

83.3(2p=Балк)

У 73

11 73 895

НАЦИОНАЛ  
СЕРВИС

НАЦИОНАЛ  
СЕРВИС

| 8 |

НАЦИОНАЛ  
СЕРВИС

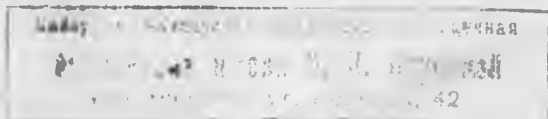
НАЦИОНАЛ  
СЕРВИС



ФАТИМА УРУСБИЕВА

**ПОРТРЕТЫ  
И  
ПРОБЛЕМЫ**

ЭССЕ,  
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ,  
СТАТЬИ,  
РЕЦЕНЗИИ



НАЛЬЧИК · ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЭЛЬБРУС» · 1990

1173895

ББК 83.3Ба  
8С(Балк)2  
У73

Редактор *С. М. Моттаева*

**Урусбиева Ф. А.**

У73      Портреты и проблемы: Эссе, литературные портреты,  
статьи, рецензии. Нальчик: Эльбрус, 1990.—164 с.

ISBN 5-7680-0318-5

У  $\frac{4702100400-081}{M125(03)-90}$  46-90

**ББК 83.3Ба  
8С(Балк)2**

ISBN 5-7680-0318-5

© Ф. Урусбиева, 1990

# МОНОДИАЛОГ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО КРИТИКА

Куда деваются национальные критики и литературоведы, которые получают образование при академических аспирантурах в Москве, в частности аспирантуре Института мировой литературы? Подавали надежды, многие из них с блеском защитили диссертации, оставили след в своей «Alma mater», выпустили на местах по одной книжке (неизбежный плод диссертационных бдений) — и все! Капули в Лету... Я окликаю тех, кто в бытность мою в ИМЛИ, в секторе литературы народов СССР, полукругом сидя напротив Олимпа, возглавляемого Г. И. Ломидзе, говорили о проблемах родной культуры и литературы: Костя Цвигари, Мурат Ауэзов, Пальма Катинайтэ, Н. Мусова, В. Агрба... Из аспирантов более позднего призыва — Зарема Казбекова, З. Караева, Ю. Тхагазитов и др.

Или, по возвращении, родная почва показалась «мачехой» после «мамы-аспирантуры», сообщившей нам всем такой щедрый импульс доброты и демократизма, деловито-корректного внимания, сознание высоты и нужности избранного пути? Наиболее упорные, наверное, вернутся в этот полукруг с докторскими, но это не снимает проблемы.

За прошедшие без малого два десятилетия я почти никого из них не встретила на площадках дискуссий и проблемных разговоров. Представительство национальных литератур как-то незаметно отладилось в конвейер: 2—3 «звездных» имени, публикуемых с завидной периодичностью, но не отражающих процесс и состояние в целом. Сама же литература, вызванная из небытия «звездным» именем, как бы вновь в него и погружается, так и не вступив в диалог с другими литературами. Процесс фрагментарен без силового поля, в котором формировались эти явления, без новых имен и явлений, которые улавливаются, конечно же, критикой на местах. Только «стационарное» многолетнее наблюдение процесса, корневая связь с этнокультурной средой вознаграждает безошибочными формулами и суждениями. А не эссензм, не дерзость сопоставлений эпох и регионов. Удивляет порой бесплодность и альтернативная разведенность суждений в громких баталиях и «некруглых столах», обсуждающих феномен грузинской прозы или последние романы Чингиза Айтматова при участии наиболее «модных» и авторитетных имен, где главное — высказаться, продемонстрировать собственные возможности. Убеждена, это недостающее звено — национальная критика — не может быть ничем заменено. Парадоксально, но именно об этих, так часто всеупомянутых, нуждающихся уже в литературоведении, а не в критике, писателях нет серьезных исследований. Так что впору вспомнить о старом добром литературоведении с его милыми сердцу категориями — конфликт, герой, традиция и новаторство. Журнализм, который, как сетует академик Д. С. Лихачев, вытеснил литературоведение, быстро сублимирует достижения смежных наук — философии, экономики, социологии, психологии — и формирует свой особый сленг, который для провинциальных коллег почти недостижим. Пока они, как робкие, виноватые ученики старательно изобретают велосипеды, штудируют последние достижения, они уже на слуху у их столичных коллег и вот-вот устареют. Но часто эта высшая посвященность не может скрыть альтернативность сути, универсализм, небрежение к тексту, который стал уделом литературоведения. Но и в нем это качество — скорее не родовое, а индивидуальное. Для меня образец отношения к тексту — А. Бочаров об Андрее Платонове, прозе Пушкина.

Исключение составляют работы критиков, глубоко входящих в контекст: небольшая монография Г. Гачева «Любовь. Человек. Эпоха» (о повести «Джамилля» Ч. Айтматова), являющаяся образцом такого вхождения в ауру региона, в мир «чужой литературы», статьи Льва Аннинского о Тимуре Пулатове, Чингизе

Айтматов, Гранте Матевосяне, Ю. Карякина о Матевосяне, Ю. Суровцева о казахском историческом романе и Отаре Чиладзе, В. Ковского о С. Санбаеве, Н. Ивановой о Чингизе Гусейнове, А. Руденко-Десняка о Н. Думбадзе и Г. Дочанашвили, Павла Мовчана о Махтумкули.

Г. Белая и Н. Иванова, сами же продекларировав невозможность и неправомочность постижения чужого национального мира (журнал «Кавказони», № 3) со стороны, делают убедительные попытки преодолеть «невозможное», демонстрируют усилие, которое в себе самом равно преодолению.

Но вернемся к критике на местах, к ее тупикам... Отчуждение критики как самосознания литературы, этой важной составляющей литературного разума любой народности, от системы «литература как деятельность» оборачивается «непрезентативностью» данной литературы в общем процессе, простым обозначением на карте (кстати, так и называлась серия в «Современнике», прекратившая свое существование).

Если перефразировать известный постулат, то критика достойна своей литературы. В этом смысле можно позавидовать критическому потенциалу грузинской литературы. Гурам Канкава, который вводит произведение в мировой контекст на уровне понятийно-философском, обозначая новый возможный уровень исследования (его имя тоже не встретишь на страницах центральной периодики), Отар Чхейдзе, с блеском и легкостью, как бы в укор профессиональным критикам, создающий метаструктуру мифа в пределах то ли пародии, то ли статьи. Так же обстоит дело в прибалтийской критике.

А что, так уж плохи дела в среднеазиатском или, наконец, в северокавказском регионе, богатом именами мирового звучания? Два критика, участвующих в разговоре, — Казбек Султанов и Нафи Джусойты, восполняющие отсутствие как оперативной критики, так и проблемной очень профессиональными и добросовестными разборами. И все-таки регион на «карте» — белое пятно. Невозможно в пределах одной статьи преодолеть пустоты бессистемности. Это убедительно продемонстрировал недавний обзор в «Литературной России», сделанный Казбеком Шаззо, владеющим как фундаментальным исследованием, так и острым критическим словом. Литературоведческая разведность понятий в применении к столь разным национальным литературам здесь уступает место фигурам красноречия, оценочным эпитетам, т. е. тому же эссеизму.

«В чем же ваша проблема?» — спросите вы. «Не печатают — неча на зеркало пенять... И вообще, критика создает знание предмета и любовь к нему, т. е. к литературе».

Смею заметить, не только это. Знаю по собственному опыту. А где же самоидентификация, языком психологов, личностная и профессиональная, которая возможна только в общении с читателем, с коллегами по перу? Где свобода и раскованность критического «я», обеспеченная опубликованными статьями, рецензиями, обзорами? Судя по всему, проблема критической смелости тоже не учитывается даже в плане прогностическом. Я имею в виду представленность критиков с мест в критических сборниках. А возраст в критике — тоже категория существенная.

По личному опыту злоключений с публикациями могу сказать, что для критики с мест в литературных журналах и газетах — надежная «мягкая стенка», невидимая, но неумолимая. У меня — целая коллекция вежливых отказов, по которым именно этот жанр (портрет, рецензия, обзор, полемика) оказывался ненужным по таинственной логике «быстрого реагирования». А как же быть со стратегией воспитания и привлечения критиков с мест к общему разговору?

Тем более, что наши местные писатели, толчковый потенциал которых опережает в этом смысле критику, добившись «экстерриториальности», издаваясь в Москве, смотрят на нас уже свысока?

Ибо при отборе произведений для перевода и издания в столице местная критика не участвует хотя бы в качестве посредническом, для отбора вала.

«Вернуть достоинство критику!» — эти слова из доклада В. Карпова на

апрельском пленуме 1987 года все еще звучат общанием, ибо дистанция между словом и делом остается.

\* \* \*

Предлагаемая читателю книга — итог многих лет и отражает самые разные жанры моего участия в нашей литературе как критика-литературоведа. Это — и отношение к работе того или иного литератора, вылившееся в «портрет», никогда не писавшийся по заказу, и рецензии на только что вышедшие книги, и обзоры жанрово-тематические, и статьи, посвященные проблеме или общему взгляду на процесс. Ее нельзя назвать книгой критических статей, так же как и отнести к жанру литературоведческой монографии. Она «синхронизирует» сам процесс и мое существование в нем, куда входят в равной мере не только периоды «критического запала», но и интерес к наиболее вершинным явлениям литературы, которые могут стать предметом литературоведения и представлять от наших литератур на союзном уровне.

Обращение к разным литературам региона, наверно, не надо оправдывать, хотя в практику нашу это еще не вошло. Рассматривая на языковом уровне наши литературы (балкарскую и карачаевскую, кабардинскую и черкесскую) как вышедшие из одного корня, на деле, в культурной практике, мы дробим и без того маленькие литературные общности на еще более мелкие ведомственные, территориальные образования, друг от друга отгороженные глухой стеной.

Тем более что един сам процесс из-за существующей коммуникабельности литератур и читателей. Так, современная сага, как явление, известное еще от «Сандро из Чегема» Ф. Искандера и повестей А. Абу Бакара, стала закономерным явлением в литературах и по ту, и по эту сторону Эльбруса: у Муссы Батчаева и Исы Капаева, а вот теперь у Мухамеда Емкужева. Пути исторического и историко-революционного романа, характер образности в стихе или развитие сатирического жанра мы уже не можем из-за явных типологических соответствий рассматривать изолированно только в одной из названных литератур. И, кроме того, с этим краем, Карачаево-Черкесией, я связана и материнским родством, и частью бытия, а критик тоже имеет право явить свое бытие, если это послужит хоть каким-то мостом, послужит более целостному рассмотрению этих литератур.

\* \* \*

Триада «личность — нация — человечество» именно в такой последовательности внушалась нам, как заклинание, но сейчас самой жизнью, кажется, совершилась перестановка ее частей. Личность все более напрямую связывается как категория с человечеством. Этим и знаменательно высказывание К. Кулиева: «Легко любить все человечество...», что он мудростью и совестью поэта совершает этот скачок, преодолевая принятую иерархию. Хотя в отсутствии пламенно-обостренного чувства национального его никак не упрекнешь...

