакующих. Каждая строка стихотворения К. Кулиева, подобно японскому хокку, вызывает ассоциацию с целой пространственной картиной:

Къургъакъ, къургъакъ жел.
Сары топракъ.
Урушха суусаплан»...

Глава «Трудно» переносит читателя в иные условия, в иную обстановку — в обстановку окопной жизни, ожидания предстоящей атаки. Соответственно изменяется

ритм повествования. Он становится спокойным, обстоятельным, 3—4-стопный стих переходит в 5—6-стопный.

Такой переход можно объяснить стремлением поэта, дав более или менее обстоятельную картину нечеловеческих окопных условий, в которых пребывают солдаты, оттенить их стойкость, героизм. С другой стороны, прозаизацией своей поэтической речи К. Кулиев подчеркнул, что исключительное, невероятное стало для советских воинов привычным, обыденным. Однако спокойная заземленность героического вовсе не означает утрату К. Кулиевым эмоционального восприятия, чувства восхищения перед ярким проявлением человеческого духа.

После общей характеристики «множества», поэт фиксирует высшую фазу движения, общего действия — выдвигает на передний план яркого представителя «множества» — капитана Сааяна — лицо, персонифицирующее героический дух советских воинов. Поэтическая индивидуальность снова приобретает другое качество.

Иначе говоря, реалистический характер стиля приобретает романтический. Анафористические ряды («Айталла желле», «Айталла жарыкъ».., «Айталла туманла»), повторы одинаково звучащих слов, конструкции — лаконичные, короткие строки — все это воссоздает напряженный, взволнованно-торопливый темп речи. На всем печать эмоционального, обостренного восприятия жизни.

Образ капитана Сааяна дан по принципу выделения основополагающей черты характера, общественной доминанты, ведущей человека вперед, делающей его богаче.

В балладном герое К. Кулиева воплощено сознание высокой ответственности перед соотечественниками. Именно только эта сторона его характера заострена поэтом, без многостороннего раскрытия его психологии. В этом отношении К. Кулиев — романтик.

Романтика «привлекает все необычное, исключительное, и воспроизводится оно в преувеличенных линиях, в сгущенных красках»¹, — пишет Г. Ломидзе. Однако, если учесть, что «Баллада о Сааяне» написана в согла-

¹ «Вопросы литературы», 1969, № 11, стр. 206—207.

сни с основной идеей, вытекающей из всех предыдущих кадров, звеньев цикла «Перекоп» и что она, как высшая фаза общего движения, действия, обусловлена все тем, что изложено впереди, то окажется, что Сааян крепко привязан к общественной и географической среде, к конкретно исторической обстановке. Поведение храброго воина прямо и опосредствованно объясняется. В этом отношении образ Сааяна реалистичен. К тому же образ, поданный в очищенном виде, в принципе выявления главного определителя его характера, психологии, реализующийся в моменты наивысшего душевного напряжения, не противоречит критериям метода социалистического реализма.

«Для социалистического реализма в сторонах характера героя нет равенства,— пишет Б. Сучков.— Отражая движение человека к более высокому уровню общественного самосознания, социалистический реализм выявляет общественную доминанту его характера, правственный потенциал личности героя, реализующийся в действии, в поведении, в отношении к своему общественному долгу»¹.

Нет ли дилеммы в таком сочетании: К. Кулиев — романтик, К. Кулиев — реалист? И может ли писатель, выявляющий лучшие стороны духовного облика своего героя в романтическом стиле, быть реалистом в полном смысле этого слова — или же в его поэзии уживаются два метода — метод реализма и метод романтизма?

Известно, что стиль и метод — понятия взаимосвязанные, взаимообусловленные. Стиль — это конкретное воплощение творческого метода, проявление общего в частном. Он далеко «не нейтрален в формировании метода»². Нельзя говорить вообще о творческом методе, игнорируя степень оформленности соответствующего стиля. Учитывая их диалектическую связь, взаимообусловленность, некоторые исследователи настаивали на несовместимости различных стилевых линий в пределах одного творческого метода, скажем, социалистического реализма и чаще всего романтизм связывали с «неоформленностью художника».

¹ Б. Сучков. Исторические судьбы реализма. М., 1967, стр. 329.

² А. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс. М., 1968, стр. 193.

«После Октябрьской революции и победы рабочего класса, после установления социалистического строя и создания Советского государства все романтические мечтания в жизни и литературе отпадают, потому что социализм из утопии и мечты превратился в действительность, стоящую на прочных и реальных основах»¹, — пишет, например, А. Унит.

Существование романтизма в раннем творчестве Горького он объясняет незрелостью писателя, стало быть, незрелостью его реалистического метода. Подобного мнения придерживается и А. Бушмин, предлагая рассматривать романтизм как этап на пути к социалистическому реализму². К ним присоединяется и Л. Егорова, утверждая, что писатели «поверхностному романтизму» отдают дань в период своей незрелости³.

Не оспаривая возможную применимость таких выводов к опыту отдельных литератур, хочется заметить, что эти выводы не могут претендовать на отражение общих закономерностей. Процесс становления балкарской литературы не дает нам, например, аргументов для проведения сколько-нибудь определенных границ между началами того или иного творческого метода. Связывать же появление романтического стиля в творчестве писателя с его малоопытностью, незрелостью, думается, нет основания. В ранней поэзии К. Кулиева мы наблюдали переходные формы между реалистическими и романтическими элементами, с преобладанием первых. С утверждением же в творчестве поэта реалистического метода усиливается в нем и романтическая струя (например, поэзия военного периода). Романтизм приобретает более устойчивую форму в послевоенном творчестве К. Кулиева, о чем будет сказано ниже. И, наконец, в поэзии на современном этапе отмеченной расцветом реализма, появляются произведения самого возвышенного романтизма (поэма «Перевал»). Таким образом, К. Кулиев скорее всего шел от реализма к усилению романтического начала, нежели чем от чистого романтизма к реализму или же к органическому соединению того и другого. И это не удивительно. Ведь художника-роман-

¹ А. Унит. Вопросы социалистического реализма в литературе. Рига, 1959, стр. 41.

² Сб. «Вопросы методологии литературоведения». М.—Л., 1966.

³ Л. Егорова. О романтическом течении в советской прозе. Ставрополь, 1966.

тика привлекают лучшие стороны духовного облика человека, наивысшие моменты его духовного, психологического напряжения. Он, сосредоточивая свое внимание на главном, преподносит явления, факты жизни укрупненно, масштабно, нередко придавая им символическое звучание. Естественно, что тут художнику не обойтись без сгущенных, выпуклых, ярких средств изобразительности. В романтических произведениях «нет правдивости деталей, но есть высшая правда человеческих переживаний и страстей, переданная с невероятной эмоциональной силой и глубиной»¹. Как же достичь всего этого «незрелому» художнику? Не случайно, что многие менее талантливые балкарские поэты так и не доросли до романтической возвышенности.

Видимо, надо говорить о романтизме не как о раннем суррогате реализма, а о том, что романтизм и реализм находятся во взаимопроникновенности, взаимообогащающих отношениях. Наличие романтической стилиевой струи не только не отодвигает реализм на задний план, а раздвигает его возможности в выражении им полифонии многоголосия действительности, природы, служащей для нас «образом в сочетании обыденного с возвышенным, шуточного с серьезным, веселого с печальным»².

Все эти стороны жизни в их диалектическом единстве может в полной мере отразить только реализм, открывший «возможность переплетения, сочетания, взаимопереливов различных, в том числе и противоположных, эстетических свойств, что соответствует эстетическому многообразию мира, жизненной игре реальных эстетических красок действительности»³, — как пишет Ю. Борев.

Все это позволяет нам утверждать, что различные стилевые направления, в том числе и романтические, не могут не входить в реалистический метод как его грани, как разные принципы эстетического отношения к миру и эстетического освоения жизни. И усиление романтических тенденций в поэзии К. Кулиева обусловлено не

¹ О. Лармин. Художественный метод и стиль. Издательство МГУ, 1964, стр. 115.

² Г. Лессинг. Цит. по кн. Ю. Борева «Эстетика»: М., 1969, стр. 212.

³ Ю. Борев. Эстетика. М., 1969, стр. 221.

чем иным, как углублением в его творчество реалистического метода, стало быть постижением сущности изображаемых явлений, без чего немислимо подлинное искусство.

Функции романтизма прошлого и настоящего изменились. В нашу эпоху он не может возродиться как результат неудовлетворенности жизнью или страстного стремления ощутить свой отдаленный идеал. Корни современного романтизма — в самой нашей реальной действительности, материалистическом видении мира и романтизируют, возвышают положительные явления. Он способствует заостренно раскрывать основные тенденции движения мира, предвидеть перспективу, ход жизни. В этом отношении романтизм не противоречит реализму, как было отмечено выше, скорее всего выполняет ту же функцию, хотя иными средствами, находится в подчинении реалистического метода. То, что романтизм как стилевое направление социалистического метода расширяет его рамки и ведет к глубокому, всестороннему постижению правды века, доказано многими исследователями современной литературы.

Писатель-романтик «средствами романтического творчества, в романтических формах раскрывает реалистическое содержание жизни, — пишет С. Асадуллаев, — рисует подлинные реалистические характеры, но на основе принципа известной идеализации, широких обобщений, хотя и в ущерб детальной конкретизации и индивидуализации»¹.

Обращение писателя к романтизму обуславливается факторами как объективного, так и субъективного порядка.

«Романтический настрой художника — нечто глубоко внутреннее, нервно-мозговое и психологическое, связанное с особенностями восприятия действительности писателем, его темпераментом, всем его существом»². Романтизация нередко диктуется особенностями самой действительности, характером эпохи, атмосферой времени. Степень романтизации зависит от того, какими событиями, фактами, сдвигами насыщено время. «Героизм действительности требует романтизации», — писал

¹ С. Асадуллаев. Историзм, формирование, теория и типология социалистического реализма. Баку, 1969.

² А. Овчиренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс. М., 1968, стр. 195.

М. Горький в статье «О бойкости». Отсюда понятно, что К. Кулиев в своей поэзии военного периода, отнюдь не чуждой психологических нюансов, тонкого вкуса к зрительно ощущаемым деталям окошного быта, подробностям обыкновенной, будничной жизни, изображает людей в наиболее существенных чертах и моментах.

При всей суровости реализма цикла стихов «Перекоп» капитан Саания освещен причудливым светом, словно вспышкой молнии, отчего предстает как олицетворение патетических, эмоциональных, героических сторон военной действительности.

То же самое можно сказать и о цикле «Сиваш». В начале поэт ведет повествование от лица «множества», образ которого создается прямыми авторскими характеристиками, описанием поступков, действий. При этом автор очень внимателен к подробностям трудного перехода, деталям, каждый раз называет место действия, дату. Детали натуралистически точны и припущены («элте элле ала тоб окъатаны мешокла бла, картохлача», или: «ол — сабийле балчыкъдан ишлеген солдат болур дер эдинг, ол заманда Сивашда солдатны кёрюб»; или: «Палахда чал болгъан къатынча, къалды Сиваш арда»).

Стилистический строй речи здесь прозаизирован, обстоятелен. Поэт обращает внимание на те стороны, детали окружающей солдат действительности, которые могут дать полную картину военного быта и оставить зрительные впечатления у читателя. Переходя к саперам, К. Кулиев пользуется тем же приемом — общей авторской характеристикой. Но вот поэт выдвигает на передний план сапиструктора — голубоглазую девушку Веру, и появляются краски, эстетически противоположные прежним. Она показана в момент наивысшего проявления духовного качества. Она, словно горящая звезда, которая гаснет, на мгновение осветив небо. Соответственно изменяется и речь повествователя. Из обстоятельной, спокойной она становится резко эмоциональной, с повторениями родных звуков, слов, одинаковых синтаксических и ритмических единиц.

Таким образом, мы видим, что стиль К. Кулиева каждый раз зависит от той эстетической доминанты, которую он выявляет. Перекрещивая, сталкивая краски чисто реалистического содержания с романтическими, поэт не изменяет правдивости, верности деталей. Романтическая струя в военной поэзии К. Кулиева не дисгар-

монирует с ее опорой на пластические, рожденные жизнью образы, с типизацией реально сущего. Примечательно это последовательное, неуклонное движение, тяготение поэта наиболее полно, глубоко отобразить жизнь в тех ее многообразных проявлениях, какие возможны были в военную пору, жизнь — в возвышенных, трагических, героических явлениях, с ее парадоксально несовместимыми сторонами. Поэзия К. Кулиева никогда не ориентировалась на выборочное изображение светлых фактов действительности. Скорее всего она исполнена трагизма, в ней много крови, смерти. Но ни кровь, ни выжженные до тла поля не заслоняли от нее солнца, не заслоняли того, что стоит за трагедией, за гибелью таких сынов и дочерей Родины, как Сааян и Вера. Поэтому ее основными чертами являются честность и мужественность. Правдивостью и честностью она только усиливает свое жизнеутверждающее начало. Об этих качествах литературы социалистического реализма хорошо сказал еще Д. Фурманов.

«Наша задача,— говорил он,— без утайки рассказывать все необходимо, но рассказывать правильно, то есть под определенным углом зрения»¹.

Позже подобную мысль о сущности социалистического реализма выразил и М. Шолохов, объявив в нем самым существенным — честность².

¹ Д. Фурманов. Собр. соч. в 4-х томах, т. III. М., 1961, стр. 293.

² Сб. «Михаил Александрович Шолохов». М., 1966, стр. 46.

ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА — ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЕВЫХ, ЖАНРОВЫХ ФОРМ

Послевоенное десятилетие было трудным для всей советской поэзии и вдвойне трудным для неокрепшей балкарской. Радость победы в Великой Отечественной войне, добытая ценой крови, жизни народов многонациональной нашей страны, для балкарцев была омрачена не только скорбью о невернувшихся, а и тем, что оставшиеся в живых балкарцы-воины вынуждены были искать своих матерей, детей, братьев и сестер в далеких, неизвестных краях. Письменность, возможность публиковаться на родном языке, обретенная благодаря завоеваниям Октябрьской социалистической революции и идеям великого Ленина, была искусственно приостановлена. И начавшая уже парить высоко балкарская поэзия несла потери не только в качественном отношении, но и в количественном. Известно, что за это десятилетие многими балкарскими поэтами ничего не создано или создано очень мало. Исключение составляет К. Кулиев и в некоторой степени К. Отаров. Все это, конечно, не могло не сказаться отрицательно на формировании творческого метода балкарской литературы, на общем росте ее культуры.

Однако следует отметить, что и в самое трудное время она оставалась верна идеям социализма, интернационализма. Именно этой теме были посвящены многие стихи балкарских поэтов. В таких произведениях тех лет, как «В казахском доме» (1955) К. Кулиева, «Детям-друзьям» (1955), «Киргизским писателям» (1955) К. Отарова, «На берегу Иртыша» (1944) С. Шахмурзаева, «Яблоня» (1953), «Мы, братья» (1955) Ж. Залиханова, «Городу Фрунзе» (1955) И. Боташева и других, поэты прославляли дружбу, благодарили народы советской Азии за их теплый прием, братскую помощь, оказанную балкарцам. В стихотворении «Жизнь в пещерах» С. Шахмурзаев говорил о том, какую роль сыграл русский народ в судьбе горцев.

При всем этом появлялось немало произведений, окрашенных мотивами печали, грусти, тоски, вызванными разлукой с землей отцов. Обычно в таких стихотворениях чувства тоски выражались прямо и непосредственно. Например, лирический герой в стихотворении С. Шах-

мурзаева «На берегу Иртыша» сидит возле реки и с грустью смотрит на уплывающие куда-то вдаль судна. Он обращается к реке с просьбой донести его до «Кавказа, в родной город Нальчик»¹. Но нередко подобные настроения, чувства персонифицировались, находили выход в зарисовках объективного характера, в стихах, в которых оживал облик родной земли, гор, рек. С этой стороны очень интересны произведения-баллады К. Кулиева, о которых речь будет идти ниже. В несложном стихотворении С. Макитова «Къамил» (1946) рассказывается о нечаянно разбившейся чашке. Но это не просто бытовая зарисовка, а объективизирование внутреннего состояния, обусловленного переселением.

Преобладающей темой балкарской поэзии тех лет, как и всей многонациональной советской поэзии, была тема войны. Поэты еще жили в атмосфере ощущения недавнего прошлого — слишком свежа была еще память войны. Даже в тех стихотворениях, в которых затрагивались темы мирного содержания, поэты не обходились без того, чтобы не обратиться к опыту военных лет. Прославление подвига народа, гордость за солдата, сумевшего отстоять свою Родину, становится идейно-эстетическим пафосом, например, поэзии послевоенного десятилетия К. Отарова. Обратившись к образу советского воина-победителя, поэт говорит не только о пройденном им пути, об испытаниях, вынавших на его долю, но и о тех высоких чувствах, добытых и укрепленных трудными условиями военного быта. Таковы стихотворения «Солдат возвращается с войны» (1945), «Мужество» (1947), «Солдатская дружба» (1952), «Смерть друга» (1946) и другие.

В стихотворении «Солдат возвращается с войны» средствами авторской характеристики, эпического повествования К. Отаров дает образ воина-победителя, имеющего обобщающее значение. Это достигается сочетанием конкретных деталей с чертами внешнего облика и деталей, несущих «расширительную функцию». Он огрубел в длительных походах, лицо обветрено, рап «на нем не сосчитать». Отдал войне здоровье, четыре года молодости, четыре года «он красил своей кровью» дороги войны. Но солдат сберег от пламени самое существенное — чувство любви к родным полям, к ее труженикам, чувство дружбы. Не только сберег, а приумножил,

¹ С. Шахмурзаев. Назмула. Нальчик, 1961.

углубил. И вот он идет с «сняющей грудью», веселый, жизнерадостный. Его ждут родители, ждут поля, израненные снарядами, изрытые гусеницами вражеских танков. Его руки, сеявшие смерть, теперь будут сеять хлеб, лечить раны земли.

Огромности человеческого горя, принесенного войной, и высоте человеческого духа, дающей силы преодолеть горе и тревоги, посвящена и поэма «Жолла» («Дороги»). Сплетение трагических судеб старой балкарки Айши, ждущей возвращения с войны единственного сына, и фронтовика Олеся, потерявшего зрение, составляет сюжет произведения.

Образ женщины дан в бытовой ситуации, с очерковой точностью, достоверностью всех деталей, ведущих к постижению атмосферы послевоенного периода. Это был, пожалуй, самый радостный период для всех честных граждан страны: окончилась война, возвращались оставшиеся в живых ее участники. Однако многие, радуясь счастью соседей, жили в какой-то неопределенности.

Сыновья, братья, мужа не возвращались, но люди не хотели расставаться с приятными иллюзиями — продолжали теплить в душе какую-то надежду. Одной из таких была старуха Айша К. Отарова. Этим объясняется и обращение поэта к краскам резко контрастным. В поэме светлые, прозрачные детали пререплетаются с темными, невеселыми, как тот черный платок, которым повязывалась Айша. Поэт здесь верен себе, верен своей военной поэзии, в которой был так внимателен к пластическим штрихам, к «чуть-чуть», точно передающим психологическое состояние человека, глубину его переживаний, нередко дающим импульсы на домысливание. Характерна, например, такая деталь: ,

Эски болгъанд белниде къара ботасы аны,
Къынгырбаш таягъын жол къысхартханд.

«И платок, которым она обвязывала талию,
обветшал, дороги укоротили ее трость».

(Подстрочный перевод.)

Отсюда нетрудно догадаться о том, насколько томительны ее ожидания и как много раз она выходила смотреть на пыльную дорогу, по которой должен был вернуться ее сын.

Портрет Айши, данный в динамике, в переплетении различных психологических и бытовых образов («темный двор», «безлюдный, тихий домик», куда ей не хочется входить, ступеньки, на которых она сидит, «вздыхая», «керосника, печь», которые она не в силах «зажечь, затопить») и сна, воскрешающего мирные дни матери, облик единственного ребенка в колыбели полно передают глубину ее скорби. Однако она предстает перед нами не только как олицетворение, символ материнской скорби, но и как индивидуализированное, конкретное лицо.

В Айше мы находим противоречивое сочетание силы сыновних чувств, благородство натуры и чего-то слабого, беспомощного. Но в самый тяжелый момент, когда окончательно разбивается ее надежда, она находит в себе душевную силу, чтобы стать выше своего личного горя и поддержать человека с трагической судьбой — фронтовика Олеса, привезшего ей печальную весть.

Поэма «Дороги» написана неровно. При всей своей силе отрицания войны и прославления высоты человеческого духа, она не лишена палета сентиментализма и некоторой искусственности сюжетной линии Олеса.

Силой отрицания войны интересно и стихотворение «Чалбаш майор» («Седой майор»), светлой памяти погибших за Родину, бессмертному родству мертвых и оставшихся в живых посвящены такие стихи, как «Сакълай эдинг» («Ты ждала»), «Кепдю уруш жолланы жанларынды...» («Много на дорогах войны...») и другие. Вместе с тем в балкарской поэзии послевоенного десятилетия большое распространение получили безличные, иллюстративно-описательные стихи. Видимо, здесь сказалось то, что связь поэта с действительностью не всегда оказывалась творчески действенной, не всегда в них выражались отношения к жизни с той определенностью и внутренней энергией, которые так необходимы лирическому обобщению.

Ленин, отвергая механическое копирование явления действительности, большое значение придавал активности художника. «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»¹, — писал он.

Если к произведениям большинства балкарских поэтов в какой-то степени применима первая часть этого

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., изд. 5-ое. М., 1969. т. 29, стр. 194.

женского положения, то такая грань творческого процесса, как переосмысление жизненных фактов, явлений, постижение их внутренней сущности оставалась все еще непроявленной. Отсутствие диалектического взаимодействия субъективного и объективного приводило многих из них к неудачам: преобладали субъективный произвол — изливание мелких чувств или эмпирические записи, пассивное копирование.

Вернемся к К. Отарову. В его поэзии анализируемого периода соседствуют стихи различного качества, несхожие по самому направлению поэтической работы, по уровню художественного воплощения.

В стихотворении «Совет Къыргъызстан» (Советская Киргизия) поэт жалуется, что он не сумел перечислить, зафиксировать все внешние признаки богатства страны. Однако именно в этом направлении он проявил большое усердие: аккуратно перечисляет огородные, посевные культуры:

У тебя много «белого золота» — колхозного хлопка,
Много прославленной миром сахарной свеклы,
Осенью — с запахом яблок садов.

(Подстрочный перевод.)

Затем автор с такой же подробностью перечисляет другие частности («государству дает много эшелонов зерна», «много тучных стад», «машин в горных ущельях», «железных дорог», «заводов, тракторов» и т. д.), которые по существу лишь отмечены — не более того. Поэт не связал их в единый образ цельностью и последовательностью переживаний. Стихотворение, лишенное полета мысли, энергии, силы, вянет от строфы к строфе и превращается в прозу средней руки.

В типизации средствами лирики главное — ясность и полнота выражаемых чувств, мыслей поэта, значительность его личности, стало быть и его отношений к жизни. Лирика не есть акт наведения зеркала на объективный мир, но и не вступает в «схватку» с его «видимостями». Источником вдохновения, эмоций, мышления, переживания является окружающая, познаваемая поэтом действительность. Но то, насколько она активно будет входить в лирику в единстве с вызываемыми чувствами, эмоциями, зависит от характера, таланта художника, от качества наблюдательности, которой большое

значение придавал В. И. Ленин. Владимир Ильич подчеркивал, что к постижению закономерностей общественного развития жизни, смысла определенных сторон действительности ведут только «живые картины».