Вокруг человека как личности должно оставаться свободное пространство от шовинизма любого рода — национального, профессионального, сословного; без этого личность — только частична, а обезличенная нация по произволу истории может превращаться в вольную стаю или в депортированную единицу, а в компактном большинстве может представлять только толпу. Просто этнический человек, который пришел в наше время на смену безличному, огосударственному человеку, может спрятаться за «культ народа», «народной мудрости», но и народопоклонство, как окрестили это явление в печати, не избавляет нас, каждого в отдельности, от ситуаций, когда хочется воскликнуть вслед за героем фильма «Карнавальная ночь»: «Ау, люди, где вы?..» Свобода от внутренних обязательств, от общественного идеала такой частичной личности в условиях демократизации приводит к рождению нового идола, страшнее идола национального, — идола собственного «я», которому такой человек беззаветно служит, как новый язычник.

Это и создаст почву для всеобщей энтропии, межличностного холода, на котором уже ничего не построишь — ни любви, ни дружбы, тем более дружбы между целыми нациями. Непомерная гипертрофия значимости собственной личности, личности закрытого типа, которая может рядиться как в одежды сверхинтернационалиста, так и громкого патриота, обращает в пепел все наши благие намерения в условиях всеобщей демократизации, да и всеобщей уравниловки.

«...Нельзя агрессивностью,— пишет Юрий Аверинцев,— или злостью, или безумием возместить сыновней уважительности к родному, отчему, которая, когда она есть,— довольно тихое чувство, проявляющееся как жизнь, а не как идеология...»

...«Как жизнь», у нас существует двуязычное село Жемтала, где жители говорят одновременно на двух языках нашей республики... «Как жизнь», сложили карачаевцы потрясающую по силе песню-плач о гибели черкесского села Большой Хуж во время русско-кавказской войны, и она вошла в их золотой песенный фонд как свидетельство собственной незабываемой боли. «Как жизнь», у кабардинцев и балкарцев поются одни и те же песни: «Таукан», «Али», «Каншауби и Гошаях». В селениях Верхней Балкарии мы записывали предания о рыцарских и галантно-игривых приключениях Сары Асланбека и Казаноко Джабаги, не смея оспаривать их «балкарское» происхождение, тем более что и имя последнего легко прочитывается именно с балкарского... Да и зачем оспаривать, если произошло само по себе кровообращение культур, которое совершают сами эти народы...

Дружба культур, основанная на духовном взаимопроникновении, убедительнее тысяч деклараций, потому что ее нельзя имитировать. Гоген на Таити, Рерих в Индии, Толстой на Кавказе... Его «Хаджи-Мурат» — до сих пор непревзойденная адвокатская акция по отношению к горским народам. Ни один из горцев не смог так обвинить царизм и так стать по другую сторону от него. Для меня фильм «Мимино» — великий фильм именно своей адвокатской миссией, он снял так много предрассудков в отношении к кавказцам и столько сделал для дружбы армян и грузин, сколько не сделали усилия армии пропагандистов...

Еще поразило недавно одно событие. На юбилей Кязима Мечиева приехали казахи и киргизы для ознаменования события не только в нашей, но и в их духовной жизни. «Великий старец» через сорок пять лет после смерти снова послужил живым мостом культур. Земля, где покоился его безвестный прах, вернула поэта земле, где он родился, и нет больше горечи, отравлявшей сердца его земляков оттого, что это возвращение состоялось слишком поздно, в нарушение завещания поэта, а есть гордость оттого, что приютившая его чужбина прислала к нему своих паломников, потрясенных силой и правдой его поэзии, и оспаривает право на кровную принадлежность к его поэзии.

«Дружба народов — дружба литератур» — этот лозунг, по признанию многих литераторов, обнаружил при свете перестройки некий ущербный смысл, ибо закрепляет в сознании приоритет дружбы как государственного института, предшествующего естественному духовному взаимоузнаванию народов.

А тут самый краткий путь — Слово...

Автор



## САГА О ЖАМАУАТЕ

### ДРЕВНИЙ ПЕРЕКРЕСТОК НОВОГО РОМАНА

*(О современной исторической прозе)*

В тематической последовательности обращения прозаиков к тем или иным этапам истории, история древняя (а в рамках нашей литературы — средневековая) занимает последнее место, т. е. она только начинает осваиваться. Чем это можно объяснить? С одной стороны, неразработанностью этого периода нашей историографией, а в более общем плане возникший интерес к теме — своеобразным этногенетическим бумом, который охватил все эти области знания. «Мы как будто испугались за нашу жизнь, за наше значение, за наше прошлое и будущее и скорее хотим решить великий вопрос: «Быть или не быть?» Эти слова В. Г. Белинского обозначают тот знак, под которым развивается современная историческая проза. А. Ю. Суровцев сравнивает этот процесс с новосозданием романа для национальных республик.

Мучительные пути демократически понимаемой «национальной» истории, ее противоборство с консервативным донациональным сознанием и антидемократическими силами и традициями феодализма — вот тот фонд идей, разрабатываемый национальной исторической прозой на современном этапе (трилогия Абашидзе «Лашарела», «Долгая ночь», «Цотнэ», цикл «Кочевники» Ильяса Есенберлина, «Неприкаянные» каракалпака Т. Каипбергенова, «Жестокий век» И. Калашникова).

По степени эпического освоения мира и связанному с этим коэффициенту художественности не все эти романы, разумеется, равнозначны, но важна тенденция.

В романе Тенгиза Адыгова «Щит Тибарда» на поле битвы с завоевателями-монголами встречаются предводители всех нынешних народностей, которые назывались тогда согласно средневековой карте: аланы Трагакой и Дотраз, абаз Азирмек, куман Борен, приазовский кипчак Фалеп, Эбзей из Матрахии, франги — Ардол и Гено, адыг Тибард и монгол Гучар-Нойон.

Знаменателен сегодняшний литературный перекресток романов, посвященных событиям тех времен, где снова встретились потомок золотоордынцев писатель Иса Капаев, адыг Мухамед Маржохов (псевдоним — Тенгиз Адыгов) и потомок алан — Эльдар Гуртуев. Литературное поле можно было бы расширить романами потомков абхазов, но мы ограничимся этими именами.

Интересно здесь и хронологическое совпадение выхода романов и возраст прозаиков, призывников исторической темы, и избранный ими пласт истории — наиболее ответственный момент «выбора» исторического пути их народами, момент исторического самосозидания. Интересно, что все они выпадают из традиционной исторической беллетристики, т. к. являются первой попыткой в их литературах созидания истории как на уровне историографии, так и на уровне художественности, что на нынешнем этапе развития этих литератур равно открытию.

Все три произведения, как и относящиеся к более позднему, феодальному периоду становления наций и народностей произведения Эльберда «Страшен путь на Сшхамахо» и «Артутай» А. Теппеева, отличает переход от иллюстрирования истории к концептуальному ее осмыслению.

«...С момента, когда оно (общество.— Ф. У.) вступило на почву цивилизации, в его памяти наряду с «текущей», функциональной информацией... должна еще храниться и информация долговременная, относящаяся к генезису сущего, историческая. Это информация поистине непреходящего, экзистенциального для общества значения, в ней по сути в той или иной форме постоянно совмещены все три временные проекции данного общества: его родовое прошлое (генезис), его видовое настоящее (данная фаза общественной эволюции) и его прорезаемое будущее...»<sup>1</sup>

Комплекс проблем романа «Щит Тибарда» не ограничен только конфликтами, свойственными процессу складывания централизованной государственности. Он включает и выходы историософские — о судьбе малой народности, наиболее подверженной и открытой воздействию на нее исторической конъюнктуры, деструктивных, дезинтегративных моментов. О типах культур и религий, закрытых или открытых миру, о соотношении частной судьбы и истории, о неоднозначности прогресса. Адыги в романе показаны в момент выбора исторического пути, на перепутье трех религий.

Язычество, более близкое поэтической природной сущности человека, его земным трудовым заботам, но ставшее религией разъединяющей из-за множества культов... Православие, ветвь христианства, еще остающееся живой доктриной, а не официальным культом, с его демократизмом и общинностью, с его идеей единородства всего живого и равенства перед богом и бедных, и

<sup>1</sup> Барг М. А. Эпохи и идеи. М.: «Мысль», 1987. С. 5.

власть имущих. И наконец, католичество, являющее более позднюю ступень христианства и сопутствующее все большей феодализации общества, упрочению сословий и политической иерархии. Это противостояние в романе наиболее проявлено и идейно, и психологически в образах православного епископа Мирадота и магистра доминиканского ордена — Лоренцо.

Мирадот — миротворец, он любит и просвещает адыгов, становится своим в чужой среде, вырастает в этот маленький, но достойный народ, волею судеб теснимый завоевателями. Лоренцо же, напротив, символизирует жестокую и преходящую логику завоевателей, осуществляя в стане адыгов поручение своего ордена, вождедея возвыситься и занять место генерала. Как античеловеческий полюс — религия монголов, обозначенная в фигуре Гучара-Нойона, как религия огня и войны, призванная покарать мир людей «за скверну и суету».

Военный предводитель адыгов князь Тибард — личность, на которую возложена автором центральная роль в осуществлении прогрессивного развития народа, он — его сознательный представитель, и, как всегда, преждевременный. Ему противостоят феодальная верхушка в лице старейшин и богатых дружинников, зажиточные крестьяне, экономически выравнивающиеся с ними, наконец, в тяжелые моменты военных неудач и сами крестьяне, подогретые уорками... Тибард сознательно выбирает для своей народности устройство военно-иерархическое, т. к. время социального равенства и культурных преобразований еще не пришло, надо выстоять в борьбе с внешними врагами, чтоб утвердить право соплеменников на историческое существование. Идея эта доведена до абсолюта в образе его врага Гучара-Нойона, стоящего во главе войска монголов, в котором каждый воин — как «зерно в гранитной скале». Цели Тибарда едины с Тануко, Пако — с «историческими мальчиками», которые уже прозревают историческое будущее народа в огне и бедах междоусобных распрей и войны с монголами, как будущее света и разума. Но он точно обозначен в своем времени и несет за него наибольшую ответственность.

Не случайно «светильник разума», который олицетворяет своим неудержимым и тоже преждевременным порывом к познанию Тануко, как бы гаснет в этом огне. Остаются погребенными в кладовых старейшин плитки с древнеадыгским письмом. Мальчик Пако, призванный продолжить дело Тануко после его смерти, становится не ученым, а воином. Образ Тибарда, осуществляющий в романе наиболее целостную идею автора, подчинен в то же время законам реалистического произведения вообще, независимо от принадлежности к историческому жанру. Потому он диалектически неоднозначен.

И в то же время гармония романная проверена алгеброй исторической логики, и в этом — мастерство молодого писателя, а не

в точности и достоверности исторической и документальной. Как раз здесь, при всей оснащенности автора историческим, этнографическим и лингвистическим материалом, ему не удается избежать соблазна произвольных этимологий, исторических инверсий и даже событийных переакцентировок по поводу уже известного в исторической науке. Спорна расстановка сил и интересов в описании центрального в романе исторического поединка, где алапы и кипчаки противопоставлены адыгам и части куман и алан как общности без национальной идеи и без исторической будущности, проходящих под знаком предательства.

Но вернемся к алгебре сюжета, к геометрии судеб. То самое стихийное, национальное, роевое начало, о котором говорил Лев Толстой как об условии эпопеи, здесь выражено слабо, в виде отдельных попыток в сценах мирного труда или сцен с друзьями Тибарда — дружинниками Тугуром, Болатом, Нохатой и др.

Действие выстроено вокруг персонажей, моделирующих «фонд идей» романа. Поэтому ситуации и судьбы развязаны логикой исторической, смех в романе, скорбь, радость, жестокость — все эмоции даются в спятом виде. Сами по себе они не значат ничего как средство эмоционального воздействия — и смех Мирадота, и горечь от разлуки влюбленных, и скорбь по поводу гибели почти всех главных героев, уже полюбившихся читателю. Даже смерть Тибарда. Ведь все происходит «на театре истории».

Герои как бы расплачиваются за свою преждевременность, за несоответствие своих переживаний и устремлений времени, перемалывающему все в жерле исторической стихии. Тибард за преждевременность своей идеи объединения адыгов — непониманием соплеменников, смертью его любимой Анны, уходом его жены Саримы к Гено, наконец, смертью своей от предательского выстрела Дуко в спину. Сарима за свою любовь — потерей Гено и смертью Тибарда, самого близкого ей на земле человека. Старейшина Баруко — смертью своего отверженного сына Тануко, который не хотел воевать, а хотел принести адыгам свет знаний, а тот — гибелью от ножа пленного монгола, которого освободил от пут и увещевал стать на путь примирения.

Даже адыгский пленник Темуджин падет от меча своих соплеменников-монголов за прозрение человека в себе и милосердие к врагам. Последние страницы, где уходят со сцены герои, делавшие историю, главные ее персонажи, снова возвращают роман к рою людскому, к крестьянке Мелнуан и кузнецу Болату, занятым своим полем, и в этом — правда истории и романиста.

Неравномерность историографической разработки начального этапа исторического существования этих народов дает себя знать в художественном смысле, в пределах обозначенного ряда. В балкарском романе «Крепость Шамсудина» ощущается некое отставание идейной конструкции романа от историографического се

обеспечения, если иметь в виду документ, знание быта, материальной культуры, этнопсихологии, исторического контекста. Автор вынужден прибегать к романтически-фольклорной идеализации в создании характеров, к исторической бутафории, к легкому историческому гриму там, где нужна свобода точного исторического знания. Это касается как сферы материальной (детали костюма, снаряжения, орудий войны и труда), так и диалектики чувств, отпошений, поступков, диалогов, которые автор иногда заметно модифицирует, сокращая историческую дистанцию, подменяя атмосферу времени его инсценизацией, декорацией.

Ценность этой первой попытки художественного запечатления столь отдаленной от нас эпохи — в современном идеологическом ее наполнении. Эпоха союзов племен и военной демократии предстает здесь на самом исходе ее, на переходе от племени к народности, в напряженном борении идей. Прародина балкарцев — Алания находилась на сложном перекрестке раннефеодальной истории, и от каждого, населяющего ее, требуется в этот решающий момент судьбы, в который мы ее застаем, максимальное нравственное усилие, полная растворенность в идее родины, которая пока больше напоминает общину. Именно этой доминанте подчинена романтически обобщенная, идеализированная прорисовка характеров героев, группируемых автором в «лагерь мира». «Лагерь войны» представлен здесь образом Кантемира, получившим в романе более многомерное и убедительное осуществление. Видимо, неоднозначность позиции идейной сообщает образу большую свободу действия. Неудержимое тщеславие, индивидуализм, отсутствие опоры на идеал нравственный приводят героя на путь политической авантюры, который логически завершается тупиком. Храбрый военачальник, гордость аланской теснины Кантемир переходит в стан оголтелого средневекового милитариста Залимхана. Сцены в лагере Залимхана, сам образ нашествия, лейтмотивно повторяющийся в романе (змея вдоль тесного ущелья), наиболее адекватно художественно передают драматизм эпохи.

Идея патриотизма, решаемая в романе как реальная альтернатива бесплодной в историческом смысле идее милитаризма, как условие самой жизни и прогресса, углубляет общечеловеческую направленность смысла, которой определяется ценность любого произведения на историческую тему.

Если в приведенных здесь произведениях монгольская сторона присутствует лишь в антагонистическом противостоянии, как в идейном, так и в событийном, как неведомая доселе миру субстанция, несущая, подобно концу мира, варварство и небытие, то в романе «Вокзал», вернее в исторической его части, она — субъект творческий и объект изображения. Иса Капаев воскрешает в романе и родовую свою память (как цепь преданий о потомках хана Чингиза), и «зидовое настоящее» — современное бытие ны-

нешней ногайской народности, отчленившейся некогда от Золотой Орды вместе с предком всех ногайцев — темником монгольских ханов — Ногаем.

У ногайского прозанка еще более широкое пространственное и временное поле для осмысления логики истории — путь, расцвет и падение Золотой Орды. Писатель создает сложную параболу, где Вокзал — это непрерывность и круговорот Времени, на котором, как на сцене, чередуются «сегодняшний и вечный вариант» бытия, картины мировой истории и нынешняя городская сутолока. Прошлое возникает в виде картин-аллюзий к настоящему, главы «Эдиге» — «Нурадин» — «Тохта» — «Гулабуги» — «Ногай», перемежаясь с ситуациями современного сюжета, осуществляют внутреннюю романную связь и в то же время создают ряд исторический, подобно обозначенному Ильясом Есенберлиным в трилогии «Кочевники» и развертывающему историю централизации казахских племен как историю мавзолея Ходжи Ахмеда Ясави. И здесь, как у Есенберлина, история могущества и история мавзолея заканчивается на отцеубийце. «Он был прав: через столетие Эдиге восстанет против Тохтамыша, отберет престол, а сын прогонит отца». Идея целостности Орды зиждется на целостности рода, на безличном и безусловном подчинении каждого — единой воле (я — коллектив). «Прямые потомки ханов одряхлели в роскоши, потеряли мощь и энергию, принесенную со степей, где восходит солнце... Не нарушай закона престолонаследия, иначе рухнет империя и распадется на сто шестьдесят частей... И она распалась, перестала существовать...

Я хотел бы написать на холсте: разбитое камнем синее стекло. На моем холсте будет видно, куда пришелся удар... Трещины, осколки, которые уже невозможно собрать. Но по ним можно будет судить, каким прежде было стекло, — красивым и целым». Герой Капаева настойчиво, по кругам, ищет ответ в истории, не желая прерывать цепь.

Но цепь прерывается на уровне индивидуального восхождения по вертикали духа. Это и есть непрерывность духа человеческого в истории.

«В нас запряганы тысячелетия, мы — как миры. И если эти огромные миры станут доступны любому постороннему взору, то во что же мы превратимся?»

В повести А. Тепеева «Артутай» идея прогресса, вернее, идея исторической перспективности народа осуществляется через образ исторически значимой личности — незаурядной, видевшей дальше соплеменников, «пересекшей горизонт возможного». «Национальная мечта» воплощена в этом образе как исторически оправданная, в перспективе осуществленная, но в изображенную эпоху потерпевшая поражение, потому что не созрела, не стала общим стремлением.

Князь Артутай Айдеболов — преждевременная историческая личность. Он не только просветитель, но и политик, проявивший для своей эпохи недюжинную способность мыслить политически масштабно. Осуществляя русскую ориентацию, он способствует установлению контактов с русскими и своих соседей — царя Грузии Теймураза, послы которого идут в Московию кратчайшим путем, через ущелья Балкарии, осознает пользу такой консолидации. Ново в этой повести то, что конфликт здесь не внешний, не междоусобный, не межнациональный, а внутринациональный, между сознанием национальным и родовым. Национальное сознание еще только складывается, пробивается сквозь разлагающуюся, родо-племенное. Идеологией этого родо-племенного сознания является язычество, и именно здесь, в самом глубинном слое сознания, конфликт этот становится неразрешимым. Князь Артутай пытается, исходя из соображений общественной пользы, внедрить религию сверху, но не встречает понимания у своих соотечественников, находящихся в плену идолов тьмы и только начинающих оборачиваться к свету веры, надежды. Непизбежность гибели «мечты», преждевременной, но зародившей в народе саму идею прогресса, который уже не остановить, образно реализует себя в сцене гибели Артутая, участвующего в кладке храма, под обвалом, начавшимся с маленького камешка, сдвинутого злоумышленником, врагом Артутая.

Пластика истории, ее атмосфера, иногда избыточная из-за чересчур подробных этнографических описаний, не освоенных содержанием, удалась автору, ибо существует она в повести в единстве бытового слоя с историческим и метафизическим (жизнь, смерть, любовь, одиночество, вера, страх, надежда).

## ВОСХОДЯ К ИСТОРИИ И К ЖАНРУ

*(Современный балкарский роман о революции  
и гражданской войне)*

Балкарская проза последних двух десятилетий убедительно демонстрирует общую тенденцию динамики жанров: всрчества как в плане развития жанровых разновидностей, так и в плане развития жанровых модификаций. Так, устойчивая модель «романа революционного прозрения», строящегося в основном на частной или семейной судьбе, вбирает в себя элементы исторического романа-эпопеи, хроник (трилогия Ж. Токумаева «Кинжал мести», роман Х. Шаваева «Многоликая жизнь», роман А. Тепеева «Волы»). Лирическая исповедальная повесть становится полем испытания идей, повестью выбора (повесть З. Толгурова «Игра в альчики», повести А. Тепеева «Дорога нашей печали», «Сгоревшая

звезда», «Белый жеребенок мой в тумане», повесть Б. Гуляева «Иск»). Эти жанровые новообразования можно отнести скорее к разновидностям жанра, чем к его модификациям, поскольку они зиждятся уже на взаимодействии разных структур — эпики и лирики, романтической и реалистической.