Однако «живые картины», пусть замеченные, зафиксированные даже самым острым зрением, не приоткрывают закономерное, общее, свойственное действительности, если они не более чем впечатления. Интересно с этой стороны обратиться к стихотворению К. Кулиева «Осень», хотя подобные произведения не органичны для его поэзии. Оно состоит из множества отдельных звеньев, каждое звено — это картинка, зарисовка осени, ее примет, поэт точно передает оттенки пылающего осеннего пейзажа, пляску падающих желтых листьев, ход уборочных работ, заботы домохозяйек и т. д. Кажется, ни одна деталь осенней жизни не ускользает от глаз поэта. Ему не откажешь в наблюдательности, свежести, остроте красок, чего так не хватает многим нашим пишущим. Каждое звено стихотворения — живая, неповторимая картина осени. И все-таки в нем нет внутреннего единства, нет целостного образа. Звенья интересны сами по себе, но в их чередовании читатель не видит лирической темы поэта и целостной картины.

К. Кулиев к стихам чисто объективного содержания, «живым картинам» обращается часто. И всегда они пленительны. Ибо каждая его живопись освещается лучами большой мысли, на каждой пластической детали печать его настроения, темперамента, взглядов и убеждений. В стихотворении же «Осень» почти все предметные «видимости» проходят мимо его души, сердечная связь поэта с миром — тайна, ведущая к полноте изображения, лирической типизации, не одухотворила ткань «Осени».

Мы обратились к этому стихотворению К. Кулиева — редкому явлению в его страстной поэзии, чтобы подчеркнуть мысль о том, что даже крупного таланта постигает неудача, если его непосредственные впечатления, восприятия живут вне обобщающего мышления.

Наблюдательность — вернейший путь к реализму, если она служит стартовой площадкой для полета мысли, если она неотделима от авторских переживаний, широких обобщений.

«Основная болезнь», которой болели балкарские поэты в 30-х годах и продолжало болеть большинство

из них в послевоенное десятилетие, — это неумение переходить от внешней стороны явлений к их внутренней сущности, неумение за пеной реки видеть ее «глубокие течения внизу» (Ленин). Сошлюсь на стихи Б. Гуртуева. В 1945 году он написал стихотворение «Тогъузунчу май» («Девятое мая»), название которого говорит само за себя.

Нам понятны благие намерения поэта поделиться с читателем своими радостными чувствами. Однако поэт всего лишь констатирует факт:

Махтанчакъ душманланы
Башчылары къачдыла,
Аланы аскерлерини
Бизни жашла чачдыла ¹.

Стоит ли рифмовать слова ради констатации факта, если они не прочувствованы, если поэт не может заразить читателя определенным чувством, волнением.

В беседе с Луначарским В. И. Ленин говорил: «...Прежде всего в художественном произведении важна не эта обнаженная идея! Ведь это можно и просто передать в хорошей статье о книге Барбюса. В художественном произведении важно то, что читатель не может сомневаться в правде изображенного. Читатель каждым первым чувствует, что все именно так происходило, так было прочувствовано, пережито, сказано»².

Трудно найти более радостного события в нашей стране, чем День Победы над фашистской Германией. Большое событие дает подлинному поэту толчок соответствующей мысли. Б. Гуртуев же остался в плену «внешней оболочки» фактов, и стихотворение его получилось риторичным. То же самое можно сказать и о другом его произведении «Мамырлыкъ ючию» («За мир»).

Бедность содержания, изобразительных средств, стилей, жанровых форм — такова общая картина балкарской поэзии послевоенного десятилетия. Даже талантливым К. Отаровым в то время было создано немало монотонных стихотворений, в которых декларативно варьировалась одна и та же мысль о преданности партии,

¹ Б. Гуртуев. Жарыкъ танг. Нальчик, 1958, стр. 91.

² Цит. по книге В. Р. Щербина «Ленин и вопросы литературы». М., 1967, стр. 123.

«Ата журтуна сана» («Слава тебе»), «Ата журтуна солдатны сёзю» («Слово солдата Родине»), «Ата журт ючю» («За Родину») и другие.

Иначе обстоит дело с поэтическим творчеством К. Кулнева.



В послевоенные дни К. Кулнев как бы возвращается в свою поэтическую молодость. Он продолжает линии, тенденции, намеченные в раннем творчестве, но прерванные войной. Поэт словно проверяет гибкость стилистических ключей, жанровых форм — качество его раннего творчества. И снова его поэзия вбирает переливчатые краски земного бытия. Стихи становятся пленительно свежими, эмоциональными, в них, как и до войны, много солнца, воздуха. Мир, увиденный глазами вернувшегося с войны поэта-фронтовика, предстает обновленным, дорогим и близким его сердцу.

«После войны все кажется необыкновенно новым», — сказал поэт в одном из своих стихотворений. Эти слова являются ключевыми к его настроению, безудержному оптимизму.

Победное завершение Великой Отечественной войны становится для поэта мощным стимулом к страстному прославлению всего земного, человеческого. Своим радостным чувствам, впечатлениям поэт ищет эквивалент в буднях, в окружающих предметах. Душевный его настрой полностью трансформируется в объектоизображениях, зарисовках. Все свое сознание, мастерство он мобилизует, направляет на отражение видимой реальной жизни.

Одной из стихотворных форм К. Кулнева в этот период становится форма живописания, стихотворение-зарисовка. Любимое время поэта — раннее утро, начало восхода солнца, когда очертания и краски внешнего мира получают четкую определенность. Любимые его детали — утренняя роса — символ свежести, чистоты, солнечные лучи, отражающиеся на ней всеми цветами радуги. В этом отношении характерны два стихотворения, близких по художественной фактуре и содержанию: «Къыз жюзюм ашайды» («Девушка ест виноград»), «Бахчалагъа кюн тийгенди» (букв.: «Солнце осветило огороды»).

И так на фоне природы, залитой утренним светом и неоплаченной вдохновенной кистью художника-живописца, вырисовываются фигуры девушек. В их глазах — отражение солнечных лучей, улыбка, ощущение безмятежной радости, избытка жизни. Одна из девушек («Девушка ест виноград») сравнивается с ребенком, ранним утром вышедшим во двор. Отсюда чистота красок, непосредственность восприятия мира. А. Блок говорил, что художник — это «человек, который обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание зрелого человека». Таким мы видим К. Кулнева. Он запечатлел девушек в тот момент, когда они срывают золотые кисти винограда. Но это не простое наслаждение его вкусом, а наслаждение плодами своего труда — мирного труда. При всей очерковой конкретности зарисовок, кажущейся локальности картин, они не лишены обобщающих строк, вроде:

Кюп, чыкъ. Жауун тюбюнде ёсен жюзюм
Къуанч келтиргенди къызы юйюне.

Или:

Къыз ашай турад бишген жюзюмленн.
Ол — къуанчыды биз жашагъан жерин.
«Девушка ест спелый виноград.
Это — радость земли, на которой мы
живем».

(Подстрочный перевод.)

Это — выражение от радости мирного неба, завоеванного в суровой борьбе, подъема чувств личности. Тому, кто увидел на войне тьму смертей, легко понять душевное состояние поэта и тех девушек, которые так гармонично вписаны в окружающую их природу. В этом ряду стоит и стихотворение «Къыз накъкышла тигеди» («Девушка вышивает узоры» — 1947), прославляющее труд и людей труда. Девушка-«чародейка», могущая простые нити обращать в песню души, зафиксирована в момент вышивания. Отсюда динамичность стихотворных строчек, наличие трудовых движений («Ийничке бармакълары/Ийнени алай уста/сууралла, къолларын алай женгил ойнатад»), жестов.

Вся ткань стихотворения пронизана атмосферой ощущения света, мгновения. Оно, поразительное по яркости, вырастает в метафору-символ, живущий самостоятельно-

ной жизнью, но в котором проектируется состояние души поэта.

В эти годы К. Кулиевым написано много стихотворений, связанных с природой, с животным миром. Но всех их подводить под одну рубрику будет неправомерно, хотя в тематическом плане они имеют много общего. Во-первых, следует отметить, что стихи чисто зарисовочного характера, в которых получало реализацию радостное состояние поэта, теперь относительно редки. Это не значит, что поэт не создает образ природы, играющего роль метафор-символов душевного состояния. С этой стороны трудно переоценить такие произведения высокого эмоционального накала, как «Дугъумла» («Смородина» — 1948), «Тукъкузгю» («Рябина» — 1948), «Къышхы бешик жыр» («Зимняя колыбельная» — 1953), «Жугъутур» («Тур» — 1953), «Айыу» («Медведь» — 1953) и другие. В них, в отличие от первых, переплетаются различные образы природных явлений, которые в единстве воссоздают облик родного края и выражают совсем другой спектр души поэта, другую грань его внутренних чувств, конкретизируемых не только в пластических деталях объекта, как раньше, но и формой самовыражения. Этим можно объяснить столкновение в них двух стилевых струй. Одна связана с воссозданием того «сказочного», что когда-то удивило сознание поэта. Например, в стихотворении «Смородина». Вначале авторская речь приподнята, возвышенно эмоциональна, достигаемая анафорой типа: «Къалай кёб болучед дугъум//къалай шатык элле ала!» Однако не они определяют поэтику стихотворения. Лирический пейзаж снова переходит к очерковой точности. Но эта точность достигается не «пагой речью», а метафоризацией. В лощину, где поэт рвал смородину, «ветерок спускался с гор и легко носился, как лань в лесу. Убегал куда-то вниз и возвращался, умывшись в речушке». Метафоризованной речью и наложением ряда ассоциаций как бы конкретизируется детство поэта. Два связанных образа — образ далекого детства и смородины, «кровью» которой «красилось детство», усиливает основной стержень стихотворения — мотив грусти по родному краю.

Последняя строфа — обобщение. Но и оно соединяется с живыми штрихами индивидуальной человеческой судьбы и эмоционально-нравственного переживания. Ни-

чуть не изменив резкой определенности метафор, поэт изменяет интонацию. Из более или менее спокойной, сдержанно-повествовательной она становится очень эмоциональной, проникновенно-задушевной:

О, темирчикьол!

Жашлыгьым

Ууртлары сени шатык

Дугьумларынгы кьянына

Боялгьянлай, сенде кьялгьянд.

В стихотворении речь идет, безусловно, о личных переживаниях поэта. Однако всякое личное всегда подымается до очень объективного и широкого, если оно принадлежит большому поэту. К. Кулиев тяжело переживал отрыв от родного края, от поэтической колыбели. Но какому честному человеку неизвестно высокое чувство гордости отчим краем, чувство грусти по безвозвратно ушедшему детству? Стихотворение до щемящей боли сжимает сердце читателя и в то же время наполняет его нежной любовью ко всему, что связано с родиной.

В этом ряду стоит и удивительно трогательное стихотворение «Тукьгузгю» («Рябина»).

Есть у К. Кулиева стихи, которые на первый взгляд кажутся однозначными, ибо в них отсутствует намек на аналогию между человеком и объектом авторского изображения. Тем не менее они не лишены подтекста. Таковы, например, стихотворения «Тур», «Медведь» и другие. В первом из них тур изображен с той естественно точной объективностью и зрительной наглядностью, без которой нельзя представить себе поэзию К. Кулиева. Поэт фиксирует, что к гордым рогам тура прилипли комочки снега и что в его глазах отражается серебро горных снегов. Он устал, и шерсть на спине оледенела. Тур укрывается в сухой пещере и засыпает. Снится ему зеленый горный луг. Затем идут такие строки:

И только он начал засыпать, ветер пронесится со свистом.

Тур просыпается и жалеет о том, что ему приснилось.

(Подстрочный перевод.)

Это сказано о животном, но мы вправе усматривать в нем и человеческое. Конец стихотворения еще более «подтекстен». Тур стоит над пропастью, «словно думая»,

что там «холод и снег». Да, сейчас в его жизни зима, холод, нелегко ему бороться с пургой. Но он выдюжит, дождется весны и зеленой травы, которая сейчас ему только снится. В этом отношении образы тура и медведя («Медведь»), не теряя своей определенности, самостоятельности, опять-таки становятся символами человеческих отношений к миру, переживаний. А символы могут быть многозначными.

Тема природы в лирике К. Кулиева послевоенного десятилетия занимает большое место и находит самые различные формы воплощения. Среди них стихи, в которых образы природы персонафицируют душевную жизнь человека или же представляют сложный комплекс философско-лирических размышлений. Образы, просто-вырастающие в самостоятельные картины. Стихи-параллелизмы, где соприкасаются, взаимоотражаются явления природы и человеческие судьбы. Излюбленным жанром поэта предстают и философско-лирические пейзажи.

Кулиевская пейзажная лирика сложилась на почве усвоения поэтической культуры великих поэтов мира. Образная и стилистическая природа стихотворений К. Кулиева напоминает поэзию Гете, Лермонтова и в особенности Тютчева.

Близость тютчевской и кулиевской лирики сказывается в особенностях поэтики, определяемой одушевлением природы, перенесением на нее человеческого, разумного. К. Кулиев, как и Лермонтов, Тютчев, говорит о природе такими словами, какими принято говорить о «разумном существе», обращается с ней как с человеком. Название кулиевских стихотворений «Ай бла селешу» («Разговор с луной»), «Жулдузла бла селешу» («Разговор со звездами»), «Туугъан жер бла селешу» («Разговор с родной землей») и другие не оставляют в этом сомнения.

Пейзажную лирику К. Кулиева сближает с тютчевской не только философско-углубленное развитие тем природы, но и такое своеобразие, как «самоповторения». Исследователи не раз обращали внимание на то, что в поэзии Тютчева отдельные мотивы, образы, эпитеты, словосочетания переходят из одного стихотворения в другое, становясь неотъемлемыми признаками его поэтического своеобразия. Самоповторения очень часты и у К. Кулиева. Таковы, например, образы: «кѣз-

«терим чууакъдан толу болуб» («Жаз энтда келир да мен эштирме» — «Весна придет еще, и я услышу»), «Жашау танг аладагъы гокга хаис ийнсден толуп» («...и сердце бьется в упоенье»), «Ол кырдык ийнсден, къанатлы жырындан энтда да толду» («Ашхам къарангы клгенд таулагъа» — «В горах наступил вечер»), «Сютден толу желини» («Энтда жаз келди» — «Опять весна пришла»), «Ийнекле желинлери сютден толуп» («Энтда кырдык чыгъады жол жанында» — «Снова трава растет на обочине дороги») и т. д.

Излюбленными и повторяемыми являются и такие образы, как дождь, трава, луна, звезды, хлеб, весна, горы. Однако они не только не портят впечатления от поэзии К. Кулиева, но придают ей неповторимое своеобразие, эмоциональность, органичность стилю.

К. Кулиева с Тютчевым сближает понимание природы в ее диалектическом движении, развитии. Весна для них лучшая пора, символ весны молодого, возрождающегося начала. «Бессмертьем взор ее сияет, и ни морщины на челе», — писал великий лирик в стихотворении «Весна».

Тютчев любил соотносить природу с жизнью человеческой. Но мысль о том, что человек «быстро вянет» и бесповоротно, в то время как природа постоянно возрождается, обновляется вызывала в нем внутреннюю тревогу.

В ряде своих стихотворений К. Кулиев тоже развивает сходные мотивы. Изображая смену одного природного явления другим, переход одного состояния в другое, поэт с грустью пишет о том, что в его жизни не будет возрождения, повторения:

Весна еще придет, и я услышу пенье птиц,
но не повторятся, я знаю, мои прошлые дороги.

(Подстрочный перевод.)

Мыслью о скоротечности человеческого бытия и постоянства все возрождающейся природы пронизаны стихотворения «Весна еще придет», «Весна пришла снова».

Однако подобные стихи в пейзажной лирике К. Кулиева единичны. И мысль о краткости человеческой жизни и неотвратимости смерти, определяющая основу сознания Тютчева, чужда лирике Кулиева. Это и понятно: тему «человек и природа» поэты раскрывали в раз-

личных аспектах — в зависимости от социальных идей эпохи и мировоззрения художника.

Для К. Кулиева характерно ощущение неотделимости от природы, гармонического единства с ней, хотя он и осознает ее законы, подчиняется естественному круговороту жизни — смерти. Он не скрывает своей печали и горечи, навеваемых ощущением безвозвратно уходящей «весны человека», детства, молодости. В своих признаниях поэт мужественен и честен:

Энди темирчи кьолда дугьумла
Бла бетимми боямам,
Энди Бедикде айланч жол бла
Мен, эшекге минни, бармам.

Чувством острого сожаления по уходящей молодости можно объяснить частое обращение поэта к воскрешению того, что дорого было его сердцу. Восстанавливая прошлые впечатления, К. Кулиев вводит читателя в мир молодых чувств и красоты, обаяния. Характерно, например, в этом отношении стихотворение о непреходящей красоте природы «Разговор с лунной». Почти каждая его строфа начинается с задушевного обращения поэта к луне:

Ай, эсингдемиди:
мен жаш заманда...

Или:

Ай, эсингдемиди:
мен бек алгъа...

Луна, ты помнишь, когда я был молод...

Или:

Луца, ты помнишь, когда я впервые...

(Подстрочный перевод.)

Подобные анафористические ряды создают своеобразную мелодию стихотворения и печальное настроение. Но цель поэта не сводится к тому, чтобы высказать читателю свою грусть и упрекнуть время в безжалостности. К. Кулиев утверждает и прославляет непреходящую красоту природы, которая «радовала самого поэта, его родителей и будет радовать вслед им идущих. Он — художник, у которого естественна любовь ко всему прекрасному, молодому, всегда смотрит на мир глазами человека юного, плененного красотой. В умении же живописать свои ощущения, впечатления,

потрясать ими читателя К. Кулиев стоит в ряду лучших поэтов мира. История европейской и русской поэзии знает немало мастеров цветового и светового колорита. Среди них — К. Кулиев.

Вернемся к стихотворению «Разговор с луной». Отметим сразу, что все его детали и образы «многофункциональны».

Поэт утверждает в нем нетленность настоящей красоты, будь она человеческая или природная. Луна и сейчас светит точно так же, «как во времена Пушкина». Затем эта мысль объективизируется в зрительных деталях, связанных с жизнью поэта.

К. Кулиев сталкивает их, соблюдая хронологическую последовательность. Луна освещала крыши домов, серебрила рога буйвола в дворике, в пути — гривы лошадей, а когда он прогуливался с девушкой, освещала им дорогу, серебрила косы девушки. Лунный свет падал и на лицо друга поэта Арсения, убитого в боях за Перекон. Под сиянием луны горцы перевозили осенний урожай картофеля и т. д.

Все эти детали, регистрируемые памятью сердца, сливаясь в единый целостный образ, воссоздают знакомую поэту социально-бытовую атмосферу. Облик родного края, залитого мягким лунным светом.

Еще раз возвращаясь к литературным традициям в пейзажной лирике К. Кулиева, следует отметить, что имена Ф. Тютчева и К. Кулиева ассоциируются как имена неповторимых живописцев природы.

«Думающий Тютчев неразрывен с Тютчевым наблюдающим и описывающим, — пишет Л. Озеров. — Мысля, он живописует, живописуя — мыслит. Это наиболее трудный и совершенный вид философской лирики»¹.

Эти слова можно отнести и в адрес К. Кулиева, в лирике которого полнота передачи внутренних ощущений, мысль неотделимы от полноты внешних впечатлений, скульптуровыпуклости предметов картины.

Но природа у Тютчева изолирована от человека и живет самостоятельной, далекой от него жизнью. Она по отношению к нему предстает силой безучастной, а порой даже враждебной, что уже отмечалось исследователями.

Правильное решение проблемы «Человек и природа» у К. Кулиева было намечено еще в ранней его ли-

¹ Л. Озеров. Работа поэта. М., «Советский писатель», 1963, стр. 146.

рике. В поэзии послевоенного десятилетия это решение находит реалистическое углубление, мысль становится философичнее. В довоенной пейзажной лирике довлело настроение, эмоциональное, радостное, возбужденное состояние поэта. Изменившееся отношение горца к природе было уловлено скорее интуитивно, нежели сознательно. Теперь же, унаследовав духовную, поэтическую культуру великих художников, творчески развив ее, он целенаправленно, сознательно вступает в полемику со своими учителями. И это результат качественно нового понимания творческого труда в социалистическом обществе, поднявшего человека над природой, сделавшего его хозяином положения.

Природа для К. Кулиева — источник радости, красоты и земных благ. Отсюда прославление травы, наполняющей молоком вымя коровы, «женских рук, обрабатывающих землю» («Алгышым бахчаны къза тургъ-ан/Къатынны эки къолуна»).

Кровное родство, близость человека и природы сказываются не только в том, что она мастерская, если пользоваться общепринятым словом, и человек ведет себя в ней как труженик, творец. К. Кулиев исключает пассивность одной из этих сторон. Природа никогда не остается безучастной к человеку, она его вдохновляет, соучастница его деяний, свершений, сопереживает. Это — две души, которые тянутся друг к другу и понимают друг друга.

В стихотворении «Жауун билмей тургъанлай жетеди» («Дождь настигает внезапно» — 1953), например, поэт рад дождю, как старому другу. Он искренне восклицает:

Кенге ачама терезелени,
Хош келдинг, узакъ жолочу жауун.

Такое отношение к природному явлению обусловило и художественную ткань стихотворения. Дождь для поэта «пришедший из далека гость», «входит во двор», «стучится в двери, словно стосковался по родным», «старый знакомый, рассказчик, вестник». С ним связаны его радостные воспоминания.

Природа в поэзии К. Кулиева нередко выступает в роли утешительницы, собеседницы. В трудные для него дни он обращался к луне, дождю, черпал в них силу

для преодоления невзгод. Поэт и с «травой» беседовал, как с братом». В небольшой поэме «Таурух» («Легенда» — 1950) природа очеловечена, персонафицирована до высшей степени. Монологической и диалогической речью наделены звезды, роса, трава, луна, горная речка, дуб. Все они становятся активными соучастниками действий героя, просят ему удачи, прямыми обращениями дают напутственное слово, уверяют, что они цветут, растут, светятся для человека. В этом смысле человек-творец и природа равноправны. Они — взаимноотражающиеся, взаимодополняющиеся стороны мировоздания. Не только природа — источник красоты для разумных, но и они — для природы. Если девушка уподоблялась звезде, то у К. Кулиева она с успехом может уподобиться девушке. Звезда у него «завораживается красотой очей Касбота». Она ярка оттого, что ярко и на земле. Смерть человека у нее вызывает глубокую скорбь, омрачение. Холодное, недосыгаемое небесное светило — звезда в поэзии К. Кулиева может стать совсем близкой, земной и носить траур по человеку. Подобное смелое смещение вызвано идеей утверждения величия человека, гармоничного единства между ним и природой. То, что человек силой своего разума сумел подняться над ней, не вносит дисгармонию в их взаимоотношения.

Природа у К. Кулиева не знает статичности, она в постоянном движении, диалектическом развитии. Отсюда соприкосновение в его пейзажной лирике образов, деталей, материализующих полярные процессы, явления жизни и смерти, расцвет и тленье. Самобытность поэта в раскрытии диалектичности развития проявляется уже в рисунке композиции, в динамике, в движении авторских мыслей, чувств. Таковы стихотворения «Кей зат тас этебиз» («Мы теряем многое»), «Ишлейме, жашайма» («Живу, тружусь»), «Энтда кырдык чыггады» («Трава растет снова») и многие другие. В подобных произведениях вначале обычно создается атмосфера грусти, идущая от ощущения повизны, вечного движения мира и необратимости молодости, человеческой жизни. Но биологическая смерть человека не означает того, что он исчезает бесследно. Человек-творец продолжает жить в своих делах, в доброй памяти других людей. Отсюда утверждение созидания, горения, борьбы для потомков, для будущего как смысла жизни, смысла человеческого добра. Человек побеждает смерть тем,

что его творения, его добро остаются вновь рождающимися.

Стихотворение К. Кулнева движется от грусти к утверждению оптимистической идеи бесконечности жизни, к мысли о торжестве человека над временем.

Воссозданию природы, мира в процессе постоянных изменений, движения, переходов от одного состояния в другое подчинены все средства кулневских стихотворений.