Так, внутри одной жанровой системы интересно в балкарской литературе влияние поэтических жанров на прозаические (обратная тенденция пока почти не выражена: сказывается консерватизм поэтической традиции). Это явление ярче всего выступает в отношениях баллады с другими жанрами, и в частности с повестью и романом. Синтез балладных и романских свойств оказался основой для дальнейшего новаторства. Освещение глобальных проблем на материале частных судеб, исследование связей человека с обществом позволило показать необыкновенное в обыкновенном. Приподнятость над прозой жизни, создание героического характера утверждали потенциально героическое в народе. В самой форме баллады изначально соединяются элементы эпоса, лирики и драмы, и поэтому заложены возможности ее многообразного развития. Документальность могла сочетаться в балладе с условностью, истоки которой в фольклорной традиции. Тяготение к балладной поэтике в балкарской прозе подчиняет себе самый конструктивный ее слой — организацию сюжета, концовку, организацию оппозиций, нравственно-этических и сюжетных. Далее будет сказано об этом подробнее.

В балкарской прозе личность повествователя продолжает играть главную роль, и переход от субъективно-лирического к эпическому началу осуществляется скорее за счет внутреннего переосмысления понятия «романтика», которое «вбирает теперь классовое, общенародное и даже общечеловеческое мироощущение»<sup>1</sup>.

Первый этап современного периода проза начинает с осмысления тематики исторической и в больших жанровых формах периода революции: гражданской войны и становления Советской власти. И эта особенность литературного процесса является характерологической чертой процесса общесоюзного, как свидетельствует об этом типологическая схема Н. М. Басселя<sup>2</sup>, предложенная для сопоставления национальных современных литератур на тематическом уровне. Три «концентра» для установления связей: историко-революционная и историческая проза; роман о Великой Отечественной войне, современный роман социально-правдовой и философско-этической проблематики и близкие к нему прозаические формы. На этом этапе она пока остается в рамках традиционного повествования, фольклорного типа «хапара», не

<sup>1</sup> Современная проза социалистического реализма. Литературные жанры. М. Изд-во Московского университета, 1986. С. 81.

<sup>2</sup> Бассель Н. М. Типологические связи эстонской советской литературы с литературой других народов. Художественная проза. Таллинн, 1980.

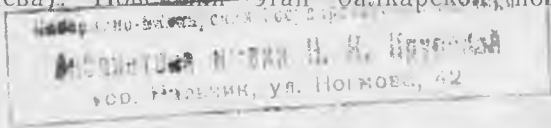
всегда еще умея совместить человека и историю в художественном единстве прозаического повествования. На другом полюсе этого неумения — фактографичность, очерковость, когда это касается непосредственно воссоздания самой истории. Этот этап 60-х — начала 70-х гг. завершается романами Ж. Залиханова, Б. Гуртуева, С. Шахмурзаева, О. Этезова, М. Шаваевой, рассказами на ту же тему А. Теппеева. Следующее десятилетие (конец 70-х — начало 80-х годов) являет нам новую «приливную волну» прозы на историко-революционную тему, представленную писателями, еще недавно числившимися в молодых, а ныне представляющими ее актив и зрелость, — А. Теппеевым, З. Толгуровым, Ж. Токумаевым.

Видимо, здесь происходит то «вычерпывание» темы (термин Ю. Трифонова), которое вызвано ростом самосознания литературы, неудовлетворенностью писателей в отражении темы, являющейся для них «началом бытия», социального и духовного. Переход от историко-панорамного романа, «романа ситуативного» 50—60-х годов к социально-психологическому роману характеров и проблем, роману-судьбе 70—80-х гг. объясняется тенденцией, универсальной для всего периода. В новейшей прозе о революции и гражданской войне происходит попытка реализовать понятие эпического не только в жанровом, но и в родовом его качестве, не пространственно, а как способ мировидения. Это — роман А. Теппеева «Воля», его же рассказы «Мост горбатого Геуза», «Горькое земное питье», роман З. Толгурова «Большая Медведица», первая часть трилогии Ж. Токумаева «Кинжал мести», рассказ Э. Гуртуева «Первая роль».

Так же циклично в балкарской прозе движение жанра повести. «Начала» и «концы» ее развития, т. е. становление и довольно значительные достижения жанра, приходится на 60-е — начало 70-х гг. 60-е годы, по заключению наиболее трезвого и точного в своих прогнозах и определениях критика Г. Асатиани, «не смогли создать романа», а... «скорее большие повесть» (именно так именует роман этого периода критик Н. Иванова).

Становясь все сложнее, многослойнее, проза вычленилась в дальнейшем своем развитии в ведущие «определяющие» направления: психологическое, наивысшие достижения которого связывают обычно с литовским романом, эпическое — наиболее завершено эпопеей новейшего толка представлена сегодня в грузинской прозе. Третье ответвление — философско-мифологически-фантастическая проза Ч. Айтматова.

Лирические «уроки» подготовили и новую эпичность в балкарской современной прозе о революции и гражданской войне (роман «Большая Медведица» З. Толгурова, «Воля» А. Теппеева), о Великой Отечественной войне («Тяжелые жернова» А. Теппеева, «Гнездо нартов» И. Галиева). Новейший этап балкарской повести



(70—80-е гг.) в отличие от повести 60-х годов, построенной на самодвижении не характера, а судьбы, биографии, своей или чужой, отмечен «эпичностью» уже в выборе материала. Это опять «вычерпывание», опять ретроспективная, возвратная преемственность от «старой литературы», если иметь в виду обращение к 30-м годам нашего века, к периоду коллективизации, а затем к периоду Великой Отечественной войны. Повесть, исчерпавшая себя в современной детской, юношеской проблематике, обращается к истории, хотя и не столь отдаленной, но дающей дистанцию для исследования современной проблематики в двойном временном измерении — тогда, когда все зло и добро сегодняшнего дня еще только нарождалось и созидалось. Нравственные критерии в оценке прошлых событий все более проясняются при ярком свете дня сегодняшнего, добро и зло разведены и поставлены в отношения, по-новому диалектичные, подвижные; убедительное еще вчера, но могущее тормозить наше развитие сегодня, выводится как конкретное и реальное зло, а казавшееся вчера второстепенным сказано как залог созидания и добра в нашем сегодня и завтра.

Если в сугубо современных по теме и проблематике повестях предыдущего этапа (60-х гг.) современность ощущалась скорее «внешне», как модификация старых представлений, а также самих литературных приемов, то в прозе 70—80-х годов, напротив, история ощущается и узнается как современность. Личностный аспект повестей помогает значительно расширить горизонты социального анализа действительности и возможности его проекции на современность. Сложность исследования (логики общественного и психологии индивидуального, философии «вечного» и социологии сегодняшнего) наиболее соответствует характеру всей сегодняшней прозы.

Кроме того, такая «возвратно-поступательность» развития в прозе, такое возвращение к теме революции и Отечественной войны на каждом новом витке развития объясняется тягой писателей к «эпическим состояниям мира», художественное воспроизводство которых является школой эпической. Приобщение своего народа к «большой истории» осознается писателями как приобщение их самих к миру большой литературы, как культуросозидающая миссия. Онтологический же аспект этого явления, на наш взгляд, в попытке «собрать» свою историю, осознать ее в целостности, в исторической логике, без которой невозможно дальнейшее эпическое ее постижение. Последствия ускоренного развития, отсутствия устойчивой литературной традиции в балкарской прозе дают себя знать в некой «прерывистости развития», здесь трудно выстроить вертикаль восхождения к эпическому «качеству». «Стадиальность» процесса определяется не хронологией выхода произведений, не тематическими пластами истории, избираемыми писателем, а внутритуристической необходимостью, глубиной кон-

цептуального постижения истории тем или иным писателем. Это можно убедительно продемонстрировать на примере двух писателей, наиболее ответственных за судьбу балкарской прозы,— З. Толгурова и А. Теппеева.

Так, смелость и повизна социальных и нравственных противостояний в сочетании с социологическим анализом Балкарского села как современного, так и 30-х гг. у З. Толгурова как бы обращаются вспять в плане художественной эволюции, когда он обращается к теме революции и гражданской войны в романе «Большая Медведица».

Историко-революционный роман в его традиционном виде с объективированным, панорамным изображением событий и характеров исчерпал себя, а наше историческое знание, вооруженность новыми достижениями исторической науки, социальной психологии дают право обращаться к этой теме снова. Что актуализирует З. Толгурова в истории сегодня? Оголенно-классовую эмоцию, черно-белое изображение, социально-знаковые характеристики персонажей. Все это входит в противоречие с новыми технологическими романскими приемами: кадрирование далеко отстоящих во времени и пространстве эпизодов, разорванная ассоциативность, длинные проходы персонажей, сны, трансцендентные видения. Монодиалоги главных героев, должностующие играть конструктивную смыслосозидающую роль потока сознания, не вознаграждают читателя за трудное чтение. Получивший свое название в зарубежной прозе в начале века «поток сознания» странным образом обрел права гражданства в балкарской прозе на уровне приема, видимо, как наиболее «совпадающий» с романтически условной поэтикой, заменяющей молодой прозе школу реализма и зрелой эпике. Так, недавно мы имели возможность знакомства с интересным применением этого приема в романе М. Слуцкиса «Поездка в горы и обратно» и «Из жизни Потапова» А. Иванова. Здесь монолог эпически открыт вовне, вбирает в себя весь объективный мир, окружающий героев, быт, биографию...

В балкарской современной прозе «поток сознания» скорее исповедально-монологический, прямо перешедший из лирической повести 60-х гг. Здесь сказывается общая тенденция процесса (высказывания критиков В. Курбатова, Эльчина в «Дружбе народов», Н. Ивановой в «Вопросах литературы») — противоречия сюжета и внутреннего монолога, тяготеющего к потоку сознания, но не несущего его эпической функции, а замкнутого в узком поле авторского высказывания. Монолог этот возникает вслед за сюжетом, комментирует его и не разомкнут в другие «сознания», в поток бытия. Романная конструкция релаксирует, размагничивается длинными описаниями чувств, ощущений, которые предстают в опосредованном авторском рассказе о них, а не как художественная реальность сама по себе. Голубизна, стерильность монолога

не позволяет автору прийти до глубин сознания, до того «сокровенного человека», о котором писали Л. Толстой и Ф. М. Достоевский. Нет «выпытывания» личности до конца.

Многословие оборачивается бедностью смысла, возникает странное ощущение изолированности романа от достижений романа как в общем русле, так и в балкарской прозе в частности. Концептуальность романного мышления оказывается неподъемной для поэтических конструкций. Избыточность психологического письма, в котором современные балкарские прозаики, конечно, преуспели, избыточность тропов, чисто языковая разработка прозы, обогащающая литературный язык как таковой, не создают в конечном счете нового «языка прозы», под которым мы понимаем новое качество эпического. Так, функции эпического повествования несет в себе внутренний монолог в «Крылатой Серафиме» Личутина, «Лотосе» А. Кима, «Буранном полустанке» Ч. Айтматова. В прозе поиск стилевой всегда сопряжен с глубиной, познавательной стороной искусства, требует от художника активной концептуальной самостоятельности, соотносительности частей и целого. Заявка на бесструктурный вариант романа оказалась у З. Толгурова преждевременной, несостоятельной. Социальное зло в романе «Большая Медведица» персонифицируется не в образе князя или контрреволюционера, по существующей схеме, а в образе эфенди Нуха, что переводит конфликт в сферу идей, и это служит обещанием углубления исследования. Чтобы расширить сферу действия персонажа, подчеркнуть универсальность и вневременность самого явления, связанного с ним, автор прибегает к трансценденции, отчуждению его «физической» сущности. Так, в самом начале романа Нух изображен уперем с оползающим телом и грмящими костями. Но действует он совсем не по логике призрака, т. е. дежурит круглосуточно под мостом, является по зову Казака, своего идейного антипода, по любому другому зову и ведет долгие препирательства, в обилии употребляя инвективную лексику.