В качестве примера возьмем стихотворение «Жаз энтда келир» («Весна придет вновь»). Здесь на протяжении десяти строчек автор запечатлел три перемены, происшедшие в природе (Солнце сменяется бураном, буран — туманом). Видимо разномеричность (10, 3, 5, 10, 8) следует объяснять тоже этим, а не просто авторской взволнованностью. Особенностью лирики Кулнева-пейзажиста является и умение создавать зрительные, слуховые ощущения от описываемых природных процессов, как уже отмечалось. Нередко это достигается повторением слов, несущих действие («Бююп кьар жауад дуьня кенгинде, кьар жауад»), скоплением глаголов, означающих движение, возобновление, появление. В первых двух строках стихотворения (10 строк) имеются такие глаголы, как жауад, эрир, келир, жетип, арыр, тохтар и т. д. Почти на каждую строку в подобных стихотворениях приходится один-два глагола. В первой же строфе стихотворения «Кёи зат тас этебиз» имеется 7 глаголов («Мы теряем многое»).

Ощущение стремительности движения достигается характером сравнений, которые можно назвать специфически кулневскими. Так, в стихотворениях «Жаз энтда келди» («Весна пришла снова»), «Жауун билмей тургъанлай жетеди» («Дождь настигает внезапно») дождь уподобляется то гостю, пришедшему неожиданно, то необъезженному скакуну, несущемуся по широкой степи («Эмилик атны аулакьгъа боцлагъан кибик»). Сравнение же дождя с группой всадников, с топотом въезжающих во двор, передает не только ритм темпа, но создает и звуковое ощущение. Этой цели служат языковые и грамматические средства. В частности, следует отметить, что К. Кулнев любит обращаться к различным формам глагола — составным, сложным. Динамизация достигается сочетанием глагола с деепричастием, типа «кирни келеди», «билмей тургъанлай», «чабын

кириученг», паречия с глаголом — «терк жетеди», а также сочетанием сложных, составных глаголов с однородными существительными:

Терк жетеди орамлагъа, садлагъа,
Ол кирип келеди арбазлагъа

Эти строки, произносимые без пауз, передают темп, ритм движения. Или:

Тауладап, кѣк сыргладан аууп.

Стремлением охватить «подвижный мир» в целостности, придать ему чувственную осязаемость, предметную ощущаемость обусловлены и эпитеты К. Кулиева. В стихотворениях поэта даже самые абстрактные понятия — печаль, радость, горе, грусть — все облекается в материальную плоть, принимая вид человеческого существа или конкретно представленного объекта. Естественно, что поэт наделяет предметы такими эпитетами, которые вскрывают не столько их свойства, сколько придают им определенную объемность: «Гокга ханс ийисден толу танг», «ауур туман», «кырдыклы жаз», «къарлы теппеле», «кѣгетли кюз», «будайлы тюзле». В поэзии К. Кулиева очень редки общие эпитеты, типа «ариу,» «жарыкъ» и т. д.

«Охватить данный предмет во всей его истине, заставить его, так сказать, дышать жизнью — вот в чем его (поэта-художника. — З. Т.) сила, торжество, удовлетворение, гордость»¹, — писал В. Г. Белинский. В этом мы видим и талант, и магическую силу слов К. Кулиева.

Одним из пленительнейших поэтических качеств К. Кулиева были и остаются необычайная гибкость жанровых и стилевых форм его поэзии. В разные времена она обуславливалась различными факторами: в ранней лирике, например, стремлением найти себя, в силу осознания необходимости создать различные жанры и утвердить его в балкарской поэзии. В послевоенное десятилетие многообразие форм кулиевской лирики связано с прямой задачей отразить диалектически сложный мир,

¹ В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах, т. III. М., 1948, стр. 805.

создать поэзию, достойную голоса своего народа, воспроизвести национальные черты его характера. Отсюда активное обращение поэта к мировой поэтической культуре, к фольклору. К. Кулиев одним из первых среди балкарцев богато зачерпнул из сокровищницы поэзии своего народа, освоил не только внешние особенности ее формы, но самую ее величавость, чистоту и человечность мироощущения, о чем речь будет идти ниже.

В чем суть многообразия форм, как его понимать относительно поэзии К. Кулиева?

Обычно у многих исследователей понятие стихотворной формы нередко ассоциируется с понятием размера. И нередко поэты, которые убогость содержания, банальность мысли пытаются прикрыть формальными качествами — формой, строгостью размера. Некоторые современные балкарские поэты единственным критерием поэтичности стихотворения выдвигают выдержанность размера, зачастую во главу спора ставят качество той или иной рифмы, хотя собственные их рифмы вовсе не блещут. Они готовы выдать за авторское упущение и невыдержанность размера в стихотворениях К. Кулиева.

Однако форма и метрика как один из ее компонентов всегда диктуются содержанием. «Форма — это форма содержания», — говорит И. Бехер¹.

К. Кулиев, как никто, умеет потрясать воображение читателя, вызывать реакцию эмоций и мышления, но за счет всего организма стихотворения, всем его интонационным, лексическим, композиционным строем, наконец, силою чувств, мыслей и слова. Из всего того, что способствует скульптурности создаваемого образа, наиболее верно и глубоко постигать закономерности развития, складывается форма кулиевской поэзии. Величайший поэт Испании Гарсиа Лорка писал: «...Можно вызвать у людей ощущение величия бесконечности, дав им форму и аромат одной лишь розы»².

Для создания поэзии такого качества мобилизована богатейшая поэтическая инструментовка К. Кулиева, в том числе и особенности его метрики. Но опора на одну метрику в решении проблем времени далеко не право-

¹ И. Бехер. Любовь моя, поэзия, стр. 178.

² Г. Лорка. Я работаю огнем. Ж. «Вопросы литературы», 1969, стр. 127.

мерна. Она способна нести вспомогательную функцию лишь в единстве со всеми остальными слагаемыми формы.

«Стихотворение — это не только метрическое явление, а также богатство образов, также глубина и ширина чувства и мысли, и еще многие и многие «также» составляют стихотворение в целом, и не последнее, «также» — личность, создающая его»¹.

Это подтверждается хотя бы тем, что стихи одного размера нередко несут мысль разной глубины. Поэтому попытка определить новаторство того или иного поэта, исходя только из метрики, было бы равносильно отождествлению целого с его компонентом. Являясь органичной частью национальной формы, метрика менее подвижна и более обща, чем остальные слагаемые этой формы. Иными словами, метрика может быть компонентом национальной формы литератур многих тюркских народов. И не только. Размеры русской силлабики вполне приемлемы в балкарской поэзии, в то время как без остальных художественно-образительных средств немислим национальный облик, колорит поэзии и становление его творческого метода. Новатор только тот, кто привносит в литературу новые поэтические обобщения, художественную типизацию явлений современности, национальных характеров. А это невозможно без выявления богатства образительных средств родного языка.

«Форма всегда поддается воздействию содержания, если это содержание по-настоящему значительно»².

«Не правы те поэты, которые единственным препятствием свободного развития художественного творчества считают стихотворные размеры и требуют их замены новыми стихотворными размерами. Сама по себе замена одного размера другим не решает сложную проблему творчества»³, — пишет Г. Ломидзе.

Все это отнюдь не означает отрицания роли размера в решении проблем современности. Это было бы такой же крайностью, как превращение поэзии в размеренную стихотворную речь.

¹ И. Бехер. Любовь моя, поэзия, стр. 179.

² З. Османова. Проблемы традиции и новаторства в советской таджикской поэзии. — Кн. «Социалистический реализм в литературах народов СССР». М., 1962, стр. 170.

³ Г. Ломидзе. Единство и многообразие. М., 1957, стр. 210.

«Как ни верно, что различное содержание можно передать одним и тем же стихотворным размером, нельзя превращать это в схему, забывая о том, что бывает содержание, которое нельзя выразить определенным стихотворным размером»¹, — отмечает И. Бехер.

Более того, следует подчеркнуть, что метрика имеет непосредственную связь с художественными методами, особенно наблюдаемая в поэзии К. Кулиева. Размеры его стихотворений чисто реалистического содержания отличны от размеров романтических произведений. В последних метрика более разнообразна, гибка. Все зависит от того, во власти какого содержания, каких чувств, мыслей, эмоций находится поэт в период работы над стихотворением.

Несмотря на кажущееся порой безразличие К. Кулиева к формальным признакам (размер, рифма) и частое обращение к капоническим размерам, многообразие его стихотворных размеров очень велико. Не кто иной, а именно он широко раздвинул возможности балкарской метрики, сделал ее содержательной, подчинил клавиатуре человеческих чувств. Но во всем этом нет и тени рационализма, рассудочности, у него нет «сделанных размеров», куда можно было бы втиснуть какую-нибудь идею. К. Кулиев только говорит о том, что его волнует, выражает свое отношение к миру, переживание на различных эмоциональных волнах. Содержание и пафос стихотворений сами находят «себе подобную метрику». Если позволительно так выразиться, К. Кулиев метрикой не управляет, полностью доверяется тому, что просится на бумагу, и оно его не обманывает. Естественные движения души оформляются в такую же естественную музыку, как и должно быть у подлинно больших поэтов.

Каждое стихотворение К. Кулиева послевоенного десятилетия — образец подчинения совершенной формы глубокой идее. Отсюда и сила эмоционального воздействия его поэзии на читателя.

В этом отношении показательны стихотворения «Туугъан кююмде жазылгъан назму» («Стихотворение, написанное в день рождения»), «Насып» («Счастье»), «Арыгъынчы, шуехум» («Пока не устали, мой друг»),

¹ И. Бехер. Любовь моя, поэзия, стр. 176.

«Ачыкъ сѣз» («Открытое слово»). «Мен мушу лигирлик де аһама айтама» («Я это говорю вечером матери») и многие другие.

Если в пейзажной лирике мысли и раздумья поэта, его голос в основном материализовались в опосредствованной форме, то теперь, в вышеназванных стихотворениях наблюдается и переход к лирике прямого высказывания. Очень многое позволяет назвать ее глубоко личной, автобиографической (характерные признания: «мне только 32 года», «мне еще нет и сорока»). Но главное, пожалуй, в этом «многом» — общность тем, которую можно определить как лирическое осмысление своего прошлого и настоящего. Это и мысли вслух о человеческом счастье, о долге, понимаемом как подчинение личного общему, о любви к народу, к Родине.

Где настоящее счастье человека, в чем источник его большой радости — вот направления поисков лирического героя. И видит он их в честности, искренности, в том, что все богатства человеческой индивидуальности отдаются людям («Насып — дуньяны игилери кюйген отда, кесниги аямай, кюйгендед»), в связи с ними.

Любовь к народу, к Родине — это чувство давно знакомо герою К. Кулиева. Им согрето каждое его поэтическое выступление. Но в вышеназванном пласте автобиографической лирики поэт как бы заново переосмысливает это чувство, и оно приобретает новое качество, становится более личным и широким. С этой стороны особо следует выделить «Стихотворение, написанное в день рождения». Недаром сам К. Кулиев называет его лучшим в поэзии среднеазиатского периода. Понимание личного как часть и проявление общей объективной закономерности, единства лирического «я» и народа рождает в нем целостный сплав крупного, многогранного переживания. Отсюда частое обращение к образам, реализующим именно это чувство: «Атаканы аллында сизни бла бир папиросу тартханма», «бир кѣге къарагъапбыз» и т. д.

В стихотворении живет глубокое осознание ответственности перед народом, обществом. Но, пожалуй, не одним этим определяется художественная фактура стиха, а скорее всего чувством искренней признательности народу за соучастие в его личной судьбе. Образ «Сизсиз мен бир затха за тиймезем, атылгъап патрон кибик» в этом отношении является ключевым и в содержании, и

стихи. Ему подобные образы идут сплошными цепями, определяя материю стихотворения.

К. Кулиев благодарит людей, землю, небо, деревья, снега и дожди — все, чему он обязан жизнью, земными радостями. Отсюда — взволнованность поэтического голоса, реализуемая самыми различными средствами, начиная от размера и кончая лексико-синтаксическими. Десяти-восьмисложные стихи чередуются с четырех-пяти-сложными, спокойная, повествовательная интонация — лирическими вспышками. Атмосфера взволнованности и переживания нагнетается и обилием вопросительных стихов, и частыми обращениями поэта к друзьям, массе, к лицам типа:

Эр кишиле,
батырлылыгызыны...
Или: Жазама мен, эр кишиле,
Тиширыула.

Глубокое понимание соучастья народа в судьбе поэта и осознание того, что основа жизнедеятельности в неразрывной связи с ним рождает в его душе другое движение — чувство быть достойным любви и уважения своего народа, чувство готовности «на коленях умолять у него прощение за ошибки, если он их совершил в прошлом». Этим объясняется обнаженная эмоциональность, субъектный напор, интенсивность слов, рефреном проходящих через весь организм стихотворения:

Кечигиз поэтге терслигин,
Сизге берген жарсыуларын!
Ол сизни ангыламагъан эсе,
Кечигиз сиз поэтге,
Кечигиз анга сиз терсликлерин,
Кеп азап кереги ючюн.

«Простите поэту его ошибки,
Простите, если он вас чем обидел,
Простите, если когда он вас не понимал.
Простите поэту его ошибки — он много
горечи испытал».

Материализации такого настроения служат и детали — перечисления, комплекс которых воссоздает лик земли — предмет любви поэта.

Поток лирического ощущения мира замыкают прямые эмоциональные обобщения («Мен бу дуньягъа//сени

сюерге//сеиде ишлерге келгенме//. О, сейир жер»).

Таким образом, в стихотворении идет постоянное наслаение, чередование тем и настроений. Одно настроение сменяет другое, появившись, исчезает, дав толчок следующему, и т. д. Но все они скреплены отношением поэта к тому, чем это переживание вызвано. Стихотворение отличается синтетичностью. Противоречивая современность, частное и общее, взволнованность исповеди души, обнаженный страстный лиризм, точность и конкретность фактов — все здесь присутствует и все — в органичном единстве.

Задаче отражения полифонии переживаний подчинены и такие стихи, как «Мен муну иигирде анама айтама» («Я это говорю вечером матери»), «Ауругьанда жазылган назмула» («Стихи, написанные в дни болезни»).

Схлестка противоречивых чувств — тоска по детству и родным краям, оптимистическая вера в жизнь — является ведущим стержнем и находит выход в простых названиях этих чувств в неповторимых, живых картинах, деталях, воспоминаниях.

«Стихотворение, написанное в дни болезни», например, представляет из себя «куст» разнообразных поэтических мотивов, каждый прутик которого реализует одну грань души поэта. Оно строится так, что мы от внутренних ощущений личности, созерцающей внешний мир, постоянно переходим к самому миру, т. е. прямые чисто лирические выходы чередуются описаниями, картинками субъективной памяти поэта.

Так, в первом звене «куста» — прямые определения состояния:

Эски ачуу, кьалай кьыйнайса мени,
Къанын кьоймай сыкъганса жюрегими.

Подспудное, больное прорывается в обращении к снегу. Но в данном случае снег не просто предмет, явление созерцания больного поэта, а деталь, контрастирующая с его внутренним состоянием: мрачные душевные ощущения и снег ослепительной белизны, медленно, бесшумно падающий снег и не знающее покоя сердце. Затем снег дает толчок к большому лирическому нарастанию, развитию переживания, суть которого — в выражении глубокой любви к жизни. Затем снова воскрешается картинка детства, где все объемно, зрительно представимо.

Однако эти описания вовсе не означают наличия в стихотворении эпической сферы: все они подчинены биографии души поэта и раскрывают его отношение к миру. Вчитываясь в описания, яркие по изобразительной силе, мы ни на минуту не отходим от мысли, что в них главное — сердце, переживание. Такое понимание обеспечивается многим, и прежде всего субъективно-оценочными, эмоциональными образами, метафорами. За каждым из них — чувство, настроение, удар сердца и в то же время — упоение полнотой бытия, красотой природы («Чертлеуюк сындыргъан таууш//эшек бла чабып барыш//Кюзгю чинар чапыракъла//Шыр-шыр этгенлери ала»).

Облекать свои чувства, порывы души в густую плоть изобразительных деталей — эту поэтическую особенность К. Кулнева мы иллюстрировали, обращаясь как к ранней лирике, так и фронтовой. В довоенном творчестве — радостные, веселые краски оттеняли такое же состояние молодого поэта. В фронтовой лирике естественная красота мира, природы подчеркивала античеловечность войны. В анализируемом же стихотворении чередование прямого названия чувств с объективизацией настроения носит некоего иного характер. На сей раз описания окружающих явлений даются глазами человека, в ком слились физические и душевные недуги. Болезнь обострила внимание поэта к подробностям быта, милым штрихам детства. Эти подробности, понятные внутреннему состоянию поэта, призваны запечатлеть его невысказанную боль, грусть, тревогу, любовь. Оттого они так яркие, красочны, словно сотканы лучами солнца, вышиты золотыми нитями. Оттого они так легки и прозрачны, как та ключевая вода, из которой «мать пригоршнями понла его в детстве», а само детство награждается необычным для Кулнева эпитетом «белозубый» («Акътиш элле»).

Переплетение настоящего и прошлого («Врач дарманла хазырлайд//Мен а кысып кёзлерими//кереме сабийлигимде//Мароко жыйгъан жерими»), близкого и очень далекого, сближение резко контрастных красок, различных стилевых типов, представлений — все это мобилизовано на полное и естественное выявление субъективного мира личности. В стихотворении как бы отстаивается и утверждается право человека на тоску, печаль, грусть и даже пессимизм.

И их органический сплав определил состояние лирического героя стихотворения. Но при всем этом не затушеввалось главное, ведущее движение его души — оптимистическая вера в жизнь. Тому свидетельство последнее звено цикла — стихотворение-метафора:

Этда да мен атлы болгъанма;
Таула таба чабып барама.
Алтымда таула къары жанад —
Атым окъ баргъан кибик барад.

Мени атыма жокъду арыу —
Энди жеталмазса сен, аруу.

«Снова я стал всадником, мчусь я в сторону гор.
Впереди снега гор и конь, как пуля летит.
Моему коно неведома усталость, нет, не догонишь
Теперь, болезнь, ты меня».

(Подстрочный перевод).

Итак, в конце мы можем сказать, что в вышеанализируемых стихах художественно синтезировались оттенки, переливы, грани души человека, нюансы его чувств, которые большей частью сосуществовали раздельно в предыдущей поэзии. И как результат такого шага — реализация симфонии внутренних переживаний героя.

В эти годы К. Кулиевым создана и замечательная любовная лирика. Чаще всего она развивается в форме непосредственного лирического высказывания — «исповеди», признания в любви. Поэт создает и лирико-психологические рассказы типа «Тиширыугъа жазылгъан назму» («Стихотворение, написанное женщине»). Стихи К. Кулиева на тему любви обычно небольшого размера — четверостишия, восьмистишия. Исключение составляют «Къобузчу къызгъа» («Девушке-гармонистке»), «Сени атынгы айта турама» («Повторяю имя твое»), вышеназванные и ряд других. Некоторые из них выражают одно какое-нибудь состояние души, призваны просто назвать чувство, охватившее поэта, оставляя много за рамками лирического действия. Есть у К. Кулиева стихи, которые можно назвать гимнами высокому, светлому чувству, женской красоте, в них глубокая

вера в «целительную, оздоровляющую, благородную» силу любви. Любовь заполняет душу поэта «животворным светом», приносит мучительные колебания и делает безгранично счастливым.

Интимная лирика К. Кулиева интересна еще и тем, что она ни в коей мере не повторяет уже известную нам по предыдущим стихотворениям его инструментовку. Ею, можно сказать, намечается другая поэтিকা, другой стилевой тип.

Общей особенностью всех стихотворений на тему любви является густая метафоричность речи, часто обуславливаемая косвенной характеристикой состояния души, отношения к любимой, обращением к народной образности. Например, в стихотворении «Мени жюрегим...» («Мое сердце...») сердце поэта — «необъезженный скакун». Его не смогли укротить «сильные руки», «стальные удила». Оно покорится только «слабым рукам и шелковым удилам». Два контрастных образа и оба нацелены во внутрь лирического героя.

Стихотворение написано в форме «я». Однако поэт нигде не называет своих чувств — эту функцию выполняют метафоричные образы.

Во многих четверостишьях, восьмистишьях поэт называет одно ответное слово женщины, поступок из лирического действия, буря же реакции, вызываемая ими в душе поэта, спрессовывается и выражается в сравнениях:

Сюймейме дедниг да, дунья манга
Къама кынынлай тар болуп къалды.
Кетеме дидниг да, дунья манга
Окъгъа шкок ичиденча тар болду.

«Ты сказала «не люблю» — мир для меня стал тесен,
как ножны. Сказала «уйду» — в мире мне стало тесно,
как пуле в стволе».

(Подстрочник).

Лаконичные, короткие стихотворения К. Кулиева способны отразить большой мир переживаний, вобрать радости, скорби лирического героя, счастье приобщения к прекрасному, к любви, грусть расставания с ней и благодарность судьбе за пережитое. Достигается это конкретностью стихотворений, напоминающих набросок, эскиз, контур. В них отсутствуют обмолвки о месте и

времени действия, нет самого действия. Поэт отбирает детали, образы психологизированные, наиболее уместные в моменты душевной боли или радости. В таких четверостишьях К. Кулиева наблюдается и смелая «гибридизация» различных выразительных, экспрессивных средств. Каждый из них мог бы приобрести самостоятельное движение, нести большую психологическую нагрузку. В миниатюрах Кулиева они подчинены друг другу и усиливают друг друга. Например, в четверостишии «Сен мени кьояп кетдинг...» («Ты меня оставила...») полустилишем автор передает итог лирического действия. В следующей строке — это сравнение «Суусузлай кьалгъан суу ызча болгъанма» — спрессовывается переживание героя. Последние две строки — параллелизм («Бёрю кьойла ётген суудан жут ичед»//Атынгы айта кьалгъанма) — усиливают значение предыдущих.

Очень активен К. Кулиев в своем обращении к народно-поэтическим параллелизмам. Однако поэт не использует их механически, в неизменном виде. Отсюда многообразие их типов в его любовной лирике. Это и отрицательные параллелизмы («Бийик кекде жашган жулдузнуца»), и двучленные психологические, где оба его компонента находятся в равновесии. Нередки и параллелизмы, в которых первый компонент более развернут и несет основную психологическую нагрузку:

Арнуум! Бёрюге жара салып,
Учу, кьан ыз бла барып,
Табычуд жаралары кьыйнагъан жапыуарны.
Сен да алай
Келеммес манга салып?

Отдельные параллелизмы К. Кулиева более близки к ритмическим, нежели к содержательным («О, чалдишде тургъан кьанатлыны»).

Многие стихотворения К. Кулиева представляют собой сплошную цепь сравнений или ассоциаций. Любовь порождает в душе поэта целую гамму ощущений, чувств, и он их выносит в стихи, конкретизируя в сравнениях. Например, в каждой строфе стихотворения «Кьанатлы туугъанлай кёкшо суйгенча» по четыре сравнения. Однако в этом нет самоцели. Все они обусловлены интонацией торжественного воспеания, возвышения любви или любимой. Насыщенность стихотворений К. Кулиева сравнениями можно объяснить еще тем, что поэт

устанавливает связь не только между предметами и своим индивидуальным, субъективным восприятием, но стремится и оттенить объективные их качества. В выше-названном стихотворении первый ряд сравнений, например,

(«Акъ бурутла бийнклени суйгенча,
«кечеги жолоучу тангы кѳргенча,
«кегетле кечегн чыкыны суйгенча»... и т. д.)

ведет к полноте выражения авторских чувств нежности и тепла души поэта. Второй ряд сравнения оценочный и характеризует любимую.

Однако и на них печать индивидуальности восприятия: «таулача, бийингим», «жай танг кибигим», «чыкь кибик тазам», «чууакъ кибик, тазам».

Сравнения Кулиева естественны, непринужденны, кажется, что они складываются помимо сознания поэта. В стихотворении «Сюймеклик» («Любовь») любовь «приходит к лирическому герою, как весна», как «шум сосен», «растет, словно весной трава», и «уходит, как ветер». Любовь белеет, «как высокая снежная вершина», «блестит, горит, словно снежная гора на солнце». В другом стихотворении («Сюймеклик, сен...») любовь сравнивается с теплым дождем, с песней всех птиц мира, безудержным бегом «лучших скакунов мира».

Как уже отмечалось выше, для многих стихотворений Кулиева на тему любви свойственна интонация страстного объяснения, признания.

Однако и в них мы встречаемся со смелым совмещением обычных для него объективных, точных, конкретных деталей и очень интимного, страстного признания. В этом отношении интересны «Сюеме сени» («Люблю тебя»), «Алай азды кюплерибиз дуньяда» («У нас так мало времени»), «Стихотворение, посвященное женщине» и другие. В первом из них ударение делается на фразу «Сюеме сени», являющуюся как бы аккомпанирующим рефреном. Настойчивость, с которой она повторяется, помогает понять всю глубину и искренность признания лирического героя. Но глубина и острота чувств доводится до предельного накала еще сравнениями, параллелями, имеющими подчеркнутую неожиданность и ассоциативными рядами типа: «Гокга ханс ийиси кюллариында» — «Руки твои, отдающие запахом цветов».

Одним из лучших созданий К. Кулиева на тему любви является «Стихотворение, посвященное женщине». По праву его можно отнести к шедеврам мировой лирики — так удивительно гармонично и целеустремленно оно. Задушевность, взволнованность, боль и страдания, любовь и ненависть, страстность объяснения и обвинения — бездна оттенков чувств, переживаний находит выход в стихотворении в самых различных интонационных линиях, словесных образах

Поэт как бы воскрешает в своем сердце то, что так волновало его когда-то, было источником страстных упоений, вдохновения и то, что затем принесло так много страданий двум близким сердцам. Однако это стихотворение не просто о драме несостоявшейся любви или исповедь души, обращенной к женщине, некогда очень близкой и очень далекой сейчас, но все еще живущей в сердце поэта. Это — рассказ об обстоятельствах, событиях, ставших причиной трагедии. Отсюда частое чередование словесных пластов — язык воспоминаний сменяется языком боли, гнева, конкретных событий и т. д.

Первые три двустишия воспроизводят спокойную, разговорную интонацию. Здесь и соответствующий размер — двенадцатисложник, и непринужденное расположение слов. Но постепенно речь поэта все гуще и гуще окрашивается однородными лексически образными рядами, анафорическими параллелизмами, повторами, и волна напряжения прорывается. Оно движется, нарастает, оформляясь в подчеркнута настойчивые повторы («Сени эскернучем, сени эскернучем//Мен кэуру да сени тюшюмде кёрюучем»). И в точке высшего подъема речь поэта становится вопросительной, строки распадаются на четкие полустихия:

Аккылыммы жетмед?—Кесим да билмейме,

Не уа женгилликмед?—Кесим да сезмейме.

Затем следует разрядка поэтического голоса. Лирический герой, обращаясь к любимой женщине, создает интонацию разговорной речи, впечатление величайшей простоты, правдивости, искренности признания. Здесь поэт в стихотворении вводит третье лицо — женщину-посредницу, с обликом которой связаны лучшие его воспоминания. Они дают толчок к последующей лирической вспышке. Идет эмоциональное нарастание, проводимое опять через повторы («Биринчи суймеклик, би-

ринчи суймеклик»), через ассоциации, в которых сконцентрирована, доведена до предельного накала история неудавшейся любви («сылхыр болдунг уучула кьуугьан жур кибик»). В других же образах слились острота теперешнего горя, печаль, радость и тепло от непохожденной еще в душе поэта любви.

Интонационный период, начатый лирической вспышкой, завершается новым повышением, оформлением в систему анафор. В двестишести слова «болмадыкь» и «онгмадыкь» поочередно повторяются трижды. После него начинается новое интонационное движение, исполненное печали. Глубина трагедии реализуется непрерывной цепью сравнений, воссоздающих конкретный, зримый, пластический облик «рыдающей любви». Любовь «плачет, словно ветер зимней ночью», она «плачет, как ребенок, заблудившийся в тумане», «как вишня, у которой отрубили ветки», «как снег, тающий на солнце», «как родник, высыхающий в белой пустыне».

Особенностью поэтики стихотворения является и то, что его лирическая тема решается путем столкновения, противоречий. Обычно одна из строк или несколько строк, являющихся как бы тезой, раскрывают чувства поэта («Сен мени жапжарыкь жулдузум болгьаненг// Сабий — жаш кюнлерими сен жарытханенг»). Этой тезе по своему смыслу противостоит антитеза, которая подводит итог лирическому действию («Сени берип ийген эдиле башхагьа»). Нередко бывает и так, что в одной строфе развиваются два контрастных мотива:

Мен кьуру тюшюмде насыплы болуучем,
Тюшюмде уа саига термиле туруучем.

Логически ясному развитию темы, композиционной стройности стиха способствует и использование сравнений, почти однородных по своему лексическому составу и контрастных по смыслу. В первой цепи сравнений — тезах имеем, например:

Сен жүрегимде баллича чагьа эдинг,
Шаудан сууидан эсе да таза эдинг,
Кырдыкларынг манга энтда да чыгьалла
Шаудан сууларынг да зыгырдап туралла.

Во второй цепи — антитезы:

Ол жилийд, туманда ажашхан сабича,
Бутакьлары кесилин кьалгьан баллича,
Акь зыгырда кьурун башлагьан шауданча.

Одновременно К. Кулиевым создавались лирика с заметным преобладанием этники, повествования. Этот стилевой тип отчетливее проявился в таких произведениях, как «Осуят» («Завещание»), «Поэзии ёлюмю» («Смерть поэта»), «Пушкинини юсюнден юч гитче таурух» («Три маленьких рассказа о Пушкине»). В первых двух из них, несмотря на кажущуюся объективность повествования, «состояние субъекта» нередко обнажается, придавая эмоциональный накал стихотворной речи. В «Трех маленьких рассказах о Пушкине» достигнута полная объективизация. Циклы стихотворения превращены в драматические диалоги двух персонажей, выступающих как индивидуальные образы небольшого прозаического произведения, где налицо конкретность времени, пространства, бытовой обстановки. Таким образом, мы можем сказать, что в поэзии К. Кулиева различимо множество стилевых струй, линий, жанровых форм, синтез, единство которых составляет его реалистический стиль. Творческий опыт Кулиева убеждает в том, что **формирование метода социалистического реализма есть прежде всего формирование мировоззрения, разнообразных поэтических форм, стилей, целенаправленности средств художественной выразительности.** К. Кулиев обновил и обогатил жанровые формы балкарской поэзии, открыл перед ней широкие возможности освоения мира, создал высокий, глубоко национальный поэтический стиль. При этом он смело обращался к бывшим в употреблении образам, метафорам. Взять хотя бы его интимную лирику, стихотворения, посвященные женщинам, в которых девушки-горянки нередко уподобляются далеким звездам, луне, утренней заре и т. д. Однако даже в «стертых» образах, эпитетах поэт открывал неожиданные их грани, заставлял звучать с новой силой и первичным очарованием. Поразительно тонкое чутье к музыке слова, оригинальность стилистической среды, в которую ставится тот или иной «традиционный» образ, свежесть и глубина мысли позволяют поэту всегда выходить победителем, первооткрывателем.

К ВОПРОСУ «СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И РОМАНТИЗМ»

Все вышензложенное не означает того, что поэзия К. Кулиева эволюционировала только по пути реализма. Более того, в послевоенном его творчестве наряду с реалистической формой обобщения прогрессирует романтизм, специфические особенности которого ярко выразились в балладах, трагических стихотворениях поэта.

К проблеме соотношения реализма и романтизма сейчас обращаются многие литературоведы. Большинство их рассматривают смену романтизма реализмом как закономерность развития литературного процесса. Получается так: чем дальше писатель от реализма, тем сильнее в его творчестве романтизм, по мере же приближения литературы к своей высшей фазе — реализму, ее низшая ступень постепенно слабеет и в конце концов исчезает без следа. Опыт развития балкарской литературы выходит за пределы подобной схемы.

Нами уже отмечалось, что в поэзии К. Кулиева элементы романтизма, романтическая форма обобщения сосуществовали с реалистической. На более ранней стадии его творчества романтизм выступал как сторона, грань реализма. Теперь же, когда метод реализма определился, романтическая поэтика предстает в чистом виде. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к балладному творчеству.

Каковы же те предпосылки, обусловившие возрождение романтической формы как эстетической самостоятельности в поэзии К. Кулиева?

Истоки, обуславливающие зарождение романтизма, могут быть самыми разными. Здесь и перемены в идейном развитии художника, и временный разлад с действительностью, степень зрелости литературы и т. д. Из множества предпосылок возникновения романтической поэзии необходимо особо выделить, на наш взгляд, такие субъективные факторы, как темперамент, эмоциональный строй души поэта. К тому же «художественная индивидуальность довольно часто отнюдь не представляет собой духовной целостности, а как бы «расщеплена» на части, не поддающиеся сведению к идейно-эстетическому единству»¹, — пишет Д. Марков.

¹ Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. М., 1970. стр. 181.

Внутренняя жизнь человека многогранна. Ее можно характеризовать как столкновение противоречивых идей, чувств, настроений.

Форма, тип обобщения действительности нередко зависит от той грани души художника, которая доминировала над остальными и обрела самостоятельность, от настроения, с которым он смотрит на мир, от внутренних чувств, охватывающих его в тот или иной момент. Исходя из этого, мы можем сказать, что романтизм в поэзии К. Кулиева — это плод его легкой ранимости сердца, результат возвышенной чувствительности, буйного темперамента, а не оторванности от действительности. Романтизм К. Кулиева не был вызван изменением его идеологической позиции.

«В Средней Азии жили мы с именем Ленина на устах»¹, — говорит К. Кулиев о периоде, когда были написаны им трагедийные произведения.

Однако К. Кулиев, предельно искренний в своем творчестве, не способный таить ни радости своей, ни печали, не мог скрыть и угнетавших его скорбных чувств, вызванных тоской по родным краям. Поэт, воздавший гимн жизни, видевший ее чудесные проявления в песне горной речушки, в вышивании девушки, в сборе винограда, в клетке орла и шуме водопада, в зелени чинара и дрожании листьев, в трепетных глазах косули и в величавости тура, создает поэзию предчувствий, трагических судеб, ночных происшествий и бед. Поэт, перед которым действительность представлена в прозрачном солнечном или мягком лунном свете, так тонко передававший игру цветов, радугу в капле росы и дождевых струях, теперь погружает мир в мрачный колорит. Это подтверждается даже названиями таких стихотворений, как «Кечеги тау аузулда» («Ночью в горном ущелье»), «Кечеги жолда» («Ночью в дороге»), «Кече арада» («В полночь»), «Темирболат атдан жыгбылды» («Темирболат упал с лошади»), «Кече, кьар жауа туруп» («Ночью, когда шел снег»), «Кечеги жыр» («Ночная песня»), «Тау аузлада ажашихан уучулагъа» («Охотникам, заблудившимся в горном ущелье»), «Ызындап окъ жетген атлы» («Всадник, которого догнала пуля») и другие.

Мотив бездорожья и гибели, погони и бегства, груст-

¹ К. Кулиев. Страницы автобиографии. Машинопись.

ной, печальной песни — характерен для них. Любимое время поэта — раннее утро, весенний солнечный день, лунный вечер — уступает темной ночи. Описываемые в произведениях К. Кулиева действия, события происходят в непроглядную темь, в ненастье, в снежные обвалы в непроходимых горных ущельях, где так легко сорваться с кручи, заблудиться. Темные, мрачные ночи оглашаются «плачем» совы, криком заблудившихся орлов, черных ворон, ревом хищных зверей. В стихотворении «Кече арада» («В полночь»), например, черный ворон (къузгъун), по народному поверью несущий людям гибель, несчастье, будит криком сладко спящего героя. Узнав, что угнаны его лошади, он преследует воров и гибнет в неравной схватке. Через все стихотворение рефреном проходит образ черного ворона, его крик то приближается, то тает во тьме. В стихотворении же «Кечеги тау аузунда» («Ночью в горном ущелье») печальная песня о неразделенной, несчастной любви, которую поет лирический герой, аккомпанируется «рыданьем» совы, выпи, любовь оплакивается барсами.

Ткань подобных стихотворений К. Кулиева состоит из штрихов, деталей и образов, погружающих читателей в атмосферу тревоги, создающих мрачное световое ощущение. Постоянными, часто повторяемыми деталями являются такие, как «черный вечер», «черный платок», «черные тучи», «черный ворон», «ущелье, полное мрака», «чернеющие горы», «туманное ущелье», «черное горе». Или: «окрашенные в кровь грудь, скалы», «пробитая пулей грудь», «бездорожные теснины». Сравнения: «черный вечер, как крыло ворона», «горе черное...», «дом наполнен горем...», «мир стал тесен, как могила». Цементирующие материал произведений образы — это или заблудившийся, или погибший при снежном обвале охотник («Къар юзюлгени» — «Снежный обвал»), партизаны, борющиеся с бездорожьем, с трусостью и малодушием («Партизанла тау аузунда» — «Партизаны в горной теснине»), песня, которая просится в дом поэта («Эски жыр эшигими къагъады» — «Старая песня стучится в дверь»), орел, ищущий свое гнездо («Кечеги жыр» — «Ночная песня»). Это и влюбленные, скрывающиеся от погони («Къачыу» — «Бегство»), и скакун Къаратор в одноименном стихотворении, стремительный бег которого соответствует внутреннему состоянию поэта, и т. д.

Сознательно творимый подтекст, наличие намеков, таинственных, недоговоренных образов, деталей — все это качество поэтики кулиевских романтических произведений. Возьмем, например, стихотворение «Ингирликде, тау жол жингиригинде» («Вечером у обочины горной дороги»). Оно написано в форме диалога двух случайно встретившихся лиц, содержание которого сводится к следующему: «Откуда ты идешь, Азрет? — С гор. Уж поздно. — А что ты делал в горах? — Охотился на тура. — Убил ли ты тура? — Нет, не убил. Он успел скрыться в тумане, уйти высоко в горы. Его бы не настигла ни одна пуля. — А что ты видел там, Азрет? — На скале кровь охотника, мертвого желтого ястреба с застывшей на груди кровью».

В этом плане интересно и стихотворение «Ночная песня», где встревоженный ночной песней орел покидает свое гнездо, пролетает над домами и скрывается в черных тучах. Лирического героя охватывает страх, тревога за орла — ему кажется, что тот заблудится и не найдет обратной дороги к птенцам. Внутреннее смятение героя, напряженность его чувств, интенсивность переживаний выражены цепью анафористических вопросов, восклицаний, вызываемых полетом орла, шумом его крыльев. Многие стихотворения, баллады К. Кулиева — это прежде всего объективизированный поток субъективных переживаний, стремление облечь в материальную плоть чувства и эмоции. С этой целью поэт пускает в ход все аксессуары романтического обобщения. Он отвлекается от конкретизации, создает исключительные ситуации, яркую словесную живопись сочетает с не менее яркой словесной звукописью. Припомним до предела лаконичную, эмоциональную балладу «Кечеги жолда» («В ночной дороге»). Она подразделяется на пять отрывков. Первый из них держится на зримых, слуховых образах. Непроглядная темь, проливной дождь. Горы. Дорога над пропастью. Скачут пять всадников. Словесными повторами, сменой ритмов автор доводит до физического ощущения динамику, движение верховых, пагнетает атмосферу тревоги. Механизм же второго и третьего отрывков основан на последовательных звуковых повторах:

Атаякъ таушу,
Езенги таууш,
Къамичи тауушу.....

Аллитерация звука «ш» как бы доводит до слуха содержание строки из первого отрывка («Жауун бух чакъданча къяд — букв.: дождь лил, как из бурдюка»), а звукосочетание «горф», имитирующее тяжелое падение — случившуюся трагедию. Четвертый отрывок — текстуальное повторение первого, но скажут теперь не пять, а четыре верховых. В заключительном звене баллады сталкиваются контрастные образы. С одной стороны — ясное солнечное утро, ослепительной близны горы. А в доме сорвавшегося в пропасть — мрак: женщины в черных платках оплакивают почную трагедию.

Отдельные романтические произведения К. Куллева, казалось бы, не лишены живых, конкретных образов. Но элементы символики, условности, образы, свойственные народным песням, настолько значительны, что не позволяют говорить о них как о реалистических. Примером может служить «Сакълау» («Ожидание»), в котором имена героев названы и даже в какой-то степени конкретизированы. Это старая женщина Кыбасарай и ее дочь Зарий.

Кыбасарай некогда проводила двух сыновей партизанить и теперь ждет их возвращения. Она встает ранней зарей и молится, обратившись к звездам. Но звезды выходили и заходили, оставляя женщину наедине с ее надеждой. Все это дается в реалистическом плане. Однако, начиная со второго звена, в балладу вгоргается резко романтический материал, деформирующий реалистический стиль. Кыбасарай рассказывает дочери Зарий о своих снах-предчувствиях. В одном из них ветер срывает платок с ее головы и уносит неизвестно куда. В другом — супруг Кыбасарай поднимается из могилы. Он молча входит в дом и молча уносит свой старый кинжал, висевший на стене.

Романтическое настроение, созданное манерой говорить и снами-символами Кыбасарай, в дальнейшем усиливается, углубляется ответной речью Зарий, с присущей ей своеобразной интонацией, являющейся метафоричной, возвышенно-эмоциональной, с повторами и приращениями типа:

Ой анам, ой анам,
Нетейим, ой анам?

Или: Мен энтда чыгъайым,
Мен энтда чыгъайым.

Глубина проникновения в мир переживаний человека, богатство оттенков чувств, речи, интонации, столкновение возвышенных и низких образов, неопределенность времени и обстоятельств, исключительность ситуации, жалобы и вздохи, гордые, волевые, с одной стороны, и фанатично верящие в свою надежду, с непонятными поступками, обезумевшие от горя личности, с другой стороны — все это имеет место в романтических балладах К. Кулиева, в том числе и в «Ожидании». Например, образ Кябасарай.

С подобным образом женщины-матери мы встречаемся и в другой балладе К. Кулиева «Бушуу» («Печаль»), отсылающей нас в далекое прошлое. Она состоит из двух частей. Первая — повествовательная. Отправившиеся в поход муж и сын Кермахан погибли. Женщина похоронила их со всеми почестями. Во второй части она шьет мужу бешмет и сыну куртку. На вопросы для кого и для чего все это она делает, Кермахан отвечает удивленно: «Разве не знаете? Ему — мужу... единственному сыну». Чистила доспехи сына и повторяла: «Вдруг вернется, так пусть будут наготове».

Важной особенностью поэтики кулиевского романтического стиха является богатство ритмов и интонационных переходов. Каждое произведение, будь то «Ожидание» или «В ночной дороге», «Темирболат упал с лошади» или другие — образец тонкой музыкальной инструментовки, богатой разработки всего внешнего, формального.

Ритмика Кулиева не укладывается ни в какое правило стихосложения, она целиком выходит за пределы всяких привычных норм и схем, подчиняясь счастливой художественной интуиции поэта и его тонкому вкусу.

Возьмем известную уже нам балладу «В ночной дороге». В первом ее звене наблюдается чередование 13-сложного стиха с 6 и 3-сложными. Такая резкая смена размеров связана с динамикой повествования, в свою очередь обусловленной темпом движения всадников, как уже отмечалось. Но здесь не только смена ритма. Прием повторения одних и тех же фразовых единиц, разнообразные интонационные звучания одинаковых строк (например, «Баралла беш атлы» беш атлы), усеченность стиховых окончаний (башлыкъла жиби...), (къарангыдан топтолу) усиливают лаконизм, стремительность произведения, создают иллюзию спешного,

тревожного движения. Размер 2 и 3-го отрывков меняется еще резче. 13-сложник, преобладающий размер первого, неожиданно переходит в 5-сложный стих, передавая одновременность и мгновенность явлений, действий (удары копыт, бой стремян, свист кнута, шум дождя, ржание лошади, стон человека, падение).

Ритм у Кулиева становится средством для передачи объективно-наглядного, доступного для восприятия. Поэт обладает искусством рисовать шум, звуки, как они приближаются. Ритм стихотворения «Снежный обвал», например, дает ощущение дикой игры снежного обвала, доносит его гул, его постепенное нарастание:

Къар, къар,
Жалан да къар,
Энди анга сау дунья къар.

Это удивительно своеобразное, стремительное стихотворение со своим скоплением твердого «р» рисует картину грозной стихии, способную действовать оптически.

Сложными интонационными переходами, взволнованным и динамичным ритмом, игрой ритмических ускорений отличается и баллада «Темирболат упал с лошади». Первоначальная ее мелодия, песенный свободный ритм позволяют поэту передать радостное настроение, связанное со свадебным шествием («Келин алып Чегем тюзге чыкъдыла ала»). Затем стиль из плавного, медлительного переходит в лапидорный, меняется размер, меняется интонация. Читатель как бы готовится к восприятию предстоящего рокового:

Алда — къууанч,
Алда — тепсеу,
Алда — къурманлыкь!

Структурой последних трех стихов второго цикла поэт восстанавливает зрительную картину случившейся трагедии. Четырехсложный короткий стих («Ат абынды»), дважды тревожно повторенный, воспринимаемый как боль, как крик души человека, дает почувствовать весь драматизм, напряженность совершающегося. И снова ритмический и интонационный перебой: четырехсложный ломается в пятисложный стих («Атлы жыгьылды»), которым выражено очень много, — осознание непоправимости совершившегося, чувство горечи и бес-

помощности и еще очень и очень много оттенков внутренних движений, которые можно пережить, но не высказать.

Последние стихи, баллады воссоздают мелодию народных балкарских песен. И в ритмике, и в характере рифм как бы слышится плач по погибшему.

Ритм же стихотворения «Бегство» рассчитан не только на слух, но и на глаза. Первоначальные комплексы, группировки слов («Белимден, белимден къаты тут// Бизни къууп, келелте») создают видение поспешности движений героев, по ним легко представить то, насколько они встревожены. Повторение же двухударного слова («къоркъма, къоркъма») уже передает тяжкие удары копыт, темп тяжелого бега лошади, тяжелого потому, что на ней — два беженца. Характерно, что в другом произведении («Когда ночью шел снег») ритм движения лошади имитировался, передавался посредством комплекса легкого, однослогового слова «чап».

Ко всему изложенному выше следует добавить, что многие баллады К. Кулиева имеют диалогическую раму, что они основаны на схлестке различных голосов, чаще двух. Голоса персонафицируют иногда абстрактные понятия, например, такие понятия, как мужество и малодушие («Партизаны в ущелье»), придают драматизм и динамизм событию. Голоса эти обладают чудесной и в то же время мало объяснимой силой воздействия. Они материализуют настроение, не выраженное в образах, исходят из глубины души, чем-то встревоженной, как мелодия без особого ясного смысла, подчиняя своей власти читателя, возбуждая в его душе ответное настроение.

Если взять начало стихотворения «Старая песня стучится в дверь», ее ключевые фразы («Мен сени таньял-майма. Кимсе? Кече не излейсе сен юйюмде?»), то на первый взгляд кажется, в них нет ничего особенного: «старая песня просится в дом, поэт отвечает: «Я тебя не узнаю. Кто ты? Что тебе нужно в моем доме?» Однако дело не в их однозначном смысле, а в интонации, с которой они произносятся, трагическом тоне, доносящемся как бы издалека. Можно сказать, что конструкции балладных диалогов К. Кулиева имеют своеобразную, заразительную магию, затрагивающую глубинное в душе и что-то вне воображения. Поэтичность их заключается и в невысказанности, в подтексте, дающих большую работу читательскому духу, возможность со-

трудннчать, сопереживать с автором. Например, диалоги в стихотворениях «Вечером у горной дороги», «Партизаны в ущелье» и других.