Так же искусственны и идейные перипетии главного героя Казака, тем более что образ этот имеет почтенную генеалогию в литературе, начатую Григорием Мелиховым. В поисках «третьего пути» Казак совершает «мелкие перебежки», не всегда достаточные мотивированные, то в лагерь бедняков, то в лагерь своего благодетеля и наставника Нуха, то в лагерь абреков, то в лагерь партизан. Поиск самого себя в круговерти событий усугубляется его трудной, патологической любовью к дочери Нуха Саудат, которая сублимирует в себе все пороки, порой несоединимые, поскольку по идейному раскладу находится в лагере зла. Она лишена автором каких-либо привлекательных свойств — как внешних, так и внутренних: зла, коварна, жестока, тщеславна, кичлива. А в сцене вечеринки, танцуя с белогвардейским офицером, проявляет вдруг столько светского умения и кокетства (не вла-

дея при этом ни русским языком, ни опытом подобного время-препровождения). Злая ведьма в образе прекрасной девушки напоминает сказочный тип гиперболизации порока (ведьма, колдунья) или способы типизация одного из первых повествователей — Т. Керашева («Одинокий всадник»).

Сельский активист разговаривает со своим тестем, постукивая револьвером по столу, покрытому красным кумачом... Жена богатея оплакивает своего сына, в это время в соседнем горском доме обуреваемые классово-местью односельчане справляют шумный гой, даже не выразив ей соболезнования... Все эти детали складываются в закономерность: историческая, т. е. классовая, «вина» героев спрямлена до личной, почти биологической, и З. Толгуров уподобляется тому писателю, который «с револьвером гоняется за своими героями». Инвективная лексика в речи героев и авторской речи плохо сочетается с эфемерным романтическим «верлибром» во многих внутренних монологах героев.

«Трагическая гибель старого как всемирно-исторического заблуждения трагична именно с человеческой ее стороны,— обрекается на гибель и гуманное, имевшееся в таком старом, еще не потерявшее кредита, пухлое и новым социальным силам, идущим на смену старому порядку... Гибнет социально-экономическая структура, но не исчезает полностью духовно-идеологический «материал», преобразованный, он продолжает быть достойным человечества» (Ю. Суровцев).

Итак, социальная эмоция, которая могла бы внести самостоятельную, «несущую», конструктивную функцию (политическое как эстетическое) в документальном или публицистическом произведении здесь усекает «эпическую полноту», которая определяется и возросшей мерой жизненного драматизма, воспринимаемого индивидуальным сознанием, выявлением подлинной меры всеобщего, всечеловеческого в нем.

Итак, проблема формы, романной структуры находится в отношениях взаимозависимости с содержательными компонентами, и для такой развивающейся прозы, как балкарская, бесструктурность, как осознанный художественный принцип, является преждевременной, не исходит из его внутренних художественных возможностей. Сюжет и фабула как формообразующий и смыслообразующий компонент в больших формах прозы не утратили своей актуальности, если иметь в виду те художественные издержки, которые связаны с противоречиями сюжета и внутреннего монолога, проблемой концовки, способами разрешения конфликта. Если у З. Толгурова художественные просчеты связаны с недостаточно глубоким вхождением в историю, в конкретное диалектически сложное содержание историко-революционного перелома, и это сказалось на «геометрии сюжета», «геометрии судеб и ха-

ракторов», то та же неудача связана с темой современности в некоторых повестях и рассказах А. Тепеева.

В этом смысле показательным нам представляется опыт сравнительного прочтения двух романов на историко-революционную тему — самого авангардного и самого традиционного из вышедших за последнее время. Мы имеем в виду как проблемно-идеологическую, так и художественно-стилевую семантику романов З. Толгурова «Большая Медведица» и трилогию Ж. Токумаева «Кипжал мести». В первом есть актуальная на сегодня заявка на роман судеб, роман идей, роман-концепцию. Но, повторяем, это только заявка. Во втором ни одна из заявок на преднамеренный тип структуры явно не просматривается. Ж. Токумасв ограничился посильной для него задачей воссоздания в рамках традиционного повествования истории трех поколений одной семьи в наиболее драматический период ломки общественных, социальных, личностных отношений, в период становления новой жизни в горах. Показать как можно правдивее, живее, на близлежащем, хорошо знакомом материале истории села Акташ. Не столь далекой истории, еще зримо восстанавливаемой по семейным преданиям, свидетельствам участников событий. Объективизированный показ жизни села, похожий на летопись, без монологизма, сужающего сферу объективного, в традициях семейно-бытового романа в социально-психологическом его варианте («Род Шогемоковых» Х. Теунова, «Новый талисман» Б. Гуртуева).

Хорошее знание материала ощущается в свободе и непринужденности действия сферы национального исторического быта в романе, которая раньше сужалась схематичностью идейной концепции. Любовое социологизирование уступает место целостному бытию, многие стороны которого предстают впервые не в документе, а в художественной реальности. Трудовой цикл в старом горском селе, первичное производство и земледельческие отношения, обычай и судопроизводство, меновая торговля, первые мероприятия Советской власти в селе и ломка старых представлений в живых картинах (сцены прививки оспы, первая киношка в селе под открытым небом и первый трактор на борозде) — вся эта плотность и пестрота жизни даже в самом традиционном описании художественно функциональна сама по себе, ибо за ней видится осознанный авторский принцип — преодолеть «жизненную недостаточность» и схематическое однообразие романа на дореволюционную тему. Схема эта состояла из бинарных осей, искусственно разлагающих целостное бытие на оппозиции социального конфликта. Здесь автор как бы возвращает забытое схемой целостное бытие в развернутом показе семейного быта (отношения бия Кужона с двумя его женами), квартального быта (сплетница Кудас и ее роль в «коммуникационной» службе на селе), обряд обрезания и его исполнитель эфеиди Соллоу. Кстати, впервые мы видим в ро-

мане не одного «знакового» эфенди, а целый аппарат духовенства с дифференцированными бытовыми функциями. Такой плотный этнографизм, существенно расширяющий сферу реализма в прозе и несущий функцию эстетическую, в плане многослойности и многозначности бытия, говорящего как бы «за себя», мы встречали уже в романе Б. Гуртуева «Новый талисман», а в карачаевской прозе — в романе Х. Аппаева «Черный сундук». К сожалению, этот мощный резерв национальной художественности, дающий такие блестящие плоды в других литературах — в творчестве Р. Ианишвили, Ф. Искандера, В. Короткевича, И. Друзэ, А. Абу Бакра, Ю. Рыхэу и В. Саги, у нас еще не осознан художественной практикой как необходимость.

Так же традиционен роман и по принципу сюжетостроения, что вознаграждает динамикой, спонтанностью ситуаций, естественно возникающих из развития характеров, а вслед за ними и судеб. К сожалению, в следующих частях романная конструкция более расслаблена, народная судьба, держащая стержень романа, рассыпается на перипетии частных судеб, произвольно, в целях занимательности конструируемых автором, эпопейного заряда явно недостает до конца, особенно в третьей части. Видимо, дело тут в отсутствии опыта как у писателя, так и в самой литературе. Того опыта «национальной репрезентации», «той социальности, той идеологической точки зрения, которая помогла бы художнику открыть это эпопейное содержание жизни и сочетать его с романтическими элементами и в романтической структуре», о котором говорил В. Белинский. Ведь эпопея, по Гегелю, есть «образование почвы народной жизни, нерасчлененной социально, не атомизированной «частными интересами», это «состояние мира» — «героическое», «эпическое».

Попытка создания более крупной эпической формы, являющаяся не самоцелью, а итогом долгого целенаправленного художественного исследования личности и народа в истории, наиболее плодотворной оказалась в балкарской прозе у А. Теппеева. Естественная циклизация его ранних повестей, рассказов и романов в «сагу о Жамауате» объяснима точностью попадания в эпический стержень, заботой о художественной целостности картины мира. «Сага» — термин этот не в исторически закрепленной за ним семантике, а в модифицированном его бытовании, наиболее точно передающем тенденцию к укрупнению, циклизации малых форм в более крупные (как в поэзии, так и в прозе), не одновременно созданные, а отражающие стадиальность создания составных частей, но соединенные «планом», замыслом, сверхидеей. Одной из самых заметных особенностей процесса 70—80-х гг. является укрупнение жанров как прозаических, так и поэтических, циклизация их. Явление это проявляется в прозе как во внутреннем постоянстве по отношению к избранной «своей теме» (например,

нравственной экологии у З. Толгурова), так и явленной внутренне и по внешним, формальным признакам у А. Теппеева, все рассказы которого становятся по концентрации в них биографии и судьбы скорее «микророманами», и этот «малый эпос» как бы вписывает недостающие элементы в «большой эпос», строящийся из крупных блоков повести и романа. По структуре, определенной критиком М. Ильницким, применительно к грузинскому роману, роман, извлекающий уроки из истории, и рассказ, реализующий потребность, напротив, соизмерить сегодняшний день с опытом прошлого, как бы замыкают круг. Так, рассказы А. Теппеева из сборников «Яблоки до весны», «Горькое земное питье» вписываются в его «сагу о Жамауате» и по месту действия, и бытийно, и общими героями.

В поэзии циклизация выражается в образовании поэмных циклов у поэтов, работающих преимущественно в жанре поэмы (И. Бабаев, Т. Зумакулова, С. Гуртуев), сонетных циклов, темы которых от традиционно сонетных уточняются, совершают движение к теме истории народа (у М. Мокаева), наконец, в образовании лирических циклов у приверженцев чисто лирического жанра (А. Бегиев, М. Ольмезов, А. Созаев, М. Беппаев, А. Додуев).

В последние годы в современном литературоведении в осмыслении этой широко распространенной тенденции утверждается понимание цикла как самостоятельного жанрового явления, обладающего своими собственными содержательными и формальными признаками (А. Ковальченко, А. Сапаров, Ю. Лебедев). Цикличность в прозе и в поэзии понимается, уже как контекстное прочтение каждого отдельного произведения, входящего в цикл, — эту особенную заданную автором структуру. Для нас важно здесь особое, осознаваемое автором «качество» прозы или поэзии, попытка писателя решить проблему, выходящую за пределы одного, отдельно взятого произведения цикла. Большинство исследователей убеждены в том, что новое возрождение циклизированной прозы связано с периодом расцвета лирической прозы и считают ее продуктом синтеза лирического и эпического начал, своего рода переходной формой к новому типу романа (В. Чернышев, К. Дуб, Г. Ломидзе, Т. Заморий).

Этой же тенденцией можно объяснить стремление авторов, работающих в лиризованной прозе, расширить рамки действительности в субъективном повествовании за счет введения двух или нескольких исповедывающихся героев, увеличивая, таким образом, число точек наблюдения, «ракурсов» изображения («Белый жеребенок», «Дорога нашей печали» А. Теппеева, «Игра в альчики» З. Толгурова).

«Сага» А. Теппеева несет в себе эволюцию его писательского метода от субъективно-лирического раскрытия, впрочем, всегда тяготеющего в его прозе к корневым вопросам бытия, к объекти-

визации родового и общечеловеческого начала. Писатель сегодня интересен не только своим «я», а своим национальным миром, который он вводит в большую литературу. Его мир, получивший права гражданства наряду с такими национальными художественными мирами, как Пекашино у Ф. Абрамова, Цмакут у Г. Матевосяна, Чегем у Ф. Искандера, а из близлежащих — Шхальмивоко у А. Кешокова, Кумыш у М. Батчаева, Сынтаслы у И. Капаева, — это Жамауат, его балкарская родина, само название которой в переводе содержит обобщенный смысл — народ, общество. Он же — и место действия всех произведений цикла, топонимически выдержанное и узнаваемое, со своими переходящими героями, получившими в пространстве саги свою родовую генеалогию, со своим бытом, молвой, преданиями и хранителями преданий. Население Жамауата как бы уточняется от произведения к произведению, прорисовывается социологически и социально-психологически. Героецентризм сменяется хоральностью. Если в ранних повестях «Солнце не заходит», «Кремни», «Баллада о камне» повествование вел рефлектирующий герой «от автора», то в последних романах цикла повествование хорально. Село как бы само пишет свою историю — своим языком, в своих временных и нравственных категориях, сама ткань авторской речи стала более подвижной, мозаичной, органично совмещая полуфольклорные бытальщины из жизни села, этнографические сведения, массовые полилоги — «голоса», придающие эффект коллективного присутствия, «мениппейность» роману «Страда». Не сразу, а потом автор прирастил к саге материал, удревняющий ее, в связи с потребностью в более дальних хронологических промерах, нежели век XIX—XX, обратив время саги вспять, к эпохе язычества и принятия мусульманства в романе «Воля», чтобы память рода вернуть к своему началу и не только в историческом, но и в нравственном смысле. Судьба рода, история которого в центре всего эпического цикла, — рода Жандаровых — детерминирована не только и не столько социально (это подчеркивается независимым его социальным и имущественным положением в Жамауате), сколько культуро- и этикосозидающей его миссией среди других родов в Жамауате. Время саги — это время от первого жилья в лесу, сработанного первым предком, принятия мусульманства, земельной реформы и русско-японской войны до революции, которая здесь не означает, как обычно, начала нового летоисчисления и предел старого, а включена в непрерывное историческое время Жамауата и рода Жандаровых, по отношению к которому история центро-рострительная. Все происходит здесь и отсюда. Объективно-историческая последовательность событий имплицитна по отношению к художественной логике, как бы по кругам спирали совершающей свое восхождение к новой степени исторической правды, к полифонии бытия, к типологии характера вместо типизма. Новая

эпика предполагает не прямое зеркальное отражение истории в последовательности событийно-хронологической, а интравертированное, т. е. вбирающее историю и политику «вовнутрь». Поэтому писателю важны не события сами по себе, а то, как они отражаются на Жемауате. Здесь живут, страдают и сомневаются представители «рода человеческого». Поэтому так непредсказуемы события и столкновения. Зерни правды и справедливости не просто приносятся декретами, а прорастают из хаоса и растерянности.

Привычные социальные типы (князь, мулла, батрак, комиссар, кулак, белогвардейский офицер) обогащены общечеловеческой типологией, социальный конфликт погружен в нравственный универсум. Так, не бий Айдарук, уже погребенный историей, как жертва исторического заблуждения, противостоит главному герою Каншау, а Карча — холоп Айдарука. Смерть Айдарука — это частная смерть, она не радует и не огорчает нас, потому что ее заглушает «гул истории».

Разве нас огорчает смерть Сосруко или эмегена? В эпосе личная эмоция как бы «снята», она существует на театре истории. Да, нас не огорчает нелепая смерть жены князя Айдарука, смерть Каншау под ударами плети Карчи, ибо льющаяся в романе кровь — это и всходы нарождающейся жизни.

Так же, как нас не огорчает смерть Тибарда (и это сделано мастерски, на новом уровне эпического мышления) в романе Т. Адыгова «Щит Тибарда». Автор говорит о смерти главного героя как бы походя, стараясь не упустить общий план битвы, где делается история. Куда реальнее, чем физические трагедии, трагедии духа. Так, реален Карча — «нелюбимый сын рода человеческого», с его трагедией, уходящей во все времена, — трагедией зависти, рабской низости души, не способной, а потому непримиримой к высокому.

Противостоят друг другу Ерюзбек и Заммай, отец и сын, как зло и порождение его. Понятие родственности в романе проходит мучительную проверку по кругам жестоких испытаний, недаром приговор Айдаруку выносит его дочь Налбике, в ее уста вкладывает автор меру его исторической вины. «Воля» — здесь понятие не только социальное, но эта самая высокая точка нравственного самовосхождения человека и народа, понятие ключевое в фонде идей романа.

Может быть, автор иногда и произвольно конструирует жизнь, но он конструирует ее на пути к правде смысла, уходя от правдоподобия, заключающегося в достоверности описания рисунка уздечки или детали обычая.

Роман карачаевского писателя Сеида Лайпанова «Баталлары» также во многом качественно преодолевает схему историко-революционного романа, уже сложившуюся в наших литературах. Эта схема обычно состояла из двух частей, резко противостоящих по материалу и изложению. В первой части показывалась беспросветная жизнь дореволюционного села, во второй герой романа очень быстро приобщается к революционной ситуации и вводит как бы извне революционные преобразования в среду, из которой вышел.

Таким образом, сама национальная жизнь не приводилась в движение «изнутри», а герой лишался возможности саморазвития, абстрактно олицетворял в себе судьбу народа.

В романе же Лайпанова сама судьба народная в момент исторического перелома составляет содержание и пафос романа. Хотя здесь нет героев революции в обычном понимании, здесь скорее представлено «среднее» сознание массы в образах Лалау и Айдемира.

Помогает автору разрушить схему и то, что герои его — всадники так называемой «Дикой дивизии» проходят весь путь заблуждений, сомнений, вины, прозрений. Это расширяет возможности автора в показе перестройки сознания всей массы, в показе всего косного и всего жизнеспособного, что в ней было.

Путь «Дикой дивизии» позволяет автору привлечь большой исторический материал, не использованный ранее в литературе, выводит революцию в Карачае на арену российскую, создает протяженность действия, необходимую для более полного исследования характеров героев. Путь добровольцев «Дикой дивизии» был наиболее длинен и труден, так как они оказались поневоле втянутыми во все превратности службы «царю и отечеству», а затем белой гвардии, и не сразу смогли определить расстановку сил в революции. Поэтому в поле зрения романа — и жизнь пореформенного села в Большом Карачае, и первая мировая война, прерванная 1-й и 2-й революциями 1917 года, и эпизоды гражданской войны, и начинающаяся продрозверстка... В романе есть судьбы, равные по своему художественному смыслу времени, есть образ самого времени и неотразимая правда истории. Исторический оптимизм озвучивает и показ бедствий задавленного безземельем, стихией и темнотой карачаевца-скотовода, его пробуждение от долгого сна, и те яростные, но оптимистические уроки, которые получают герои.

История здесь предстает не в плоском, а диахронном показе, в смысловых параллелях. Так, махаджирство и бегство князей во время гражданской войны в Турцию, как вынужденное повторение горького исторического урока; земельная реформа, начатая Зукку — приставом, и революционный раздел земли.

Лирические отступления о жизни карачаевца-скотовода, исполненные жалости к его трудной жизни, тревоги о том, чтоб не обманулись его надежды, сетования автора по поводу малости родного народа и малости предназначения, выпавшего на его долю, как бы затерявшегося в океане бед,— преобладают в первой части — дореволюционной.

Так рождается одна из главных тем романа — Судьба малой и большой родины. В многочисленных диалогах, массовых сценах показано, как рождается у народа чувство причастности к истории, выходящее за понятие своего пастбища и надела, как именно здесь, еще в пылу битвы укрепляется новая государственность, основанная на общности пути Карачая и России.

Советский патриотизм — здесь не абстракция и догма. Вспомним эпизоды перемирия после Учкуланского восстания, эпизоды продразверстки, сбора средств в помощь голодающим, образ мудрого проводника этой дружбы Токова Наны.

Привлекает в романе основательность знания материала — жизненного и документального. Пишет ли он о земельных наделах, об аренде, о заботах скотовода, дает ли сводки с описаниями боев, донесений и приказов — все это не имеет ничего общего с прилизительностью, «беллетристичкой».

Все научно дотошно, точно и пропущено через горнило души и памяти.

Но здесь автора подстерегает с другой стороны опасность — опасность демонстрации материала ради него же, потому что он (материал) нов, а значит, уже интересен.

Такие, никак не связанные с действием «рассказы в рассказе», занимающие по многу страниц, как «Шотра и его сыновья» (кстати, сюжет далеко не новый), эпизод «Нюрсада и Марьям», рассказ солдата о его мести своей неверной невесте, рассказ Махмуда о привидениях и миражах, искусственно замедляющий действие в одной из самых драматических сцен (расстрел красноармейцев), о горцах, совершивших хадж в Мекку, рассказ Гергока про бедняка и богача, не соединенные в романную полифонию, — многозначность самого бытия.

Хотелось бы сказать о художественной логике образов, из которых и складывается концепция революции в романе и которая здесь не всегда одинаково убедительна.

Автор не облегчает себе задачу, выпрямляя сразу своих героев или поставив их резко «по обе стороны». Пожалуй, самые социально однозначные образы здесь — Токов Наны, Голлуев Хамзат, этот стихийный социалист, переносящий мироустройство по Корану на социализм; Аубекир, однозначно понявший революционную законность как свое личное право и готовый карать и запугивать от имени революции.

Именно после разговора с Аубекиром, объявляющим от имени

Советской власти Лалау чуждым элементом, становится для Лалау невозможным поворот к новому. Вспомним односторонность шолоховского Михаила Кошевого, вспомним Якова из «Жестокости» П. Нилина.

Лалау и Айдемир же — отнюдь не заданы с самого начала, они все время в пути. Начав этот путь вместе, они в финале становятся идейными антиподами. Когда и где разошлись их пути?