Конструкции диалогов, их составные компоненты зачастую бывают однообразными, но от этого они не теряют свою многофункциональность и не мешают поэту достичь желаемого эффекта. Героиня баллады «Бегство» свои душевные движения выражает посредством лаконичных, эмоциональных реплик, восклицаний, несущих в основном одну смысловую нагрузку. Ответ героя состоит из одного последовательно повторяемого слова. Все это передает не только динамичность, ритм, соответствующий темпу движения, как уже отмечалось, но и нагнетает страшное. То же самое можно сказать о характере диалогов в «Поэме любви» — «Сюймеклик поэма-сы», где на все вопросы своего сына мать неизменно дает один и тот же ответ («хау, балам//хау, балам»). Но читатель чувствует, что подобная реакция женщины продиктована не бедностью и не безразличием к судьбе сына, а внутренней, душевной ее напряженностью, усилием сдерживать слезы и т. д. Модуляции голоса, оттенки, интонации передают то, что трудно высказать прямо словами.

Такова неполная характеристика поэтики кулиевского романтизма. Теперь если эту поэтику, ее густой национальный колорит сопоставить с выражаемым смыслом, то можно будет заметить определенную дисгармонию между форменным выражением и содержанием. Дело не в том, что найденные поэтом средства выразительности, стилистический тип не соответствуют своим эстетическим задачам, а в том, что они подчинены воплощению мрачных, безрадостных, скорбных мотивов, вызваны, пожалуй, нарушением ленинских норм жизни, последствиями войны, переселением. Исходя из этого, иной приверженец узких эстетических взглядов в балладах К. Кулиева непременно усмотрит «максимум звуков, образов» и «минимум смысла».

Конечно, нельзя отрицать того, что на сей раз поэт дал излишнюю свободу своему «субъективному» я: несколько субъективистски трансформировал действительность.

Однако подлинный смысл художественного творчества заключается не в том, чтобы дилетантски приукрашивать жизнь, сочинять причесанные произведения в отражении единства всех сторон жизни.

Трудно представить К. Кулиева таким, каким он стал известен всесоюзному читателю, без его трагических стихотворений и баллад. Вдохновенный поэт красоты мира, радости и счастья, поэт, отразивший запросы, рост, биение сердца своего народа, не мог молча обойти и тот перебой, наступивший в его духовной жизни. Балкарский народ жил тогда, конечно, не одними жалобами, он мужественно переносил трагедии, растил хлеб, строил, верил в конечное торжество правды. Но сказать, что изгнание с родных мест как одно из последствий войны, не отдавалось болью в его душе и что ему везде и всюду сопутствовал безудержный оптимизм, — никому не нужная красивая ложь. Боль, скорбь, сказывающиеся на внутреннем, психологическом состоянии целого народа, каким бы он ни был в численном отношении, это уже общечеловеческое, высокое переживание. Высокое переживание — предмет лирики. Заслуживает ли тогда К. Кулиев укора за то, что в его многогранной поэтической лире одна из струн издавала печальную мелодию — свидетельство активности его гражданского мужества, поэтической чести, его глубоких чувств. Только духовные кастраты, не чувствующие ответственности за судьбу ближних, могут оставаться безразличными к несовершенствам жизни. Ведь, кроме братства и дружбы, в мире есть еще и вражда, незащищенное добро, есть святая правда и гнусная ложь, не всегда и не сразу удается излечить «болезни», устранить несправедливости. Поэзия большого поэта, социалистическое искусство — зеркало не только романтически возвышенных, светлых сторон действительности жизни, но и трагически жестоких. Диалектико-материалистическое мировоззрение — вершина достижения человеческого сознания, основа передовой в мире литературы, включает момент трагизма. Его подлинный гуманизм, синтезирующая сила проявляются не только в глубоком постижении ее положительных, прогрессивных тенденций, но и противоречий, несовершенств. Оно против всякого верхоглядства, всего наивно-созерцательного.

Отдельные оппоненты К. Кулиева со своим односторонним пониманием понятия «партийность искусства» охотно зачеркнули бы произведения трагического содержания, усмотрев в них нечто «несоциалистическое». Подобные судьи, а их немало в балкарской литературе, до сих пор видят долг советского художника в том, что-

бы приукрашивать жизнь. Их излюбленные типы — неунывающие бодряки, неистощимой энергии герой, преодолевающий все трудности с легкостью сказочного Акрита. Все это плод поверхностного мироощущения. Оно не направлено против идейного стержня нашей жизни, однако и не усиливает его.

Диалектико-материалистическое мировоззрение — против чернительства, натуралистического отбора фактов действительности, против асоциальной концепции человека и его возможностей, но за трагизм. За трагизм, утверждающий высокую любовь к людям, к Родине, ко всему прекрасному и отрицающий несовершенство общественного миропорядка. Поэтому видеть в трагизме проявление политической, идеологической незрелости поэта — удел недалеких.

В среднеазиатский период своей творческой деятельности, как было уже сказано, К. Кулиев создал много трагических произведений. Но его партийная, гражданская совесть оставалась чистой, высокой. Социализм как идеология и как революционная практика определил его общественную, духовную жизнь, характер всей его поэзии. Он сказался и на содержании большинства его баллад. Вера в торжество справедливости, правды, света — этой идеей пронизаны подтексты многих из них. Герои баллад К. Кулиева оказываются сильнее «бездорожья», «мрака горных ущелий», необыкновенно мужественными, сильными духом и физически (например, «Охотникам, заблудившимся в горных теснинах», «Партизаны в горном ущелье»). Прославлением человеческого разума, его неограниченных возможностей изменять, улучшать мир интересны поэмы «От» («Огонь»), «Оракъ» («Серп»), написанные по мотивам народного эпоса.

Действие поэмы «Огонь» развивается в безымянном ауле нартов у подножия гор, где проживают и состязаются в силе эмегены (великаны). Воспользовавшись отсутствием нартов, эмегены оставили мирных жителей без огня. Поэт создает страшную картину вымирающего аула. Он пользуется теми же средствами выразительности, что и в балладах, трагических стихотворениях. Первая половина поэмы соткана из таких деталей, образов: «В горы пришли черные дни», «черная сила погасила огонь очагов», «очаги печальны, как могилы», «темь окутала горы», «холодные казаны», «пла-

чушие от голода дети», «застраившие в горах старикки» и т. д.

Сосрук — воплощение светлого начала, духовной полноты, воплощение силы человеческого разума, народной смекалки, похитив огонь у эмегенов, возвращает жизнь умирающему аулу — такова основная коллизия произведения.

Поэма «Огонь» всем своим идейно-эмоциональным зарядом как бы обращена в послевоенное трудное время, когда были нарушены ленинские принципы справедливости, и к тому времени, когда она вновь восторжествовала. В ней звучит мотив веры в человека, во взаимную любовь людей, в победу добра над злом. То же самое и в другой поэме — «Серп». Как видим, романтическая трагическая поэзия К. Кулиева при всей мрачности ее колорита в главном верна коммунистической концепции человека.

Но все это не снимает вышеупомянутого тезиса о дисгармонии между формой выражения и содержанием романтических произведений К. Кулиева. В связи с ним возникает ряд вопросов: является ли романтизм поэта чем-то изолированным от его реалистической поэзии? Можно ли его считать перебоем в движении поэта к высотам социалистического реализма? Нам представляется, что на эти и другие вопросы, которые могут возникнуть, поможет ответить правильное понимание диалектической связи формы и содержания, взаимосвязи социалистического реализма с романтизмом.

Форма и содержание неразрывны. Средства выразительности, приемы сами по себе еще не составляют художественной формы, а являются отдельными ее компонентами, строительным материалом. Ею они могут стать, связаться в единую структуру содержанием, идеей — эту азбучную истину можно вычитать из любого учебника по литературе, пропитанного духом марксистско-ленинской философии. Однако эта же философия учит нас ко всему подходить диалектически. Признавая единство формы и содержания, первичность содержания над формой, она признает и их взаимообусловлен-

ность, взаимовлияние, относительную самостоятельность.

Новое содержание, новая идея имеют громадную преобразующую силу. Однако отмирание старых и рождение новых форм — процесс сложный и длительный. История развития литературы знает немало примеров отставания формы от содержания. Достаточно вспомнить поэзию пролетарских поэтов в первые годы революции и гражданской войны, поэзию В. Брюсова, басни Д. Бедного. И наоборот, новаторски найденные компоненты, словесные образы не всегда полно выражают пафос нового времени. В. И. Ленин воздавал должное поискам оригинальной формы. М. Горький вспоминает слова вождя об эксцентризме: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, невозможно исказить, показать алогизм обычного замысловато, а — интересно»¹.

Об этом же говорит и А. Луначарский: «Монументальный символизм, который возвышает действительность через художественное сгущение до обобщающих кристаллов, почти, можно сказать, до художественной абстракции, не был чужд В. И. Ленину. Так, Н. К. Крупская свидетельствует, что В. И. Ленин в бессонные ночи зачитывался Верхарном»². Поэзия делается не одними мотивами. Необходимо умение связывать все языковые, благозвучные рифмы, особый, индивидуальный, может быть, порядок слов, ход мелодии и т. д. Только их единство помогает поэту выделить самое сильное, плодотворное и ведущее в тенденциях развития действительности нашей современности.

Творческий путь художника, отмеченный напряженными поисками в связи с задачами полного воплощения правды жизни, может знать различного рода противоречия: временное опережение содержанием формы и, наоборот, как уже отмечалось. Однако, если это не преднамеренное предпочтение смыслу, идейной нагрузке внешнего, формального, а поиски содержательности, то такая форма до некоторой степени самоценна. Она «может быть красивой именно как форма до известного предела, даже независимо от воплощаемого ею содержания (и в этом — одно из проявлений ее относительной

¹ М. Горький. Собрание соч., т. 17, стр. 16.

² А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1957.

самостоятельности). Подобная красота формы — одна из неизменных, необходимых условий подлинного искусства»¹.

«Не только истина, но и способ высказывания входит в сферу эстетического воздействия, так что, помимо мысли и представлений, форма, ритм, звукопись и т. д., также имеют поэтическую ценность»², — пишет Арнаудов.

Самоценность, красота формы предельны. Она со временем теряет эти свойства, если художник подменил ею смысл и не довел до гармонии с материалом, не поставил ее на службу передовым идеям человечества. Красота формы будет непреходящей при условии приближения ее к идеалу прекрасного. При этом главенствующую роль играют мировоззренческие факторы, осознание художником своего писательского долга как сознательное служение той общественной среде, в которой живет. Социалистические идеи, идеи преобразования мира и служения народу, став фактором духовной жизни художника, одухотворяют его эксперименты, подчиняют себе найденные им формы.

В. И. Ленин писал, что у нас есть прочное, сильное, могучее «содержание работы... Что оно может и должно проявлять себя в любой форме, и новой и старой, может и должно переродить, победить, подчинить себе все формы, не только новые, но и старые»³.

«...Мировоззрение — вот что породило трепетную до болезности чуткость, расцветившую образы русской литературы ослепительными по роскоши красками, именно мировоззрение вдохновило ее на неустанный поиск и напряженное раздумье над социальными загадками, которое и одаривало ее способностью охватить взором художника общественный строй во всей его широте и внутренней сложности, запечатлеть в могущих творениях»⁴, — говорила Роза Люксембург.

Однако мировоззрение, будучи вдохновляющей силой «на неустанные поиски» и силой, могущей их программировать, приводит к гармонии формы и содержания далеко не сразу. Литература не знает механических скачков. Она, вопреки самому передовому мировоззрению, довольно долгое время может оставаться в пре-

¹ В. В. Ванслов. Проблема прекрасного. М., 1957, стр. 236.

² М. Арнаудов. Психология литер. творчества. М., 1970, стр. 646.

³ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 89.

⁴ Роза Люксембург. О литературе. Госполитиздат, 1961, стр. 139.

делах старых традиций или же неоправданно отрывать-ся от них. В поисках выражения своего индивидуально-го видения мира, взгляда на жизнь, художник в определен-ный период своего становления может вырабаты-вать элементы стиля, компоненты внешне формального средства словесного выражения. Он может находиться во власти стихии своего родного языка. Ясность же поли-тической позиции писателя, широта и глубина его миро-воззренческих взглядов приводит к сплаву субъектив-ного и исторически объективного. Постоянное взаимопроникновение, взаимослияние этих двух факторов и есть путь к подлинному мастерству. Поэтому, думается, предосудительное отношение к максимуму звуков, внешне формальному, не оправдано и может сказаться отри-цательно на творческом развитии художественной инди-видуальности.

К. Кулиев в своей военной лирике и лирике после-военного десятилетия поднял балкарскую поэзию на большую высоту: благодаря ему она стала общечелове-ческой, засияла многогранными, национальными крас-ками. Непрерывное обновление содержательных форм, стилевых типов обобщения — таков поэтический путь К. Кулиева. Его поэзия — вся в движении, в диалекти-ческом развитии. И вот на сей раз, обратившись к ро-мантическому типу обобщения, он предстал перед нами с новой стороны, который раз неповторимым.

В романтической поэзии К. Кулиева важны не толь-ко его необыкновенная чуткость к несовершенствам жизни, но и краски, система изобразительных средств, реализованных в ней. Поэтом были открыты новые возможности балкарского стиха, до этого неизвес-ные: сила свободного ритма, звуковая живопись и резкие напряженные контрасты светотени, суровый колорит, борьба цветовых гамм, обусловленные пафо-сом утверждения мужества, человеческой воли, стойкости. Необычайно экспрессивные, эмоциональные формы диа-лога, драматизм, динамизм, язык символики, услов-ности и т. д. Все это нам представляется важным для молодой, развивающейся поэзии, особенно для балкар-ской, ритмико-мелодические, языково-стилистические, интонационные возможности которой были еще не вы-явлены. Успехи в формальных поисках не могут не считаться определенным прогрессом в движении той или иной молодой литературы, а стало быть шагом в по-стижении содержания времени. Ибо неразвитость «фор-

мально-технических навыков всегда отрицательно сказывается на содержании, способствует ограниченности и бедности»¹, в то время, как «иные моменты в форме могут усиливать, подчеркивать, заострять содержание»².

Пусть некоторые приемы, компоненты, формы в начальной своей стадии несколько односторонни. Но примененные для выражения большой идеи, они приобретают полное звучание. Иными словами, средства выразительности многозначны и трансформируются, качественно преобразуются в зависимости от контекста, смысловой нагрузки.

В романтической поэме К. Кулиева «Серп» есть условно-фантастический образ великана, упирающегося головой в небо. Он вырастает перед нартами из-за реки внезапно. Своей огромной, могучей черной рукой берет луну и, обратив ее в серп, начинает жать поле. Движения его ловки, красивы.

Образы подобного рода свойственны трагической поэзии К. Кулиева. И, как мы увидим ниже, черным цветом поэт характеризует зло, несправедливость, создает мрачный колорит. Характерно, что в поэме «Флаг» поэт, характеризует фашистские танки и знамя, паделает их эпитетом «черный»: «черные танки, черное знамя». В данном же случае «великан с огромной черной рукой» — олицетворение силы человеческого разума, народной смекалки. Он является символом светлого. Встретившись с ним и налюбовавшись его трудом, нарты как бы озаряются, овладевают искусством делать орудие труда и растить хлеб.

Подлинный талант, мастер всегда сумеет придать необходимую смысловую полноту, внутреннюю ценность компонентам внешнего. Он сумеет построить произведение так, что все формальные элементы, открытые им в поисках, будут у своих мест, тем самым усиливая эмоционально-эстетическое его воздействие, углубляя его мысли и чувства. «Решающую роль в работе играет не всегда материал, но всегда мастер», — говорил М. Горький»³.

Ярким подтверждением всего этого может служить поэма К. Кулиева «Флаг», посвященная мужественному

¹ В. В. Ванслов. Содержание и форма в искусстве. М., 1956, стр. 311.

² Там же, стр. 314.

³ М. Горький. Собрание соч., т. 25, стр. 258.

горскому народу, отстоявшему в Великой Отечественной войне честь и славу родной земли. Сюжет ее реалистичен не только потому, что основан на конкретных фактах, но и по своему исполнению. Его опорные мотивы таковы. Враги, захватив территорию Кавказа, водрузили свое знамя на вершину Эльбруса. Горец Азамат дает клятву быть достойным памяти своего брата, погибшего на Волге. Проявляя мужество, находчивость, он с двумя товарищами взбирается на Эльбрус, сбрасывает символ врага и укрепляет там знамя родной страны.

Поэма построена так, что описания чередуются выходами, «взрывами», лирически-публицистическими мыслями. Местами поэт эпически, спокойно излагает факты, события жизни, биографии своих персонажей. Но эти же факты дают толчок лирическим нарастаниям, развитию переживания. Например, после того, как поэт описал гибель балкарца Хасана под Сталинградом, вторжение немцев в горы, где живут его мать и брат Азамат, личные чувства, отношение поэта и народа к описанному, его трагические чувства выходят на передний план. Здесь реализм сплавляется с романтизмом. Приемы, средства выразительности, открытые поэтом в его романтической поэзии, исполненные трагической смысловой нагрузки, полно выражают боль и гнев народа. Природа за одно с ним, едина в своем презрении к врагу: «заплакали горы и скалы», «орлы застыли в высоте», «реки остановились в своем движении», «солнце спряталось за черными тучами», «в горах не снег шел, а, как дождь, шла кровь». Здесь же напряженные контрасты светотени. Оттеняются белизна снегов Эльбруса (эпитет превосходной степени «чиммакъ») и на этом фоне «черный флаг», «черная свастика» и т. д. Нагнетаются эпитеты субъективного характера, переходящие в прямое выражение чувств: «черный снег», «обугленные сердца», «черные леса», «грустная луна».

Эльбрус, на чистую вершину которого водружено знамя врага, ассоциируется с народным сердцем, испытывающим от боли.

Третья глава поэмы, повествующая о мужестве Азамата, эпична. Это как бы замедленное повествование, конкретизация героя. Мы узнаем, что Азамат, бывший сельский учитель, ныне партизан, младший брат погиб-

шего Хасана. Конкретизируется место, время и действие.

Декабрьской зимней ночью он отправляется исполнить свою клятву. Дается точный, адресованный маршрут его движения и т. д. Конечно, лирическое начало и здесь присутствует. К концу оно усиливается, и фактически поэма завершается его мощным натиском.

Для стилевого решения главы характерны постоянные переходы реалистических средств в романтические и наоборот. Но в любом случае реалистическая ее основа остается неизменной.

Здесь читатель опять встречается с теми формально-техническими навыками поэта, о которых мы уже говорили. Обращение автора к ним обусловлено стремлением подчеркнуть необычность, исключительность ситуации, обстоятельств, в которых оказался Азамат. Схватка со стихией, вихрь, зияющие пропасти, стужа, дшианизм, анафоры поэтически опосредствованно передают силу духа героя. Для главы характерны густая метафоричность речи, сложные ассоциации, сплав вполне конкретных, вещно зримых образов, деталей с абстрактными, трудно представимыми.

Мотивировка, объяснение социальной сущности героев, их мужества в основном доверены деталям — синтезам, обобщениям. В конце главы романтическая струя полностью очищается от каких бы то ни было элементов реализма. Поэт вводит в нее всю неживую и живую природу. Она вновь паделается человеческими качествами, одухотворяется подвигом героев. «Побежденный вихрь смирился и притих», «Эльбрус, воздавая хвалу его покорителям, склонил голову», «ярче загорел огонь в очагах, прославляя героев», «весело заиграло солнце», «благодарно потекли реки», «пожелали героям добра горы», «улыбнулись ночью звезды, воздавая храбрцам должное».

Весь этот могучий хоровой голос, звучащий как гимн мужеству, силе советского человека, постепенно затихает, словно прислушиваясь к гимну Интернационала, который пели трое смельчаков на самой высокой вершине Европы. Вполне конкретные образы вырастают в символ большой обобщающей силы, в символ единства народов страны, ее нерушимости и чистоты идей.

Как видим, поэма К. Куллева синтезирует в себе разные стилевые типы обобщения. Здесь можно найти почти все аксессуары романтической поэзии. Но от это-

го поэма не стала менее реалистичной, ибо все они подчинены углублению характера героя, реальному выявлению его нравственно-психологической сути и ее социальных истоков. Азамат синтезирует в себе именно те качества, которые в единстве и составляют содержание советского человека.

Отсюда нетрудно заметить, что вошедшие в поэму приемы и отдельные образы из романтической поэзии К. Кулиева, наложив на нее свой отпечаток, несомненно, расширили ее возможности проникать в тайники внутреннего мира человека, придали ей высокую эмоциональность, экспрессивность и тем самым увеличили силу воздействия ее главной идеи.

Конечно же, социалистический реализм — это не механическая комбинация различных изобразительных приемов. Но в то же время — не запретная зона, куда нет доступа компонентам других форм художественного обобщения. Более того, сердцевину социалистического реализма составляет единство коммунистического идеала и самой широкой системы средств выразительности. **Иными словами говоря, социалистический реализм — это новое видение мира, действительности** в свете марксистско-ленинской философии, предполагающей диалектическое понимание закономерностей развития жизни, синтезирующей в себе многообразие форм художественного обобщения. **Благодаря высокой партийности, глубоким гуманистическим идеям, он способен трансформировать, подчинять своим эстетическим задачам приемы других творческих методов.** Так, приемы кулиевского романтизма, включаясь в границы социалистического реализма, становятся факторами стиля. Стиль поэмы «Серп», например, есть единство романтических, условно-фантастических, реалистических типов обобщения.

Все это позволяет нам утверждать, что особенностью развития поэзии К. Кулиева, его творческого метода является свободное движение, взаимопроникновение различных форм обобщения, подчиненных единой цели — полной передаче правды жизни.

* * *

На формирование и дальнейшее углубление реализма в поэзии К. Кулиева существенное влияние оказала органическая связь поэта с народным творчеством. Особенно полно и ярко она начала выражаться в первой

половине 50-х годов, хотя любовное, бережное отношение к фольклору характерно для поэта издавна, а в настоящее время оно обозначилось еще более.

Радость приобщения к народным лирическим и эпическим песням К. Кулиеву знакома с детства. «В заснеженном снегом ауле или в сухих пещерах, мне много раз приходилось слушать песни, сказки. Большинство их осталось в моей памяти», — признается поэт в одном из ранних своих стихотворений. О том, что, будучи мальчиком, К. Кулиев мастерски исполнял народные песни и прослыл маленьким ашугом, критика писала неоднократно. И, конечно, эта чистая святая любовь к устному слову народа, крепнущая с годами, не могла не сказаться на его ранней лирике.

Вначале вхождение поэта в стихию фольклорного творчества было несколько односторонним и механическим. Он усваивал отдельные его внешние атрибуты, не переплавляя их в своем творческом пафосе. Разнообразие стоп, скопление рифм в одних строках и отсутствие их в других, характерное явление народной песни, становится свойством и некоторых стихотворений молодого поэта («Кавказ»).

«Песня не заботится ни о цензуре, ни о полустынии, часто заменяет рифму созвучием гласных и готова отказать от нее, когда она становится стеснительной»¹, — писал Поль Лафарг.

К. Кулиев прибегал к помощи народных песен, чтобы выразить свое отношение к прошлому, оставшемуся за чертой революции, показать страдания их слагателей и то мужество, с каким они переносили эти страдания. В песнях он слышал боль и гнев народа, гул обвалов и стон срывающегося со скалы горца, плач девушек, видел мать-горянку, придавленную горем к колыбели своего ребенка. Молодой поэт нередко вводил отдельные песенные строки в свои произведения. Они контрастировали с его личными, порой не давая органичного сплава. Однако уже тогда, в 30-х годах, К. Кулиевым были осознаны песни как ярчайшее проявление народной души, его мудрости, как история его судьбы и духовной культуры. Песня, словно посох пастуху, была опорой для горца, его утешением в горести, говорит

¹ П. Лафарг. Свадебные песни и обычаи. «Очерки по истории культуры». М., 1926, стр. 51.