Если движение Лалау, избравшего в революции третий путь, который заводит его в тупик моральный и идейный, — возвратно-поступательное, движение Айдемира должно быть, хоть и медленным, но неуклонно поступательным, иначе в чем их противостояние, в чем столкновение судеб? Это обещают вначале все драматические узлы: выступление против Улагая с целью помирить чеченцев и ингушей, его протест против произвола в кабардинском селе, где убили их земляка.

Сцена усмирения демонстрантов и солдат, покидающих окопы в Румынии, — везде он является антиподом Лалау.

Но потом линия его развития растворяется в потоке событий, слишком пассивен его протест, выражающийся в словах неприязни к Касхалта, в сцене расстрела пленных красноармейцев.

А его уход в Баталпашинск с повинной не является кульминацией развития, подготовленной всем действием, т. к. слабо акцентирован.

В этом смысле самой большой удачей является образ Лалау.

В сцене нападения на отряд партийного уполномоченного Черемухина окончательное банкротство героя мотивировано очень точно, с глубоким проникновением в правду момента и правду характера в целом. Здесь и привычка слепого подчинения приказу (ему вдруг слышится голос вахмистра Карпова) и сознание неоправданности случившегося для себя, для карачаевцев, причастность к которым он осознает, хоть и по-своему, сознание тяжести вины, связавшее его поневоле на извилистом пути блужданий с врагами и парализующее его разум и совесть...

Это одна из сильных сцен романа, как и сцена расстрела пленных, как и финальные сцены романа, где автор до конца следует правде времени, правде судьбы героя.

Удачей надо считать и образ полковника Мырзакула с его безжизненным бутафорским лозунгом «Дин къазауат». Хорошо показана оторванность его от народа, отсутствие в нем главной страсти — сознания правоты перед родиной, определяющей борьбу (в сцене прощания с родиной).

Интересен Касхалта, авантюрный и привносящий в революцию начало скорее уголовное, чем социальное, бездуховное и тем страшное.

Значительно нарушает логику образа последняя сцена, где Касхалта вдруг исповедуется в своих несчастьях и винит в них

своих родителей. Слишком много на нем вины, чтобы он вдруг предстал жертвой дурного воспитания. Неубедительны и детали, где он бьет ногой мать и где отец становится мародером по отношению к сыну, снимая с него одежду перед расстрелом. Не выписана до конца столь важная для романа линия Черемухина — партийного руководителя, виновного в перегибах на местах, она остается без выводов и последствий.

Но это — просчеты поиска, а не схемы, поскольку автор самим выбором материала и уровнем правды подхода к нему обозначил новую территорию в теме революции и гражданской войны.

1976

## «И ГОРОДА ИЗ НАС НЕ ПОЛУЧИЛОСЬ...»

*(Заметки о балкарской прозе 70—80-х гг.)*

В иерархии жанров повесть воспринималась и читателями, и самими пишущими как жанр промежуточный, рабочий.

Но именно в повести 60-х годов, в ее «лирических» исповедальных уроках накапливалась эпическая подъемность будущих крупных форм повествования.

Именно в ней осуществлялась «первичная литературная обработка» нового материала, как современного, так и исторического, перехода от экстенсивного охвата жизни к интенсивному, а в смысле жанра — от романа-панорамы к роману характеров, роману-судьбе.

Открытая личность повести сделала возможным обращение к обыкновенности человеческого бытия. К герою — рядовому, «человеку из рода человеческого»; по определению грузинского критика Г. Асатиани, позволяющему всеохватно осмыслить современный характер в перспективе нравственной, философской и гражданской. В этом смысле этап хронологический и «качественный» обозначают собой повести «Белая шаль» и «Игра в альчики» Э. Толгурова, «Дорога нашей печали» и «Белый жеребенок мой в тумане» А. Теплеева, «За порогом — утро раннее» Э. Гуртуева, «Иск» Б. Гуляева. Именно они во многом определяют сегодняшнее лицо новейшей балкарской прозы, ее поворот на новую проблематику «дня бегущего», поиски нового «языка прозы», наиболее адекватного времени.

Чем определяется в этом смысле рубеж 70—80-х гг., как развиваются те ощутимые достижения прозы 70-х, которые вывели ее на передний план балкарской литературы?

Здесь придется говорить равно как о достижениях, если иметь в виду сущностные истоки («что» и «как»), так и об издержках ускоренного освоения новейшего социологического материала, еще не ставшего «образом жизни», национальным укладом.

Речь идет о городской тематике, о проблеме героя переходного (село — город), о нравственном воспитании молодежи.

Проблематика эта настолько нова и злободневна, что легко переводится на язык категорий социологических — «миграция из села в город», «проблема свободного времени» для молодежи, инфляция этических ценностей и формирование маргинального (переходного) сознания в связи с этим и т. д.

Исдержки эти чаще всего связаны с разрешением конфликта, тяготеющего к этическому максимализму фольклора. Насовременнейшей бытовой, предметный антураж как бы вносится механически и налагается на старый этический арсенал, перенесенный авторами из прежних произведений.

Именно такая организация сюжетного действия в повестях «Белая шаль» Зейтуна Толгурова и «Белый жеребенок мой в тумане» Алима Теппеева, показывающих человека на переломе социального и нравственно-психологического уклада вчерашних аульчан, переселившихся в город.

Кроме того, проза стала описательнее, грамотнее, многословнее. Завет новейшей литературы — «сломоть хребет риторике» (Полю Верлен) — здесь часто предается забвению, и, видимо, сознательно, исходя из нужд универсальных. Ведь проза наша, каждое ее новое произведение — это не только попытка устранить «белое пятно» в общественно значимом содержании, но и строительство, пересоздание каждый раз «языка прозы» (лексика, интонация ритм) на пути к современному читателю.

И в этом стремлении прозаики порой увлекаются самодовлеющей, избыточной красотой языка, перенасыщенностью тропами, символами («Дорога нашей печали», «Белая шаль»).

Само по себе это явление не изолировано от магистрального потока психологической прозы. Вспомним такие произведения, как «Крылатая Серафима» В. Личутина, «Лотос» А. Кима, «Буранный полустанок» Ч. Айтматова, но там эта «избыточность» авторской речи несет в себе функции эпического повествования, открытого миру, объективной реальности.

Все жизненное пространство повести А. Теппеева «Дорога нашей печали» — это девять дней пути на арбе ее героев — Мамая, его сестры Сакинат и ее возлюбленного Бекира. Повесть явно примыкает по композиции к прозе «нравственного эксперимента» В. Быкова, В. Гендрякова, Ч. Айтматова.

Жалкое пространство арбы, подобно айтматовской лодке с четырьмя нивхами, и девять дней пути, равные девяти актам происходящей драмы, — такая условная концентрация времени и пространства в повести позволяет в центр повести поставить нравственное противостояние, а единство места и действия, непрерывность времени — проследить подробную «кардиограмму» души героини. Она успевает прожить целую жизнь за это время, от без-

облачных надежд и хороших предчувствий до потери самого близкого человека — брата и до горя, которое находится уже в запредельной области. На ее глазах происходит страшное по диализму превращение любимого человека в зверя, убийцу, оборотня. Автор жертвует жизненной «эпической полнотой» для укрупнения нравственного конфликта, но именно жизненная недостаточность монологического повествования не дала нравственному конфликту состояться. Нравственный поединок между Сакинат и Бекиром не равен в художественном смысле. Бекир сразу же обнаруживает дремучую неразвитую сущность и без всякой борьбы с собой уступает свои гражданские и этические позиции. Сначала убивает брата Сакинат Мамай, как свидетеля своего дезертирства, обещивает девушку, а затем убивает и ее.

Если у Андрея Гуськова из «Живи и помни» В. Распутина, героя Айтматова из «Лицом к лицу», у Рыбака из «Сотников» В. Быкова есть мучительный выбор, есть свобода и непредсказуемость развития действия, есть биография, то у Бекира есть лишь одна логика — логика преступника.

Смерть и жестокость должны быть художественно оправданы, «сняты» высоким дыханием трагедии. Здесь же зло торжествует безраздельно — и сюжетно, и нравственно. Сакинат — жертва, но в чем высокий урок этой жертвы? Ее внутренний монолог на протяжении девяти дней пути только нагнетает, фиксирует состояния, возникающие вслед за злодействами Бекира, но не «разрешает» их, бродя по кругам душевного ада, уготованного ей автором, а вслед за ним и Бекиром. И не только из-за того, что она лишена возможности действовать, а из-за того, что отсутствует другой полюс нравственности — в мире Бекира нет конфликта.

Итак, заданная экстремальность сюжета и непомерно растянутый внутренний монолог, пассивно лиризирующий повествование, не вписывающийся в его «систему», а напротив, способствующий ретардации, искусственному замедлению действия, входят в противоречие друг с другом, снижают в конечном счете органику эстетическую, оставляют произведение за пределами художественного.

Возникает в связи с этим проблема системы художественных средств или компонентов в их взаимосвязи, дающих право «быть» тому или иному произведению, как художественная данность. Проблема «эмбрионов» или «кентавров», по определению Л. Аннинского (применительно к роману Ч. Айтматова «Плаха»). Можно говорить о степени оправданности такого рода синтеза, о степени его преднамеренности и осознанности. Говоря о таких явлениях в прозе, к сожалению, приходится говорить уже об отдельных удачах в том или ином произведении или об отдельных неудачах. Так обстоит и с балкарскими повестями на современную тему. Здесь налицо — значительная эволюция как в плане худо-

жественном, так и в плане освоения нового общественно значимого содержания: повести А. Теплеева «Белый жеребенок мой в тумане», «Сгоревшая звезда», «Долина слепшей», повесть Б. Гуляева «Иск», где нарушено на «чуть-чуть» соответствие между ярко поданным и освоенным материалом, проанализированным с художественной наблюдательностью и социальной прозорливостью, и способами разрешения конфликта и сюжета, нарушение сле заметное, разве только в самой концовке, развязывающей конфликт либо пасторально, либо экстремально, ценой искупительной жертвы, но не в евангельском смысле, а в смысле принесенной прозаиком за неумение «развязать» сюжет эпически, как в жизни. Но это-то и оказывается самым трудным, концовка и является в эстетическом плане пробным камнем, как наиболее конструктивный элемент сюжета, придающий творению художника законченный вид. И прозаики предпочитают пока разрешать социальные и нравственные ситуации, не эпически размыкая их в продолжающееся, хоральное «бытие», а дидактически однозначно, основываясь на этическом максимализме фольклора, ищут «конец сказки». Так заканчивает свои отнюдь не сказочные, жесткие социальные модели сегодняшнего социального и духовного быта Алим Тенгеев в повести «Белый жеребенок мой в тумане», где героиня бросается в реку, хотя в жизни мог быть и более страшный и более прозаический конец, связанный с умиранием души. Вспомним разрешения женской судьбы в аналогичной социальной ситуации в русской прозе на тему «деревня — город»: «Пелагея», «Алька» Ф. Абрамова, «Сказание о Нюрке — городской жительнице» Н. Евдокимова, «Там, вдали» В. Шукшина, «Жучка» Ю. Нагибина, «Последний срок» В. Распутина. Правда, повесть А. Теплеева — скорее о городе, в центре «история души» молодого горожанина Аскера, юриста по профессии, написанная прозаиком психологически достоверно, свободно, с большой долей авторского самообнажения.