поэт в стихотворении «Старая песня». В диалектическом движении мира она им осознается как непреходящая эстетическая ценность, как сила, не подвластная времени. Преклоняясь перед мастерством сказителей народных песен, перед смысловой точностью применяемого ими слова, К. Кулиев сравнивает их с небесными светилами, с безмянными звездами. Отсюда понятно его желание создавать вещи, достойные памяти народного сердца:

Горы мои! Прошу у вас: пусть я буду безмянным, как тот слагатель песни, но пусть и моя песня так же поется.

Песнь, она служит народу.

(Подстрочный перевод.)

Эти строки, продиктованные искренним уважением к поэтическому ремеслу, чувством высокой ответственности перед читателем, в то же время являются проявлением величайшей гордости своей национальной культурой.

Через всю свою жизнь несет поэт эту гордость. Ею пропитана не только его поэзия, но и почти все письменные и устные выступления. Балкарской народной песне посвящены лучшие стихотворения поэта. Среди них: «Самая старая песня», «Старая песня стучится в дверь» и другие.

Неслучайно, что и в пору расцвета своего большого дарования К. Кулиев остается одним из интереснейших исполнителей народных песен. Он умеет находить в них художественное обаяние даже там, где иной не подумал бы его искать, помогает по-новому и остро воспринимать их национальное своеобразие. Пожалуй, самой его любимой является «Загъаштокъ улу Чепеллеу». Поэт часто напевает ее знаменитые строки, каждый раз акцентируя внимание слушателей на волшебную силу их выразительности.

Связь с фольклором, в меру движения поэта к высотам искусства, приобретала все большую силу и ответственность. Об этом свидетельствуют такие его книги, как «Раненый камень», «Мир дому твоему», «Кизилый отсвет» и ряд поэм, принесших поэту мировую известность, хотя здесь уже трудно определить степень влияния фольклора, ибо связь усложнилась и стала глубинной. А началась она, эта глубинная связь, в первой

половине 50-х годов, как отмечалось выше. В 50-х годах К. Кулиев широко использует мотивы, темы народно-поэтического творчества, тончайшие средства фольклорной поэтики. Знаменательно его стихотворение «Старая песня стучится в дверь» (1950 г.). Между ею и поэтом происходит диалог. Песня жалуется, что она замерзла и просит согреть ее у сердца: «Я знаю, ты много читал, помнишь много песен. Но и меня не гони прочь. Я родилась там, где и ты, в горах, дружила с твоими предками, была спутницей твоего отца, помогала во многом — хочу и тебе помочь. Хочу, чтобы в твоих песнях слышался запах травы, жило мужество твоего народа...». Песня называет себя родной сестрой поэта. И он, извиняясь за свой вопрос «Кто ты?», распахнул перед ней двери: «Туугъан эгечиме ачханча, ачама жюрегимми санга мен» (словно двери родной сестре, открываю я сердце тебе), — говорит поэт.

Песня вошла в поэтический дом К. Кулиева не как гостя, а навсегда, и не для того, чтобы стать дополнительным узором.

Обращение К. Кулиева к фольклору никогда не было самоцелью, псевдотворческим украшением. Отправным моментом для этого всегда оставалась современность, внутренняя потребность повышать качество поэтической формы, национальной определенности. Даже те произведения, которые, казалось бы, не выходят за пределы мотивов народного творчества, обращены в современность и отражают существенные ее черты. Например, «Огонь», «Серп», «Поэма любви», воспевающие красоту человеческих взаимоотношений, взаимоподдержку личности и общества, труд, как условие нормальной человеческой жизни, решают извечный конфликт добра и зла.

Отношение К. Кулиева к устному творчеству самое активное, какое может быть у подлинно большого художника. Он не только пользуется «золотой россыпью» народной души, но и обогащает ее, опираясь на сложившиеся традиции, создает неповторимые художественные ценности, сполна выражающие внутренние качества народа и самые передовые идеи времени. Он обновил и расширил возможности балкарского слова, подчинил его новому пафосу, придал ему окраску своего темперамента, своей эмоциональности. «Каждый вновь появляющийся великий писатель открывает в своем родном языке

ке новые средства для выражения новой сферы созерцания»¹, — писал В. Белинский.

Эти строки в полной мере можно адресовать К. Кулиеву. Дар поэта переплавляет народные традиции в своем индивидуальном и дает совершенное и оригинальное искусство ярко проявился в таких его произведениях, как «Исламей», «Сени атыгы айта турама» («Произношу твое имя»), «Къызы жыры» («Песня девушки»), «Къышхы бешик жыр» («Зимняя колыбельная»), «Къобузчу къызгъа» («Девушке-гармонистке») и других. Все они ритмически соответствуют народной песне, но ни в одном из них (исключение «Девушке-гармонистке») нет прямых реминисценций из устного творчества. Однако благодаря задушевному мягкому лиризму они давно живут жизнью народной поэзии.

Осознанный подход к бытующим традициям устно-поэтического творчества, богатый интеллектуальный мир привели К. Кулиева к наивысшей простоте художественной формы, при сохранении полноты волнующего содержания. Иными словами, форма становится естественной, как сама жизнь, бесхитростной, как каменная кладь, если пользоваться сравнениями самого автора. «Поэт, — сказал С. Маршак, — который умеет пользоваться всей энергией слова, накопленной веками, способен волновать и потрясать души простым сочетанием немногих слов».

Простота и ясность выражаемого смысла, динамичность и предельный лаконизм, особенность кулиевской поэзии, которая будет в дальнейшем еще более совершенствоваться, определили своеобразие произведений, написанных им в первой половине 50-х годов. Кажется, что форма не занимает Кулиева, она отодвинута поэтом на второстепенный план, становится невидима, заслоняется мыслью, содержанием. Но подобная кажимость — результат ее ювелирной отточенности. В этом плане интересна одна из его песен — «Жашаубузну байрагъы» («Знамя нашей жизни» — 1955 г.).

В песне поется о теплой, нежной любви горцев к В. И. Ленину. Для балкарского труженника свет, весна, солнце, жизнь и имя вождя — синонимичны, неразрывны. Эта мысль определяет и образную структуру песни. Каждая ее фраза отличается необыкновенной естест-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX, стр. 225.

венностью, свободой, благородной легкостью. Однако эта легкость достигается не за счет разгрузки от троп. Почти каждый стих песни несет ассоциативную мысль, метафоричный образ. Например, в первой строфе первые два стиха звучат так: «Ленинин атын айытханыбызлай//, Жарыкь болады кьарангы кече» («когда произносим имя Ленина, темная ночь становится светлой»), последующая пара: «Таулу сабанын сюргенди алай//Ленинге, жазгыча алгыш эте» («горец пахал и сеял, как весну, Ленина благословляя»).

Вся материя песни состоит из цепи подобных образов («горец стада пас, дело Ленина благословляя, маггорянка баюкала дитя, Ленина, как жизнь, благословляя» и т. д.).

Имя Ленина наделяется почти непереводаемым, новым, емким эпитетом («кьушкьанат тауушлу атын Ленинин»), здесь же одновременно определяющее и синонимичное имени вождя слово: «байракь» («знамя»). Как видим, песня вовсе не лишена троп. Однако читатель не замечает их, как не замечает и непритязательных рифм песни. Он весь во власти летающего стиха, если позволительно так выразиться, пленительной мелодии, раскованной строки. Метафоры, сравнения и ритм песни кажутся обыкновенными, знакомыми, хотя они совершенно новы: насколько форма песни филигранна и близка к народной, настолько органичны в ней идея и средства выразительности. Все подчинено отгненению народной любви к вождю, она здесь, как негаснущее пламя, озаряет ткань произведения, дисциплинирует его инструментовку. Оттого песня поется в народе, подобно гимну, обращенному к В. И. Ленину, его бессмертному делу.

МЕТОД В ДВИЖЕНИИ

Балкарская поэзия последнего десятилетия, как уже говорилось, отмечена невиданным в ее истории восхождением. Она обогатилась в идейно-тематическом, жанровом и стилевом отношении. И если попытаться выделить основные черты ее национального облика, стиля, то, видимо, такая характеристика оказалась бы неполной или, во всяком случае, неточной. Живой литературный процесс плохо поддается схематизации. Тем не менее совершенно определено, что в ней сочетались бескрылое

натуралистическое описательство и реалистические тенденции, поэтика романтизма и реализма (например, в творчестве К. Кулиева, К. Отарова), стиль публицистики, лирики, не говоря уже о том, что по сей день остается заметным сказочный тип стиля, как результат «низшей ступени» художественного воображения (М. Арнаудов) и т. д.

Нам также приходилось говорить об усвоении балкарскими поэтами такого важнейшего момента социалистического реализма, как марксистско-ленинское мировоззрение, и о дальнейшем его углублении. Однако вплоть до 50—60-х годов, знаменательных большими историческими, нравственными переменами, сдвигами в нашей действительности, от «сердцевины» метода социалистического реализма балкарских авторов отделяла их эстетическая платформа, понимаемая как многообразие форм художественного изображения, эстетическая широта средств изображения и выражения, ведущих к постижению объективных закономерностей общественного развития.

Последнее десятилетие в балкарской поэзии — совершенно новый этап в ее сближении с культурами народов СССР и лучшими достижениями мировой литературы. Этим и обусловлен процесс интенсивного накопления ею идейно-эстетических ценностей, новых открытий средств поэтического обобщения.

Достаточно сказать, что только за последнее время читателю широко известными стали десятки поэм. Среди них «Горская поэма о Ленине», «Завещание», «Перевал», «Следы колес», «Золотая свирель», «Чегемская поэма», «Живой как жизнь» К. Кулиева; «Песня соловья», «Коммунисты», «Обелиск» К. Отарова; «Косари» Б. Гуртуева и многие другие. Это не просто количественный рост, а подлинная революция жанра балкарской поэмы, обновление принципов ее реалистической типизации.

Сейчас она демонстрирует большие свои возможности в решении сложных проблем современности, в раскрытии духовного единства народов СССР.

В конце 50-х годов в балкарскую поэзию пришло новое поколение поэтов (Т. Зумакулова, А. Тепиев, С. Гуртуев, М. Мокаев, И. Бабаев, А. Созаев). Каждый из них пришел в литературу своим путем. Естественно, что здесь не обошлось без крайностей в поисках. Но накопленное балкарской литературой, углубившаяся связь с культурами других народов стали для них бла-

годатной почвой для быстрого роста: они обрели зрелость в очень сжатые сроки. Взять хотя бы Т. Зумакулову.

Она пришла в литературу в прекрасное время, когда в литературе, как и во всей духовной жизни страны, шел процесс обновления. Отсюда и качество первых ее стихов. В них жила признательность за первые впечатления от солнца, радость по поводу изменившейся атмосферы, за вновь приобретенные родные горы. Она заговорила голосом негромким, по-детски бесхитрым и чистым.

Мало сказать: в литературу пришел своеобразный лирик. В балкарскую поэзию прежде всего пришла горянка, которой коснулось черное крыло еще не изжитых адатов, предрассудков, и в то же время познавшая радость свободы, равноправия. Мир был увиден глазами именно такой горянки. Отсюда светлость и свежесть ощущений. Свободная, смелая обработка материала. Однако и в самом прекрасном мире, даже в таком, каком жила Т. Зумакулова, рядом с цветами могли расти репья, крапива. Поэтесса, хотя и знала об этом, не могла уловить их в единстве и противоборстве. Правда, порой она оглядывалась на своих предшественниц, на пройденный путь, и тогда в ткань ее стихов вплетался небольшой рисунок из черной пряжи.

Балкарцы говорят: «Будущего охотника можно узнать по тому, как сидит на нем шапка». Скажем по шапке Т. Зумакуловой трудно было что-нибудь предсказать, но по первой книге — да. Поэтесса не обманула ожидания своих читателей. Она росла быстро и уверенно. И все ее лучшие поэтические качества — свежесть ощущений, острота восприятия и естественность голоса, проникновенный лиризм — выявились в полной мере в новой ее книге «Светильник» (1969 г.).

Мир, открываемый здесь поэтессой, богат и диалектически сложен. Мир этот, увиденный глазами горянки высокой духовной силы, удивительно щедр и красен. В нем «огненно-красные кизилы, ласково приветствуя тебя, опускают ресницы» («В горах»), «ветки сливовых деревьев протягивают желтые свои плоды», «ветер гладит лицо, расплетая косы», «здесь реки быстры, словно горский танец, и плавны, как движения танцующей балкарки». В этом мире «камни — рассказчики, скалы — живописцы и могилы — непрочитанные книги («В моем краю») и люди здесь щедры, добры. В день пышных

свадеб их не покидает память о погибших друзьях, в печаль — помнят о цветах. Если бы пришлось ответить на вопрос, в чем пафос последней книги Т. Зумакуловой, можно было бы сказать — это пафос красоты и правды, общий и применимый к творчеству почти каждого значительного поэта. Но общее перестает быть таковым, если оно постигается и утверждается по-своему, если специфично преломляется в образном видении пишущего.

Красота Г. Зумакуловой понимается в материальном и духовном единстве. Красота мира материального служит оттенению человеческих чувств, идей. Она — плод деяний человека, одухотворена его присутствием. Красота духовная для поэтессы — социальна, она ищет в своих современниках, живущих интересами общества, соседа и прежде всего — в горянках. Неслучайно книга Т. Зумакуловой открывается стихотворением «Моей бабушке». В нем поэтессе удалось создать обаятельный образ балкарки-труженицы, сочетающей в себе трудолюбие, скромность и простоту. Она жила тихо, казалось даже в стороне от большой жизни. Но горянка эта в осмыслении поэтессы счастлива. Счастлива потому, что косвенно была сопричастна к судьбе Родины, к ее тревогам. Сделанные рукою горянки бурки укрывали бойцов от непогоды, заменяли им дом. Ткала сукно, не зная того, что тклет и победу. Она в поте лица возделывала землю, поддерживала огонь очага и в то же время была солдатом.

Бесспорна удача поэтессы в создании образа героической горянки. Она одновременно незаметна и велика. Ее величие в понимании сопричастности к миру как нормы поведения. Впрочем, этот вполне конкретный образ горянки в книге Зумакуловой приобретает символическое звучание, как средоточие мудрости эпохи, честности и скромности. Ее образ зримо и незримо присутствует во многих стихотворениях сборника. И когда в стихотворении условной формы «Сколько раз земля...» поэтесса просит смерть сделать непривычное для нее доброе дело — не отнимать жизнь у ее бабушки, то это мы понимаем не только как выражение тревоги за судьбу близкого ей человека, но и как своеобразное выражение беспокойства за духовную красоту вообще.

Образ горянки, присутствующий в «Светильнике», та нравственная высота, к которой стремится лирический

герой Зумакуловой. Он нередко соизмеряет себя этой высотой, совершая поступки, оглядывается на нее. Так возникает преемственная связь между поколениями. Но лирический герой, обогащенный опытом современности, приобрел и те человеческие качества, которых так не хватало «бессловесным поэтам». Лирический герой — горянка умеет лихо мчаться на лошади («Когда сажусь на лошадь»), «говорит, словно высекает искры из камня. Не ступала на камень, который может сорваться, а если ступала, то не отступала. Легче мужчины взбиралась на вершины гор». При всем этом она не огрубела: женственна и чувствительна, даже жалостлива. Мы ничуть не сомневаемся в ее искренности, когда она заявляет:

«Плачет человек — плачу и я, его горе больно
отдается в моем сердце».

(Подстрочный перевод.)

Но лирическому герою Зумакуловой чуждо «пассивное сопереживание». Его гуманизм действенный, активный, истинно коммунистический. Отсюда готовность выбрать судьбу «сухих чинар», горящих ярким пламенем, отдающих тепло сидящим у очага». («Знаю я...»). Он объявляет войну тем, которые живут наощупь, тем, которые не могут ценить прекрасное, светлое лишь только потому, что оно рядом, в нашей будничной жизни, быту («Счастье и печаль», «От маленького счастья...»).

Поэтесса не дает нам готовый, «очищенный» облик лирического героя. Она показывает, что кристаллизация новой коммунистической нравственности связана с жизненной практикой, обусловлена движением объективного мира, борьбой с различного рода предрассудками и представляет собой сложный процесс.

В небольшой поэме «Нюржан» лирический герой — горянка с высоты сегодняшней нравственности оглядывается на свой пройденный путь и осуждает свои слабости, промахи. Осуждает жизненную близорукость, слепое подчинение предрассудкам, отживающим обычаям, могущим пагубно отразиться на судьбе человека. Непроста поэтесса овеществляет их в облике дряхлой, костлявой, но еще злой старухи. И все-таки лирический герой был в плену «этой старухи» не потому, что сильна «эта старуха», а потому, что героиня

жила по «инерции», не умея, по своей пассивности, внять голосу времени, велению движения нашей жизни.

Исходя казалось бы от сугубо личной темы, поэтесса поднимается до обобщения. Она обрушивается на мало активных, отстающих от времени, не соизмеряющих свою жизнь с духовной жизнью общества. Движение мира рано или поздно приведет человека к осознанию своего падения. Но это осознание порой бывает слишком запоздалым и горьким. Человек морально ответственен за свои поступки, поведение. К такому выводу приводит читателя художественная ткань «Нюржан».

Наша общественная атмосфера такова, что не оставляет почвы, на которой бы держались предрассудки, адаты. Почему же они все еще имеют место в жизни горняков? Этот вопрос ставит лирический герой книги и причину их живучести объясняет не столько объективными, сколько субъективными факторами. С этой стороны интересно стихотворение «В дом горца...» В нем рассказывается о том, что балкарочка, выйдя замуж, испытывает всю тяжесть адатов, обычаев, предрассудков. Она молча прокликает их. Но вот ее роль изменяется: в ее доме молодая сноха, она — свекровь. И женщина, казалось, умудренная горьким опытом, заставляет ее аккуратно соблюдать «этикет».

Отсутствие «суда памяти» нередко приводит к повторению прошлых ошибок. Поэтесса осуждает именно таких, и ее стихи всегда имеют конкретного адресата — в этом их наступательность, действенная сила.

У Зумакуловой нет пристрастия к однажды избранной или удачно найденной стихотворной форме. Тематический диапазон у нее обширен. Видимо, этим диктуются ее постоянные поиски различных стилевых ключей, форм стиха. И надо сказать, что поиски поэтессы безуспешны. В книге «Светильник» ее наблюдения, мысли, находки реализуются в самых различных формах — это и лирическая исповедь, ведущая к тайнам ее души, типа «Моя любовь», «Когда сажусь на лошадь...», и миниатюры, тяготеющие к афоризмам («Или лед, или снег», «Если жизнь подобна океану...»), драматические сценки («Сильный ветер», «Высокая гора...»), сюжетное стихотворение («Два товарища», «Сказка»), лиро-эпос («Нюржан») и т. д. Такой синтез жанровых форм говорит о зрелости поэтессы.

Сейчас поэтов, заявивших о себе в конце 50-х годов, объединяет одна общая нота — соучастие. Но каждый из них в своих ощущениях неповторим. Очень высока и своеобразна, например, поэтическая культура М. Мокаева. У него строгая, поэтическая формула, ничуть не стесняющая дыхание стиха. В то же время он эмоционально конкретен, музыкален. Последние две поэмы М. Мокаева («Песня дружбы», «Поэма весны») — примеры синтеза, микромира собственных чувств с теми силами, которые определяют ход истории, времени.

Для поэзии же И. Бабаева свойственны патетическая символика, густая метафоричность, зрительная образность. Стремясь постичь мир в его напряженном движении, И. Бабаев сталкивает «малое и великое», «бытовое» и «звездное». Поэт гиперболичен, порой бывает далек от быта, но в то же время очень близок к главному — к сущности человека.

Плодотворность последнего десятилетия для балкарской поэзии сказалась еще и в том, что некоторые поэты старшего поколения вступили на путь успешного преодоления риторичности, публицистической оголенности.

Сейчас искренняя, глубокая поэзия в балкарской литературе приобрела характер общественной потребности. Стихи, которые могли впечатлять читателя-горца десять лет назад, теперь вызывают лишь снисходительную улыбку. Поверхностная иллюстративная поэзия переживает процесс саморазоблачения. Этот переломный момент в эстетической потребности горского читателя хорошо уловлен, например, С. Макитовым. Его творческая эволюция в немалой степени обусловлена этой чуткостью. Ибо художник, уважающий авторское достоинство, рассчитывающий на признание читателя, не может не считаться с ним, с его духовными запросами.

Найти путь к сердцу читателя — значит решить проблему материализации идеи. Нельзя сказать, что макитовский способ «материализации» отличается особой оригинальностью. Поэт, кажется, к этому и не стремится, у него нет броских троп, неожиданных ритмических ходов. Тем не менее его стихотворения во многом становятся средством идейно-эстетического воздействия. В этом сказываются специфические черты поэзии Макитова, представленной в последнем его сборнике.

(«Белые горы») — честность, прямота, раскованность в выражении чувств, публицистическая страстность.

Особо хочется подчеркнуть такое новое поэтическое качество автора, как умение кристаллизовать значительные идеи в предметно-зримые образы, способность переходить от конкретных деталей и чувственных представлений к обобщенным образам. Характерно, например, стихотворение «Мосты». Оно начинается с повествования о мостах, соединяющих берега горных рек, о мостах, воздвигаемых над пропастями, и т. д. Однако это всего лишь отправная точка. Оттолкнувшись от нее, автор легко и естественно переходит к главной своей мысли. Он говорит о духовных, культурных, нравственных мостах, которые соединяют наше сегодня и завтра, прошлое и будущее, поколения, о духовной преемственности между народами, об интернационализме. К концу стихотворения поэтическая мысль снова конкретизируется. Иными словами, ассоциативно соприкасаются два поэтических образа — конкретный — мост, воздвигаемый через реку, и воображаемый — от социализма к коммунизму, к прекрасному будущему. Интересны в этом отношении стихотворения «Березка на утесе», «Вот опять умер один из друзей» и др. В первом поэт воссоздает пластически зримый образ одинокой березки, «пробившей грудь утеса». Ее буря гнет, ветер хлещет, дождь и град бьют. Но она стойка к невздам. Березка, уходящая корнями в землю сквозь скалу, толкает поэта на размышления о трудной и героической судьбе народа, о его мужестве и стойкости.

Показателем подъема балкарской поэзии последних лет является углубление в ней диалектичности восприятия мира, осознанного историзма. Появление историзма как нового качества следует особо отметить потому, что именно им обусловлено целостное, концептуальное осмысление связи личности и обстоятельств, мира и человека.

Ни одна оформившаяся сколь-нибудь зрелая литература немислима без принципа историзма. В статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин, характеризуя будущее социалистическое искусство, писал: «...Это будет свободная литература, ...создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого и опытом настоящего»¹.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 12, М., 1968, стр. 104.

В другой работе вождь отмечал:

«Весь дух марксизма, вся его система требует, чтобы каждое положение рассматривать лишь исторически, лишь в связи с другими, лишь в связи с конкретным опытом истории»¹.

Дар сопряжения быта и истории, прошлого и настоящего, постижение истины, понимаемой «как постижение» связей между явлениями², появился не сразу и не у всех балкарских поэтов. Путь преодоления антиисторизма — общего порока молодой литературы — был долог и мучителен.

Конечно, сказанное не означает того, что в балкарской поэзии вовсе не было элементов историзма и что прошлое начисто отсекалось от настоящего, но элементы, зачатки еще не дают права говорить о том явлении, чьими элементами, ростками они являются. Как известно, в балкарской поэзии 20—30-х годов преобладающим приемом оставался прием антитезы. Историческое прошлое привлекалось не как аспект осмысленного изображения и не как неразрывная часть настоящего, а как полнейший контраст современности и для того, чтобы показать превосходство нового над старым, умирающим. Незрелому художественному мышлению новая послереволюционная жизнь казалась сплошной полосой яркого света, прошлое же — стеной мрака. Оно всеми средствами, которыми в то время располагало, призывало читателя отказаться от исторического прошлого, забыть его, как можно забыть беспросветные пещеры и развалины саклей. Это и понятно: жизнь для горца в прошлом была страданием, унижением его человеческих достоинств. В послеоктябрьские же дни прошлое еще было совсем рядом и нередко омрачало настоящее. Отсюда готовность отгородиться от его стрел еще одной цепью высоких гор и появление поэтической диаграммы «до и после».

Призыв отмежеваться от прошлого, надо сказать, диктовался не только тем, что начинающие литераторы не могли постичь жизнь как единый, целостный процесс, а и тем, и это, пожалуй, главное, что они не могли еще постичь суть нового, обобщить его и дать читателю

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 49, стр. 329.

² К. Кодуэла. Иллюзия и действительность. М., 1969, стр. 188.

почувствовать моральное, нравственное, эстетическое превосходство нового над недалеким прошлым. Поэтому обращение к историческому, представляемому как «бездна пороков», призвано было восполнить существенный пробел в изображении обновленной действительности. «Бездна пороков» должна была досказать то, что не могли сказать поэты, значительно дополнить форму «Энди уа» (а теперь) — вторую часть антитезы. Все это, конечно, могло привести только к неосознанному отрицанию причинной связи времен, явлений, к статичности в поэзии. Отрицание прошлой действительности, незнание новой фактически лишали молодую балкарскую литературу дара предвидения, освещения фактов в свете движения, развития.

«Мы только тогда сможем предвидеть будущее, когда поймем прошлое»¹, — писал Плеханов.

Однако балкарские поэты тогда еще не могли себе представить, насколько они обедняют жизнь, историю соотечественников, призывая забыть свое прошлое, своих предшественников. Ведь это фактически призыв к тому, чтобы разрушить единство, целостность человеческой личности, ее памяти. Опрокидывая все прошлое в яму забвения, балкарские поэты опрокидывали этические, нравственные ценности, взаимоотношения мира и человека, людей, которые веками улучшались, оттачивались. Прошлое было не только суммой пороков, причиняющих горцам боль, страдание. Господствовали нищета, мрак, право сильного над слабым, но как противовес всему этому, народ вырабатывал свой идеал, углублял мировоззрение, слагал песни, легенды, оттачивал свои представления о категории добра, справедливости, честности и зла.

В самых трудных материальных условиях, в атмосфере социального гнета горцы умели достойно нести великую обязанность — быть человеком на земле. Добро, человечность, соседопочитание, честность, душевная щедрость — эти актуальные, вечно не стареющие общечеловеческие ценности приобретены горцами на протяжении долгого исторического опыта. Гуманизм Великого Октября заключался в том, что он всем этим моральным, духовным ценностям давал дальнейшее развитие, отсекая от них сопутствующие им социальное зло, мер-

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, стр. 20.

зости прошлого, способствуя проявлению этим ценностям в очищенном виде. Октябрьская революция открывала перед забитым горцем совершенно нового качества мир взаимоотношений людей, человека и общества, человека и природы, мир свободы, равноправия. Гуманизм, принесенный горцу Октябрем, не только не отвергал добро прошлого, а наоборот, опирался на него и развивался, делая его одним из важнейших своих звеньев. В. И. Ленин писал, что марксизм «усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры»¹.

Плохо представляя себе законы социально-общественного развития, диалектическое отрицание, характер духовного общения прошлого и настоящего, балкарские поэты были не только ограниченными в выборе аспектов изображения, но и крайне робкими именно в этом выборе и в выражении своего отношения к тому, что выбиралось. Руководствуясь единственным тезисом «агитируй за новое», пишущие оставались верны представлению о том, что это новое внезапно и появилось на голом месте. Отдельные же попытки сказать теплое слово о добром опыте прошлого расценивались как идеологическая невыдержанность, как измена поэтическому долгу. Вот почему балкарская литература так долго не могла преодолеть тяготения к двум контрастным краскам — черному и белому.

Сейчас же, когда она прошла полувековой путь и появилась возможность осмыслить ее с высоты сегодняшних дней, ничуть не умаляя ее заслуг, мы вправе сказать, что подобная поэзия мало чем способствовала воспитанию памяти сердца, памяти как культуры. Более того, она умаляла национальное достоинство, сложившиеся гуманные национальные традиции, добрые взаимоотношения. Об этом хорошо пишет Станислав Лесневский: «Есть национальные святыни, национальные ценности, общечеловеческие достояния. Если каким-то образом получается, что целое поколение не знает, не помнит многих важных страниц истории и культуры своего народа или человечества, то в убытке оказывается весь народ.

Память — залог национального достоинства»². Поколению, не знающему и не понимающему эпоху праде-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 337.

² Журнал «Юность», 1965, № 9, стр. 72.

дов, дедов и которому нет дела до их нечуждых и радостей, борьбы за высокий тип жизнеотношения, всего один шаг до всеобщего цинизма, отрицания. Небрежное отношение к прошлому не может не сказаться на отношении к современности. Помня прошлое, поколение активнее оберегает свое настоящее. Как знать цену современности, если не воспитать культуру памяти.

Эта благородная миссия советского художника сейчас, кажется, осознана многими балкарскими писателями. И не потому, что начинающим писать в 30-х годах уже перевалило за пятьдесят и у них появилась потребность оглянуться на прожитую жизнь, появилась тоска по ушедшей молодости. Просто, надо сказать, что каждой литературе, какой бы маленькой нации она ни принадлежала, если тому содействуют идеологические, экономические, интернациональные условия, приходит пора зрелости. Вот и к балкарской поэзии пришла историчность художественного мышления: прошлое перестало быть только материалом проклятий.

Оценивая прошлое с высоты современности, балкарские поэты тем самым яснее, отчетливее определяют сущность настоящего, перспективы будущего:

Кетген кюллерчи унутхап,
Алдагы кюнюн кёралмаз -- (тот, кто забудет ушедший день,
не узнает дня, который впереди), —

(Подстрочный перевод -- мой.)

пишет К. Кулиев в своей «Чегемской поэме».

«Ощущение шагов истории» (Я. Смеляков), стремление глубже осмыслить эти шаги и показать их как истоки современности, наступательный ход жизни, показать значение наступившей великой ломки в социально-общественной, культурной жизни по сравнению с пройденным этапом — это, конечно, не простая форма антитезы, а важный аспект эстетики метода социалистического реализма, и он в более яркой, полной форме проявляется в поэзии 60—70-х годов. Умение раскрывать характер горца в исторической и социальной обусловленности, осмыслять факты в свете истории — это пришло в балкарскую литературу с именем К. Кулиева. К. Кулиев обращается к прошлому для защиты современности так же, как к печали для оттенения радости, для защиты светлого идеала.

События, факты, ушедшие в седое далекое, приобретают в его многогранной поэзии вторую, новую жизнь.

Истоки историзма К. Кулиева — в глубоком понимании материальности мира, его диалектичности. А «когда мы говорим, что Вселенная материальна, мы имеем в виду, что все явления тесно связаны между собой причинно-следственными отношениями»¹. В этом нет ничего нового, оригинального, — можно возразить? Можно. Но как долго добиралась балкарская поэзия до этой истины, и как далеки от нее еще многие поэты мира. И самое главное в том, какую поэзию рождает ее осознание, в чем ее созидательная сила. К. Кулиев не дает специально даны философской лирике. Вернее, к его поэзии последнего десятилетия нельзя подходить с некой разграничивающей меркой: вот философская лирика, вот публицистическая, как обычно делается. Поэт выражает свое понимание мира, создает полные энергии, эмоций живые картины общественной и бытовой жизни горцев, природы. С присущей ему высшей мудростью пишет о хлебе, клешке, о любви, разлуке, о платке матери, о смерти, радости — обо всем, что окружает горца. Пишет, приближая, соединяя той естественной связью, которая бытует в действительности, казалось бы, несоединимые, отдаленные вещи: плуг и космические корабли, пепел и зелень чинар, лунорогих волов, современную технику. Из всего этого, из стихотворений, необычайно организационно тонких, ясных и светлых, встает мир во всей своей естественной красе и сложности. Мир противоположностей, взаимодействия, взаимообусловленных, взаимоисключающих явлений. Нет счастья без горя, печали, без полного их осознания, ибо без их осознания не было бы борьбы, движения за счастье. Ничто не исчезает без того, чтобы не перейти в другое явление, в свою противоположность. Каждое явление — определенный мост, этап к следующему. Не бывает увядания без цветения, пепла без огня, без дерева.

Къара кесеу да кёк бутакъ

Эди тюшгюнчюнгге огха.

(«Чумла кызарадыла»).

¹ Кристофор Кодуэлл. Иллюзия и действительность. М., 1969, стр. 187.

Или:

Хар думп болгъан зат, хар жоюлгъан,
ёлген
Керексиз жокъ болуп къалады деме.
Мен къарайма да сууу тургъан кюлге.
Гур — гур этип жанган отну кёреме¹. —
«Не думай, что все то, что исчезло, исчезло
без следа. Смотрю я на холодный пепел и
вижу буйное пламя».

(Подстрочный перевод — мой.)

Это не самые характерные примеры. Для подтверждения вышеизложенной мысли вряд ли следует ссылаться на те или иные стихотворения. Чувством единства материального мира, взаимообусловленности явлений, событий, причинно-следственной связи малого и большого проникнуты все последние сборники К. Кулиева: «Раненый камень», «Мир дому твоему», «Кизилловый отсвет», «Книга земли». Постоянные превращения, изменения в «организме» мироздания, непрерывная обновляемость его клеток находят в произведениях поэта пленительно образные, пластические воплощения.

Относясь с большим уважением к историческому опыту своего народа, К. Кулиев неизменно утверждает мысль об ответственности современности перед прошлым. Прошлое не просто начало родословной настоящего, оно, находясь рядом, взаимодействует с ним, они — две взаимодействующие силы. В стихотворении «Мен отунчу болгъанымда» («Когда я был дровосеком» — «Мир дому твоему») прошлое материализуется в образе белозубого мальчика, который является неразлучным спутником, свидетелем дел поэта. Он может совестить, укорять его, если тот допускает фальшь в отборе слов.

Поэзия К. Кулиева многоцветна, как сама природа. Время в его стихах может присутствовать непринужденно и является в самых различных образах. Однако следует отметить, что образ белозубого мальчика, символизирующий прошлое и прежде всего ушедшую юность, молодость, является сквозным. Все девственное, чистое, доброе в поэзии К. Кулиева нередко окрашивается в белый цвет. Характерны произведения «Акъ бий-

¹ К. Кулиев. Юйюнге игилик. Нальчик, 1967, стр. 63. В дальнейшем ссылки будут по этому изданию и в тексте.

иклени жели» («Ветры белых высот»), «Терекле акъ, тийре шошду» («Деревья белы, вокруг тишина»), «Акъ жел бла сёлешеме» («Говорю с белым ветром») и другие (кн. «Мир дому твоему»). Вот почему, когда поэт видит человека во времени, берет жизнь в движение, часто перед читателем возвышается «белая гора» — второй сквозной образ поэзии Кулиева. Белая гора отнюдь не только высота, которой измеряются благородные деяния людей и не просто седая голова Эльбруса, а будущее, облеченное в плоть и материю. Но будущее для К. Кулиева не нечто несбыточное, к которому только можно, тоскуя, стремиться. Будущее для поэта так же реально, как реально настоящее, оно приближается, становится зримее, отчетливее, его признаки, черты вдохновляют лирического героя, одухотворяют современность. Отсюда присутствие в поэзии Кулиева образа белого ветра, дуящего «с белых высот», «с белой горы». Это ветер истории, ветер будущего времени. Его веяние приносит во двор горца свет «белой горы», от него цветут сады и паливаются колосья. В нем — запах зеленых трав и цветов. Его спутник — солнце, рассеивающее мрак.

Акъ бийиклени ёкюлю — акъ желим
Кючюнге ийнанып турады кёлюм.

«Белы мой ветер, ты спускаешься
с белых высот. Живу, веря в твою
силу».

(Подстрочный перевод.)

К. Кулиев, полнокровно связанный с народной жизнью, с эпохой, особо тонко чувствующий ее драматизм, изображает действительное и возможное в их жизненной правде, в борьбе противоречий. Нет общественного прогресса без регресса, движения вперед. В. И. Ленин отмечал, что «не бывает никакой революции без долгой борьбы, без ряда жестоких репрессий...»¹.

Путь в «третью действительность» в будущее не представляется поэту расчищенным от зла или огражденным от веяния «черных ветров». Как бы высока ни была «белая гора», путь к ней может преграждать «черная». Ведь не только преобразуются человеческое общество,

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 475.

природа, но есть еще в мире атомная история, есть сила, не только приближающая заветное будущее человечества, а и противостоящая ей, готовая вернуть кошмары прошлого, предать пожару хлеба. Отсюда понятно, почему в поэзии К. Кулиева рядом с «белой горой» выдвигаются «черная» и «белые» ветры вступают в схватку с «черными». (стих. «Къара жел бла сѣлешеме» — «Говорю с черным ветром»). Это не ради контрастности введенные образы-символы. Это одно из своеобразных выражений поэтом жизни, правды, понимаемой как вечная борьба противостоящих сил, как развитие, движение к обновляемому миру.

«Правда летит, правда есть развитие, правда есть конфликт, правда есть борьба, правда — это завтрашний день и пужно ее видеть именно так»¹, — писал А. Луначарский.

Мир для К. Кулиева — это неотъемлемый живой дом. «кирнич», «атомы» которого находятся в зависимом движении, сцеплении. Дом — это прежде всего строгая организация тел, исключая исчезновение частиц, превращения их в ничто; невозможно изъять «кирнич», чтобы не нарушить конструкцию мироздания. Мироздание в поэзии К. Кулиева — не только борьба антагонизмов и не только временное единство противоположностей, но гармоническое слияние, сочетание клеток, частиц, функционирующих в согласии с «общим». «Зерно не тяготится тем, что всего лишь малая частица. Растет, не говоря, что зря растет. Оно необходимо полю. Единство зерен — хлебные поля...» (Подстрочный перевод. — «Мир дому твоему»). Такое понимание соотношений малого и большого, частицы и целого в творчестве К. Кулиева переносится и на понимание взаимоотношений личности и общества, человечества, народов, наций, на характер взаимосвязей человека с окружающим миром.

Сопричастность к судьбе мира и соседа, доброта и нежность — таковы социальные приметы кулиевского человека. Смысл жизни он видит в умении противостоять злу, в непрестанном труде на благо ближнего. Невоз-

¹ А. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958. стр. 235.

можно желать светлой жизни, сняв с себя ответственность за народ, за мир. Это значило бы отступить перед злом, порвать с людьми и оказаться одиноким в огромном океане человечества. Всеобщая связь явлений, процессов, людей с миром и мира с ними такова, что так же, как счастье отдельного обусловлено опытом человечества, движением истории, прогресс, великое будущее куется усилиями каждого отдельного. Судьба мира зависит от того, насколько это отдельное солидарно с общим, от его социальной активности, этической чистоты и мужества. В развитии подобного целостного видения мира, в понимании ответственности человека за народ К. Кулиев перекликается с выдающимися представителями русской эстетической культуры. В этом сказывается влияние на балкарского поэта принципов отношения к изображаемому прежде всего Л. Толстого, А. Чехова и других. Достаточно вспомнить героя Пушкина Алеко, в ком осуждается человек, нарушающий нравственные законы общества: «Оставь нас, гордый человек», — говорит старик-цыган ему. Алеко — эгоист, он «для себя лишь» хотел воли, потому и трагичен. Дмитрий Карамазов «мечтает сорасняться с миром в его страдании»¹. Достоевский проводил мысль о том, что разум, не освещенный чувством братства, солидарности с миром, любовью к другому человеку, опасен и способен на преступление. Герои великого русского художника Раскольников, Иван Карамазов осознают, что убийство другого человека есть в то же время и самоубийство. Жизнь с больной, атрофированной совестью не жизнь — страдание.

Л. Толстым утверждался принцип личной ответственности человека за народ, мир. Кутузов был особенно дорог его сердцу потому, что он находил в нем черты, связывающие с народом. Художник верил, что ход исторических событий направляется народом и ценность личности определяется тем, насколько она полно сообразовывает свои действия с ходом истории. Л. Толстой приходил к убеждению, что «уничтожиться должно насильно и замеситься свободным и любовным единением людей»². Путь к этому, по мнению писателя, лежит че-

¹ Современные проблемы реализма и модернизма. М., 1965, стр. 419.

² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 68. М., 1954, стр. 64

рез нравственное усовершенствование, Но, призывая угнетателей и угнетенных образумиться, Л. Толстой нравственно оправдывал действие революционеров, ибо он считал, что их борьба — это борьба во имя народа, во имя общего. Великий гуманист понимал искусство как «необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества, средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах»¹. Естественно, что все творчество Л. Толстого служило делу защиты свободы человека. Оно призывало людей к солидарности, взаимной поддержке и помощи. Очень многогранно блоковское влияние на поэзию К. Кулиева. А. Блок дал выдающемуся горцу многое не только в смысле философского преломления проблемы «мир и личность», но и в смысле преломления через призму прекрасного².

А. Блока всегда занимали вопросы отношения человека и общества. Уже в «Стихах о Прекрасной даме» поэт попытался дать свой мир гармонического слияния личности с всеобщим³. Однако реальное содержание этого слияния еще не осознается, и связь личности с бытием персонифицируется в высоком образе «Вечной женственности». Образ «Вечной женственности» — это форма протеста против хаоса бытия, попытка преодолеть дисгармоничность мира и форма ухода от буржуазной действительности, основанной на всеобщей грызне личностей, на взаимной вражде и злой разобщенности. Полноту связи личности и мира А. Блок хотел найти в любви. Интересно, что и «Стихи о Прекрасной даме» связаны с любовью поэта к будущей своей жене Любови Менделеевой. В ней он находил нечто «пленительное, сладостное и великое».

Чистая, глубокая любовь к женщине А. Блоком рассматривалась как высшее проявление полноты связи личности с народом. Без любви жизнь невысказана, ибо не любить — это значит быть отгороженным от мира, общего движения.

Людьми, неспособным на высокое чувство, А. Блок отказывает в праве называться человеком. Но в обществе, где «люди живут в печальном сне», никто «не

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 15. М., 1964, стр. 87.

² Речь о связи поэзии К. Кулиева с поэзией А. Блока будет идти особо.

³ А. Горелов. Гроза над соловьиным садом. Л., 1970, стр. 28.

умел любить по-настоящему» («Арлекин») и все было иллюзорным, ненастоящим: мир — пустотой, дали — нарисованными на бумаге, невесты, подруги — картонными, кровь — клюквенным соком, любовь — пошлостью, поруганной. Герои Газтон, Алисхан, Голубой, Арлекин — призрачны, ибо оторваны от земного бытия, от народной жизни. Люди же, несущие положительное начало, такие, как Пьеро, Бертран, трагичны, остаются неразгаданными, непонятными: такова взаимная отчужденность личностей в буржуазном обществе. Полнейшая зависимость человека от объективных обстоятельств обрекает его на пассивность, толкает на измену своим идеям, чувствам. Голубой уступает любимую «господину в котелке», Бертран, будучи глубоко честным, служит неправде века, выступает против восставших ткачей и т. д. Счастье отдельного обусловлено социальной действительностью. «Страшным миром» назвал ее А. Блок. «Страшный мир» несовместим с интимно-человеческим, лишен чувства ответственности за личность и приносит ей лишь трагедию, разрушая семейные очаги.

Всем дореволюционным творчеством А. Блок выступал против пассивности, разобщенности личности, показывая трагизм этой разобщенности.

И сам поэт, чувствуя свое одиночество, оторванность от общественного движения, глубоко переживал.

«Весь мир наш разделен на клетки толстыми переборками: сидя в одной, не знаешь, что делается в соседней. Голоса доносятся смутно. Пробриться сквозь толщу переборки невозможно. Делаешь, сидя в «своей клетке», одинокое дело...»¹.

В поэме же «Двенадцать» герои А. Блока начинают вступать в гармонические отношения с миром, очищая его от мерзостей, от зла. Изменяют обстоятельства согласно народному идеалу, дают направление истории.

Естественно, взлет литературы определяется не одним творческим обращением к духовному наследию классиков. Успех там, где имеется единство традиций, таланта и жизненного опыта, если художник исходит из таких представлений о человеческом типе, из таких концепций социальной психологии, которые дает ему современная действительность.

¹ Цит. по кн.: *Л. И. Тимофеев*. Александр Блок. М., 1957, стр. 119.

Произведения русских классиков выражали нарождающиеся передовые революционные идеалы. Страстные порывы к совершенству, тяга к социальной активности, к творчеству, готовность трудиться по-коммунистически, жить, тратя себя ради других, вместе с тем черпая силы и вдохновение из многообразного бытия — эти черты нашего современника если и могли характеризовать человека времен Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, то немногих. Их идеалы, рожденные в результате осознания материи в потенции развития, нужд и интересов народных масс, оставались идеалами, не переходя в материальное. О гармонии между интересами личности и общества не могло идти речи в классовом антагонистическом обществе. Советские же художники творят в таких социально-общественных условиях, когда высокая ответственность перед народом, перед грядущим стала нравственным, патриотическим максимализмом, когда основной принцип коммунизма — от каждого по способностям, каждому по потребностям относится не только к сфере труда и распределения продуктов производства. «От каждого полная отдача его сил в многообразных сферах человеческой деятельности, каждому — все возможности духовного, умственного и физического совершенства. К этому мы идем»¹. И в этом, видимо, большое преимущество писателей наших дней перед писателями прошлого. Жизнь, действительность, которая, скажем, для Л. Толстого, Чехова оставалась желанием, мечтой, для современного человечества стала неиссякаемым источником нравственности, художественной мысли.

Поиски решения проблемы слитности, неразрывности между человечеством, Вселенной и личностью занимают сейчас передовых художников, видимо, больше, чем когда-либо. Среди них — К. Кулиев. Для горского поэта Человеком может называться лишь тот, кто «сердцем понял» свою сращенность с судьбой народа, кто чужие страдания и беды принимает как собственные. В понимании К. Кулиева современный человек — активнейшее, разумнейшее звено Вселенной, связь мира, вре-

¹ Ю. Андреев. Движение литературы. Журн. «Нева», 1971, № 11, стр. 175.

мен, эпох. Его дом родной — средоточие всех ветров мира, пульса человечества — вырастает до размера Вселенной. И последняя уплотняется до объема отцовского дома. Отсюда совместимость в поэзии Кулнева двух взаимопереходящих образов: «дом — Вселенная, Вселенная — отчий дом».

Мир — мой отчий дом, где я рос,
Пусть будет прочен он и стоит вечно.
Я не скажу: «Пусть мир рушится,
Когда я уже не буду в нем».
Мир покидая, подобных слов
Ни моя мать, ни отец не говорили.

(кн. «Кизилловый отсвет». Подстрочный перевод.)

Одно из лучших стихотворений К. Кулнева называется «Мой дом и мир» («Мир дому твоему»). Поэт прежде всего говорит о добре для всех, всему человечеству. Но это не материализация ложного желания раствориться в «общем» или показаться этаким человеколюбом. Причина кулневского космологизма в понимании взаимобусловленности явлений, в понимании Вселенной как творца счастья индивидуума. Не может случиться так, чтобы одни народы оставались равнодушны к тому, как на земле других льется кровь. Пламя, охватившее одно дерево, может сжечь весь лес. «Когда молния бьет гору, то грустит, сотрясаясь, соседняя» («Вновь льется кровь» — «Мир дому твоему»). Поэт знает, что «черная печаль», «черные ветры», постигшие человечество, не обойдут его дом. Вот почему так понятны и естественны кулневские стихи, призывающие сражаться за счастье ближних и всего мира. Желая «мира дому твоему», поэт желает его себе и Вселенной.

Человек для человечества и Человечество для человека — таково решение поэтом проблемы личность и мир. Когда К. Кулнев видит, что кому-то трудно, он говорит: «стал я старше на одну печаль, ты — на одного богаче друга», или «сожженной Хиросимы горький дым проник в мой дом, и я опять страдаю», «Земля — наш дом родной, единый дом... Мы все — ограда дома. Силой всех он устоять способен в наше время». Или: «Я ваше сердце заслону от боли. Пусть будет больно сердцу моему», «Без людей дорога тяжелее, а с людьми — беда мне не беда».

Историзм поэзии К. Кулиева, как видим, проявляется в том, что ответственность за собственную судьбу не отделяется от ответственности за судьбу всех людей на Земле. Этим в значительной мере и определяется место поэта в той идеологической борьбе, которая ведется сегодня вокруг марксистско-ленинских идей и социалистических идеалов. Художественная концепция личности К. Кулиева, наряду с концепциями великих гуманистов современности, направлена против буржуазной эстетической мысли, в частности, против экзистенциализма.

Идеал экзистенциалистов — человек, свободный от всякой коммуникации с окружающим миром. Они выдвигают эгоцентрически замкнутую в себе личность, у которой нет и не может быть выхода в мир, к человечеству. Ибо мир и человек, согласно экзистенциалистской концепции, непересекающиеся параллельные плоскости, если и пересекутся, то чтобы снова отдалиться. Мир хаотичен и враждебен человеку так же, как человек враждебен ему. Один из героев романа «Чума» Камю торжествует оттого, что на город свалилась беда, он радуется, видя гибнущих своих сограждан.

«И дом родной, и далекие города — творения рук мастеров — я равно люблю. Судьба, будь всегда милосердна, преграждай дорогу бедам и бурям» («Мир дому твоему». Подстрочный перевод), — «молится» герой К. Кулиева. Осознанный интернационализм — сущность человека, обновленного социалистической действительностью, социалистическим типом взаимоотношений личности и общества.

Человек, как утверждают экзистенциалисты, — жертва миропорядка, незащищенное существо, замкнутое, не знающее сочувствия к другому. В поэзии же К. Кулиева люди близки, словно живут они под одной крышей. Вселенная приближена к своему творцу и частице — человеку, как могут быть приближены очаг и греющийся возле него. Они взаимны. Человек не даст остыть очагу — он же одаривает его теплом, светом. Об этом К. Кулиев говорит языком большого искусства, языком своего народа, величавых гор и родной земли.

В стихотворении «Вспоминая Алексея Ласурнана» смерть человека воспринимается как трагедия разъединения двух миров. Объективизируя подобную мысль, К. Кулиев использует яркую метафоризированную речь.

Солнце грустит оттого, что не придется ему более ласкать лучами умершего. Смерть человека — это не просто прекратилась жизнь еще одного существа — произошло изменение во всем мироздании. Кажется, солнце продолжает свой обычный круг, приходит рассвет, настает вечер. Но это кажимость. Не только человек лишился солнца, рассвета, вечера, неба, моря. А и они — человека. Оттого-то «печален простор моря», «печальны небо Абхазии и звезды». Ощущение трагедии нагнетается повторением однотипных стихов. Почти каждая строка начинается с рефрена: «Теперь его солнце...», «Теперь его вечер...» и т. д. Страдает мир потому, что пробуждается, потеряв свою частицу, страдает герой К. Кулиева, ибо приезжает в город, куда больше не сможет приехать умерший...

Трагедия разъединения выражена и в стихотворении «Мальчик утонул». Здесь создается образ осиротевшей среды, потерявшей мальчика. Этому служат точные, зрительные предметы пространства, перечисленные с соответствующими эпитетами тех атрибутов окружающей действительности, с которыми тесно соприкасался погибший. Без мальчика остались родители, «тропинка возле дома», «бабочки», «хворостинка-лошадь», «огонь», который бы «грел его в снегопад», «машина», «раскрытая книга», «ослик» и т. д. Создается ощущение траурной тишины.

Совместимость, единство мира и человека с присутствующей К. Кулиеву глубиной и эмоциональностью объективизируется в произведении «Ребенок болен...» («Книжловый отсвет»). Образ страдающего ребенка дается в динамике, постепенно получая расширительное значение. Вначале он — сын матери. Страдает мальчик, страдает женщина, не зная, как ему помочь. Затем автор называет его частицей мира и дважды — «ребенком мира». Соответственно, соучастие принимают мать, Земля, Вселенная. Стихотворение, как и предыдущее, построено по принципу метафоризации, олицетворения. В момент страдания ребенка «затихает ветер», «перестают крутиться мельничные жернова», «застывают птицы на лету», «не цветут деревья» «прислушались сады». «Страдает мальчик — ребенок мира — горька ночь всей Земли. Охвачен огнем горячим один малыш на свете — и вся Вселенная в беде».

Осознавая трагизм людей в капиталистическом об-

Об ответственности Земли, народа за судьбу человека Н. Асеев писал в «Песне о Гарсиа Лорке». «Не умещается радостный мир в тесном уюте наших квартир», — говорит поэт в другом произведении. Легко заметить здесь переключку таких разных художников, как Н. Асеев и К. Кулиев. Вспомним, что К. Кулиев дом родной и Вселенную ставит рядом. Дом балкарского поэта открыт для всех, и его не обойдут ни печали, ни радости человечества. Таково поэтическое мироощущение и Асеева:

Легите в окна, облака,
Входите, сосны, в полный рост,
Разлейся, времени река,—
Мой дом открыт сиянию звезд¹.
«Земляне! Люди!
Мы в ответе
За наш очаг — за шар земной»², —

пишет П. Бровка.

Развивающееся содружество людей планеты, гражданская ответственность за «чужие судьбы» — одна из главных тем и поэзии Л. Мартынова. «Со всеми вами я готов идти, поскольку мне любая речь понятна»³, — говорит поэт. Конечно, он с теми, которые взаимны и заявляют: «Мы с тобой, если с нами и ты»⁴.

Тоже самое можно сказать и о поэзии Я. Смелякова, Э. Межелайтиса и многих других. — В чем же причина подобной общности таких разных, непохожих поэтов?

Разных по языковой принадлежности, мелодике, поэтике стиха. Естественно, что здесь сказывается прежде всего духовная близость не только самих художников, но и «общность ощущения» (В. И. Ленин) советских людей, с одной стороны, и характерная примета современности, когда коммунистическое все теснее сливается с общечеловеческим — с другой. Недаром у Л. Мартынова прорывается: «Что ни день, то больше люблю я людей, и люблю их, конечно, не зря».

¹ Н. Асеев. Собр. соч. в 5-ти томах, т. IV, стр. 319.

² Журн. «Знамя», 1972, № 12.

³ Л. Мартынов. Первородство. М., 1968, стр. 328.

⁴ Там же, стр. 334.

Было бы натяжкой, если мы, исходя из такой общности, стали бы искать учителей и учеников. Ничуть не умаляя значения традиций для сформировавшихся художников, ценность и необходимость взаимовлияний, пожалуй, уместнее говорить об общей колыбели всех поэтов — борцов за передовое — о сущности социалистической жизни. Она дает толчок, импульс к творческим действиям, определяет направленность художественного мышления, концепции действительности. Сходные идейные, методологические установки, «литературная родина» (И. Бехер), насущные проблемы эпохи — вот чем обуславливается общность поэтических мотивов в литературе. Естественно, что всякое время имеет свои проблемы, задачи, от разрешения которых зависит движение общества вперед, эстетическое мужание самой литературы. Художник только тогда достигает значительных успехов, когда уяснит себе эти проблемы, переплавит их в своем творческом воображении. Яркое свидетельство тому — современная балкарская поэзия и в особенности взлет творчества К. Кулиева. Но общность проблем, задач, выдвигаемых перед советскими художниками и методологическая общность в их разрешении вовсе не предполагают стилистической похожести. Более того, углубление историзма мышления — одного из главных принципов социалистического реализма — сопровождается развитием многообразия стилей, новаторских художественных форм.

В замечательном своем стихотворении «Свобода» Л. Мартынов, провозглашая ответственность каждого за судьбы других, пишет:

Не говоря уже о человеке,
Каждый ищет помощи, опоры ..

И сами горы возглашают часто,
Что от безлюдья стонут их ущелья,
И сами реки тоже просят моста
И изнывают от бескорабелья¹.

¹ Л. Мартынов. Первородство. М., 1968, стр. 344.

Сравните эти стихи с кулиевскими:

Одиночество я ненавижу,
Без людей клину я жизнь мою.

Горец у друзей огня попросит,
Если у него темно в золе¹.

Сколько здесь очевидного, интеллектуального родства, нашедшего «непохожее» образное, интонационное претворение. В первом для объективизации трагизма одиночества привлечена и природа. Природа обнаруживает человеческую сущность, с ее помощью Л. Мартынов раскрывает свободу личности, понимаемую как братская общность, солидарность. В стихотворении Кулиева подобная мысль не опосредуется («Я одиночество ненавижу»). Однако в решении темы одиночества, радостной солидарности К. Кулиев бывает многообразен. Одним из приемов балкарского поэта является обращение к природе. Он наделяет ее человеческими качествами. Она переживает, грустит, чувствует, думает. Под ее конкретно-зримыми образами, пластическими деталями поэт нередко прячет важные социальные мысли или же, отталкиваясь от ее явлений, картин, поднимается до решения философских вопросов, проблем, выдвигаемых эпохой. О чем бы ни писал поэт — о веточке кизила, алычи, о сосне, о небе, море, ручейке — он не забывает, что «человеческая сущность природы существует только для общественного — человека, ибо только в обществе природа является для человека звеном, связывающим человека с человеком, только в обществе выступает как основа его собственного человеческого бытия»².

Вот небольшое стихотворение «Дички-яблоня белая веточка» («Мир дому твоему»). Поэт с натуралистической точностью запечатлел яблоню, которая цветет над серым камнем. Это не просто статичная зарисовка. Яблоня — вся в движении, «полна нежности, чувств, страдания» к одинокому соседу — камню. Она протягивает к нему то «белую руку — веточку», словно «понимала, как нелегко жить» в мире одиноким, то цвела, склоняясь прямо на грудь камня, и «радовался камень об-

¹ К. Кулиев. Раненый камень. М., 1968, стр. 71.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 589—590.

ретенному другу». В стихотворении же «Зеленеющему кизилу» поэт, обращаясь к «одинокому кизилу», говорит: «Возьми мою любовь, пусть она будет с тобой». Ведь против бурь и морозов вдвоем легче. Поэт просит одинокого: «Возьми мой стих, ведь может прийти зима».

Нет надобности говорить о том, что каждая деталь Кулиева не только несет наглядно изобразительную нагрузку, но и социально-смысловую. Пожалуй, подобные миниатюры поэта следует определять как стихи-символы. В этом отношении интересно и четверостишие «Одинокое дерево на холме». Дерево растет, имея единственного соседа — свою тень. А когда луна скрывается за облака, приходит темь, исчезает даже тень, дерево страдает от одиночества, с томлением ждет «белой ночи». Отсюда мольба поэта, чтобы судьба дарила дереву больше лунных ночей, чтобы оно не знало тьмы. Но это уже и мольба за людей, за мир, человечество. Мысль поэта восстает против всех, которые готовы принести социальные бедствия, разъединяющие людей.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Благодаря ленинской национальной политике, сближению культур разных народов, благотворному влиянию мировой, прежде всего русской культуры, балкарская литература (не только поэзия, а и проза) прошла большой путь становления, формирования. В настоящее время к уровню ее художественного мышления можно предъявлять высокие эстетические требования. Общность эстетических критериев обуславливается с общностью задач, проблем, стоящих перед художниками как больших, так и малых народов — удовлетворение духовных потребностей современного человека — строителя коммунистического общества. Насколько глубока и свежа мысль, которую несет человечеству то или иное произведение, какие закономерности развития открывает оно и как соотносится его концепция действительности с общей концепцией современности — подобные вопросы могут или должны возникать у каждого, для кого чтение не просто времяпрепровождение.

На современном этапе идеологической борьбы и коммунистического строительства функции советского художника усложнились, его ответственность перед многочисленным советским народом еще более возросла. Соз-

датели младописьменной культуры не могут не считаться с высоким духовным уровнем и запросами современного человека. Современный читатель-горец, для кого русский язык стал вторым родным языком, знакомясь с новым произведением, ориентируется на лучшие достижения русской и мировой литературы. Это ставит писателя перед проблемой совершенствования своего мастерства. Характером сотрудничества, сближением культур обусловлено формирование художника нового типа, художника, ищущего путь к сердцам разных национальностей, руководствующегося стремлением служить «новой исторической общности людей — советскому народу» (Л. И. Брежнев). Естественно, что успешное развитие той или иной литературы зависит от множества факторов, и в частности, от глубины осознания художником того, что восхождение советской многонациональной культуры — результат совместных усилий больших и малых наций, от умения соизмерять собственную деятельность с уже достигнутым в искусстве. Без этого соизмерения легко впасть в заблуждение, выдавая известное за новое. Произведение, повторяющее, решающее решенные проблемы, умирает, не успев войти во взаимодействие с читательской аудиторией. На современном этапе значимость, действенность творчества писателя младописьменных литератур не может определяться локально-национальным значением. Близость народов нашей страны, близость их интересов, целей и стремлений, общность коммунистического идеала ставит художника перед необходимостью задуматься о глубине и свежести мысли своего произведения, о том, как активно входит созданное им в сферу духовных запросов читателя и какими сторонами своей творческой индивидуальности он обогащает советскую многонациональную культуру.

В настоящее время успешно развивается не только поэзия, а и балкарская проза. И, пожалуй, ее движение и издержки во многом обуславливаются степенью понимания этой стороны литературно-эстетической жизни нашего общества, от того, на какие эстетические потребности она ориентируется, как понимается художниками духовная общность советских людей. В. И. Ленин неоднократно говорил о необходимости «бороться против мелконациональной узости, замкнутости, обособленно-

сти, за учет целого и всеобщего, за подчинение интересов частного интересам общего» (т. 30, стр. 45).

Балкарская литература развивается по пути преодоления национальной ограниченности, все увереннее обретая выход в круг проблем, которые волнуют всю нашу многонациональную советскую литературу. Она живет стремлением воплотить характер создателя — творца коммунистической современности. Как и вся советская литература, балкарская всегда отводила и отводит центральное место человеку ленинской партии. В связи с этим хочется отметить, что в поисках эстетического идеала времени наши художники все активнее обращаются к специфическому осмыслению, воплощению образа великого Ленина, революционеров-ленинцев. За последнее десятилетие в балкарской литературе появились такие произведения, как «Горская поэма о Ленине», «Живой как жизнь» К. Кулиева, «Ленин с нами», «Коммунисты» К. Отарова. Совершенно недавно появилась «Поэма весны» М. Мокаева, в которой поэт к осмыслению образа Ленина, величия ленинского гуманизма идет через осмысление судьбы горского народа. Б. Гуртуев опубликовал «Рассказы о Ленине».

Высокая, искренняя любовь к советской власти, принесшей ранее угнетенному горскому народу экономический, культурный расцвет, братское единство с другими нациями, окрашивает произведения балкарской литературы, накладывает на них определенную печать, организуя характер повествования, тон авторской интонации. Борьбе за установление Советской власти на Кавказе, борьбе за укрепление основ социалистической действительности, теме дружбы русского и горских народов посвящены романы «Горные орлы» Ж. Залиханова, «В теснине» О. Этезова, «Новый талисман» Б. Гуртуева, пьесы «Рассвет в горах», «Абрек» И. Боташева и другие. В каждом из них делается попытка вывести обаятельные образы революционеров-ленинцев, показать их благотворное влияние на формирование борца, создателя-борца. Большим вниманием пользуется С. М. Киров. О нем писал основоположник балкарской поэзии, мудрый К. Мечнев, пишут Ж. Залиханов, И. Боташев. Это и понятно. Многим видным горским большевикам посчастливилось вместе с ним вести борьбу. Старейший балкарский писатель С. Шахмурзаев в повести «На заре» тепло рассказал о дружбе героя гражданской вой-

ны Калабекова с Кировым. Не будь этой дружбы, трудно сказать, как сложилась бы судьба легендарного балкарца, грудью заслонившего С. М. Кирова от вражеской пули? В романе Б. Гуртуева «Новый талисман» много ярких страниц посвящено мужественному, стойкому большевику-ленинцу Видяйкину. В поэме С. Гуртуева «Алим Байсултанов» выведен образ верного ленинца, коммуниста.

Все возрастающее внимание к событиям, выражающим смысл, закономерности развития нашей общественной жизни, к ленинской теме, к теме Октябрьской революции, гражданской и Отечественной войнам, к теме интернациональной дружбы, солидарности, сотрудничества народов нашей Родины — характерное явление всей многонациональной советской литературы и ее неотъемлемого компонента — младописьменной балкарской литературы. Это говорит о том, что балкарские писатели прочно стоят на позициях последовательной коммунистической партийности. В этом залог их дальнейшего прогресса, расцвета их творчества. Ведь, как отмечали еще Добролюбов, Чернышевский, выбор объектов художественного изображения — очень важный показатель направления писательской деятельности, творческого метода.

Конечно, прогресс в художественной литературе обуславливается не только расширением круга освещаемых, решаемых тем и проблем. Новый объект исследования может раскрыться в своей многогранности, если он будет не просто декларироваться, а приведет к соответствующему обогащению, обновлению поэтики. Движение жизни в искусстве — это движение средств изобразительности, смена художественных форм.

Обновление тематики, приобщение балкарских прозаиков к культурной жизни народов нашей страны не могли не отразиться на характере материализации действительности, ее художественного оформления. Романное слово по сравнению с недавним прошлым стало более напряженным, эмоционально нагруженным. Существенно поднялась культура эпического повествования. Например, в романе Б. Гуртуева «Новый талисман» немало страниц, подкупающих тяготением к пластическому изображению, к уравновешенному, слаженному повествованию. Подобный стилевой тип присущ

и Ж. Залиханову, А. Узденову («Санният»). Прозой же А. Теппеева, Б. Гуляева («Тропинка») намечается более динамичный, экспрессивный стилевой тип, где средства выразительности преобладают над средствами изобразительности. Отдельные произведения М. Шаваевой отличаются естественностью интонации. Писательница умеет прислушиваться к голосам своих персонажей, их внутренним движениям, переживаниям («Белый башлык»). Разумеется, все эти качества не являются сугубо индивидуальными доминантами каждого из названных прозаиков. Взаимодействия «стилевых клеток» легко обнаруживаются в любом произведении балкарской литературы. Тем более эти качества не могут полностью определить лица того или иного пишущего. Речь идет о тех более или менее заметных положительных моментах складывающейся стилистической системы прозы. В этом плане важно отметить и то, что в балкарскую прозу уверенно входят реалистическая условность, познающий метафорический образ. Умение сближать явления, события, факты по их сходству ради того, чтобы с их помощью познать, объяснить другие, жизненно важные процессы — это признак подлинного художественного мышления, начало диалектической мысли, и оно пришло лишь в последние три-четыре года. Достаточно назвать рассказы Б. Гуляева «Орлиное гнездо», «Аппассионата» Э. Гуртуева или повесть А. Теппеева «Солнце не заходит». В последней немало картин, образов, деталей, посредством которых автор поднимается до глубоких обобщающих мыслей. Такова зрительно-пластическая картина восхода солнца, символизирующая несоборность жизни, вечное торжество прогресса, постоянную обновляемость действительности. Символичны и такие главы, как «Глубинные воды не иссякают», «Белый башлык». Несмотря на некоторые недостатки, связанные с надуманностью, поэтика А. Теппеева, реализованная в повести «Солнце не заходит», во многом нова и заслуживает внимания.

В настоящее время в нашей прозе можно найти все «основные типы композиционно-стилистических единств» (М. Бахтин), на которые обычно распадается стиль, поэтика как система, вплоть до неизвестных балкарскому читателю элементов не собственно прямой речи, элементов взаимодействия, пересечения внутренних и внеш-

них речей героя (например, начальные строки романа Х. Кациева «Тамата»).

Тем не менее многие произведения оставляют чувство неудовлетворенности, ощущение неполноты постижения окружающей действительности. «Нет ли здесь противоречия?» — спросит читатель. Наверное, нет. И дело в том, что средства изобразительности, элементы поэтики, которые используются балкарскими художниками, еще не имеют достаточной эмоционально-психологической нагрузки, часто «эксплуатируется», если позволительно так выразиться, для оформления известных, избитых истин, мыслей, фактов, событий, лежащих на поверхности. В этом, очевидно, сказывается молодость прозы, нетворческое усвоение ею традиций передового художественного опыта. Форма монолога, внутреннего монолога, например, к которой часто обращаются балкарские прозаики, может остаться всего лишь схемой, если не характеризует персонажа с неожиданной стороны, не является результатом натиска мыслей, глубокого душевного процесса. В балкарской же прозе в речах персонажей, монологах и внутренних высказываниях порой не содержится ничего нового по сравнению с тем, что мы о нем уже знаем, с тем, что уже сообщалось о нем автором или самим персонажем. Осознавая необходимость многогранного воплощения идеи, характера, отдельные балкарские художники не думают над тем, насколько развивается, углубляется создаваемый им характер в том или ином высказывании, внутреннем монологе. Отсюда однолинейность изображения действительности.

«Роман как целое, — сказал М. Бахтин, — это многогостильное, разноречивое, разноголосое явление». Однако эта разноголосость обуславливается не количеством людей, населяющих роман, повесть, а специфичностью их авторской речи, специфичностью их мышления, восприятия действительности, их неповторимого характера. Надо бы, чтобы мыслили, говорили, воспринимали жизнь герои произведения. Некоторые же балкарские прозаики, заселив роман множеством людей, лишают их возможности быть непохожими друг на друга, вместо них говорят сами, воспринимают и видят мир своими глазами. Чтобы стать балкарскому роману «разноголосым явлением», его создателю предстоит научиться воспринимать жизнь глазами всех тех, кому он пытается

дарить жизнь. Если исходить из того, что он успел накопить за короткий срок существования письменности, можно быть уверенным в том, что и балкарская проза вскоре займет соответствующее место в многонациональной советской культуре. Тому залог вся наша социалистическая действительность, братское содружество народов СССР, чувство высочайшей ответственности художников перед всесоюзным читателем, общей «литературной родиной».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	1
У истоков реализма	16
Начальный этап формирования социалистического реализма	34
Поэзия военных лет	95
Формирование социалистического реализма — формирование стилевых, жанровых форм	145
К вопросу «Социалистический реализм и романтизм»	178
Метод в движении	201
Вместо заключения	228

Толгуров Зейтун Хамидович

**ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА
В БЛКАРСКОЙ ПОЭЗИИ**

Редактор *И. Х. Бабаев*

Художник-редактор *И. Г. Абрамов*

Технический редактор *Л. Д. Жарашуева*

Корректор *А. В. Ляхова*

Сдано в набор 13/V 1974 г. Подписано к печати 26/XI 1974
Формат 84×108^{1/32}. Бумага обёрточная. Физ. п. л. 7,375
Усл. п. л. 12,4. Уч.-изд. л. 12,7. Заказ № 4686. Тираж 500 экз.
Ч 02198. Цена в переплете 43 коп.

Книжное издательство «Эльбрус»

Нальчик, ул. им. адмирала Головки, 6

Полиграфкомбинат им. Революции 1905 года
Управления по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли Совета Министров КБАССР

Нальчик, проспект им. Ленина, 33