Хуже обстоит в балкарской современной прозе с героинями, которым «доступ» в запретный мир, т. е. в город, дается только ценой безвозвратной потери нравственной цельности и ипостаси всех ипостасей — женской чести, что по максима предков снималось только смертью. В рассказе Ф. Искандера «Пастух Махаз» также полемически заостряется «неразрешимость» ситуации бесчестья не иначе как вмешательством родовых законов чести. Они действуют не механически, а пройдя сквозь не менее страшное, чем патриархальное зло, — нуворишскую патриархальность. Родовой суд чести здесь обогащен социально и экзистенциально.

Но здесь эта смерть — не эпическая, поскольку в эпических любовных парах смерть принимали оба (вспомним средневековый эпос, Шекспира, народные эпические песни). При отсутствии такого же эпического «равноправия» подобная концовка становится

мелодраматической. Правда, в повести А. Теппеева мелодраматическая концовка оправдывается уже выбором исходного материала — судебно-криминального, в связи с профессией ее героя, ей предшествуют обстоятельства судебного дела о наркоманах, угонщиках машин, описания ритуальных оргий молодых людей, поставивших себя вне общества и его законов. «Случай из судебной практики» — таков поджанр повести. Характеристики молодых людей, их биографии предстают здесь как судебные эпизоды из «дела», что позволяет им быть краткими и точными, изложенными безжалостным языком факта. Автору пришлось здесь сделать большой скачок в необжитую, не прошедшую, по выражению Б. Эйхенбаума, «первичную литературную обработку» область жизни городской молодежи. Поэтому понятны некоторый «шок» после выхода повести у читателей, последовавшие печатные отклики с печальными для автора выводами и обвинениями в намеренном искажении «советского образа жизни». Но ведь автор изобразил уже имеющее быть в нашей жизни, без ложных утешений и оправданий.

Достоверно и аналитично изображена социальная среда, окружающая героиню Асият в городе. Директор учебно-производственного комбината Ахмат Каммиевич, устроивший из своего предприятия родовую вотчину, его «аппарат» в лице Ксении, деловой женщины, наперсницы в делах щепетильного свойства, поставляющей ему юных наложниц, история гибели души которой здесь обозначена кратко, но точно. Смелым и новым здесь является не сам материал, который так и остался бы житейской всячиной, а смещение нормы и аномалии в восприятии их подавляющим большинством окружающих героиню людей. Явное зло не вызывает сопротивления среды, напротив, ненормально поведение героини глазами этого большинства. Сочувствие Аскера лишь усугубляет и ускоряет ее решение уйти из жизни, т. е. взять всю ответственность на себя за непоправимое, с ее точки зрения, несчастье и снять ее, таким образом, с самого близкого ей человека. Драма застает Аскера в момент душевного прозрения, когда совершающаяся на наших глазах переоценка ценностей заканчивается в пользу любви, трудной, но несущей для него очищающий и созидательный смысл. Тем горше, тем лоучительнее этот «случай из судебной практики», тем протяженнее его нравственный урок.

Так же поискова для балкарской прозы о современности повесть З. Толгурова «Белая шаль». Уже само ее название ориентирует на категорию женской чистоты как субстанциональную. Белый цвет в названии этой повести, как и предыдущей, полемически актуализирует эту ценность как не поддающуюся инфляции (словами героя повести «Кто поедет в Трускавец?» Максуда Ибрагимбекова) в век НТР и космоса. Эмблемно зафиксированная в названии, категория эта так и остается застывшим символом,

как бы в подтверждение этого, шаль в конце повести убирается героиней, не выдержавшей «экзамена», в кованный сундук. Но ведь меняются обстоятельства, социальные, бытовые, и вместе с ними, как бы нам ни хотелось приостановить этот процесс, и характер потерь и приобретений. Сама народная этика не стоит на месте, исторически развивается и вырабатывает новые ценности в связи с «состоянием» общества.

Новые социальные ситуации неизбежно проникают во все стороны жизни. Авторы же порой искусственно ограничивают сферу действия этих универсально действующих законов, предлагая взамен в качестве решения дорогие их сердцу этические ниши из готового этического опыта.

Социология и пастораль несовместимы, как гений и злодейство, в рамках эстетически целостного произведения они художественно разнородны.

В повести «Белая шаль» попытка примирить эти начала также ощущается в неточностях психологического рисунка и разрешения сюжета.

Здесь опять, как и в повести А. Теплеева «Белый жеребенок...», социальная зрелость анализа, новизна социологической атрибутики и некая «спрямленность» проверочных, т. е. личностных, ситуаций, этическое наполнение которых также неизменно патриархально.

Видовым признаком балкарской повести — и в этом ее художественное открытие и самобытность — в общем литературном потоке является концентрация действия вокруг ситуации «он—она» при решении проблем социальных, связанных с переломом общественного уклада. Именно она как бы катализирует то или иное неблагополучие в обществе.

Первая, деревенская, часть, построенная на точном социологическом знании предмета, многоприцельно рисует тему запустения села, не просто элегически констатируя, а объясняя мотивы, побуждающие людей уходить в город. Мать Фатимы Ожий с гордостью показывает соседкам диплом дочери, но замечает с удивлением, что восторгов и поздравлений нет, а есть жалостливо-насмешливая интонация: мол, неизвестно еще, с чем дочь бернулась из города. Да и медпункт в селе, в котором она работает, давно уже не удовлетворяет запросам, по серьезным поводам все порывят попасть в районную или городскую больницу. Изображая переезд хозяйек (Фатимы и ее матери) в город, автор смелым приемом передает рупор повествования ослику, и это усиливает ощущение сиротства и несправедливости от происходящего. Село пустеет, нет дела для рук. Турбаза, кинопередвижка, автолавка — это уже атрибутика как бы переходная, маргинальная, чуждая селу в его традиционном виде.

Во второй части повести герои попадают в ситуацию, не столь

освоенную автором, и его «несвобода» художественная сказывается на психологическом существовании героев. По существу, путешествие в город совершает только героиня — ей одной уготовил автор соблазны и потери, горечь городского неуютта и одиночества. Герой же так же идеален и неподвижен, он и здесь не лишается поддержки национального мира, и как бы сам становится его рупором, излагающим авторскую позицию. С этой же идеальной позиции он, после некоторых колебаний, вершит нравственный суд над героиней, предоставив ей самой устраивать свою судьбу, и женится сам. Заключительная сцена, в которой герой Мажит сопровождает в свадебной машине Фатиму в роли шафера, умиленный сознанием своей правоты, явно нарушает меру художественную и психологическую. Все счастливы. Диктат долга побеждает диктат чувства, максимализм и индивидуализм любви сдает позиции матримониально-родовому императиву долга настолько безусловно и безболезненно, что возникает вопрос: зачем эта повесть о любви, если любви как таковой и нет? О том, что честь дороже любви? Как будто и не было в национальной прозе «Джамилли» Ч. Айтматова, утверждающей любовь как ценность, даже для родового сознания безотносительную...

Как показывает анализ повестей, подобная рассогласовка социального и этического, неорганическое их соединение в повествовании, видимо, не случайно и имеет общую причину. Видимо, она в самом авторском сознании, где старое и новое находятся не в дихотомическом единстве, а существуют как бы слоями, не смешиваясь, и этическое ограждается как бы «зоной» готовых неколебимых истин, не находя себе нового разрешения в самой действительности. Дело, конечно, не только в этическом максимализме, но и в романтической односторонности изображения, которая только на пути к эпическому синтезу.

Этот же прием, когда «вина человека», преступившего разумный естественный миропорядок, осуждается самой природой, т. е. устами животных, «братьев наших меньших», что углубляет обиденный трагизм, людьми уже сниженный, мы встречаем у З. Толгурова в повести «Игра в альчики», посвященной той же проблеме, что и «Белая шаль», — экологической взаимответственности человека и природы. Здесь проблема «своего места» на земле — в самом центре и рассматривается не на уровне открыто социологическом, а более глубинном.

Место на земле для Шабазы — это исполнение своего предназначения — ответственность за это стадо, за пса Курту, за эти холмы и склоны, которые должны быть обихожены его трудом и заботой. И только тогда воздастся уверенностью и прочностью нравственного самоощущения и свободой от ложных зависимостей, от круговерти престижа, который постепенно вытеснил сам труд его имитацией, приписками и требует все новой лжи. Интересен

здесь диалог пастуха Мурая, являющегося положительным антиподом главного героя Шабаза, с районным деятелем Оразаем, который пытается оправдать мораль приписок и выдвигенчества «маяков» государственным интересом. Правда, диалог этот не вылился в действие, как и все другие диалоги и монологи в повести, где все действие «загнано» в рефлексию героев.

Во внутренних монологах и воспоминаниях Шабаза социальный аспект проблемы углубляется нравственно-философским. Приписки, парадные отчеты развращают труженика, ведут к бездушному отчуждению труженика от его труда, лишают его чувства «хозяйина земли».

Потери слишком велики — потеря связей человеческих, вандализм по отношению к земле, к голодным овцам, волкодаву Курту, который здесь так же, как и Шабаз, на равных с ним, монологирует на протяжении целой главы, недоумевая, почему хозяин оставил его и уехал в город. Но это не природный монолог буйволицы из повести Г. Матевосяна или Орла из «Владений» Т. Пулатова, здесь параллель с человеческим существованием — спрямленная, как в «Белом Биме Черное Ухо» Г. Троепольского, где пес думает, действует, чувствует, как человек, как наперсник и друг человека. Здесь сказывается тенденция отражения социально-психологических сдвигов, пронизывающих в обществе через потерю цельности природного существования. Проблема нравственной экологии — сквозная, как бы «онтологическая» для З. Толгурова (имеем в виду его повести «Алые травы», «Эрирей»), но она решается в монологическом потоке лирической прозы 60-х гг.

Если герои повестей, о которых шла речь, — это по преимуществу люди села, оказавшиеся в городе, то герой повести Б. Гуляева «Дау» уже завершил этот переход, он — житель промышленного пригорода, для которого его городское бытие уже реальность. Здесь узел проблемы чисто производственный, бытовой — нескладичность на работе, с женой, недовольной скромным достатком семьи, заедающая текучка повседневья, да вот еще разъедающая зависть к успехам друга, вдруг вознесенного по служебной лестнице как бы в укор ему. Зависть эта, нагнетаемая женой, вдруг становится доминантой всего существования. Если герои сельских повестей возвышены уже в силу причастности к природе и труду, не оторванному от ее поэзии и философии, то Мукаш лишен этой романтической поддержки. Это — средний человек, в повествовании нет ни единой щели для романтических пустот, украшенного стиля, и это выгодно отличает повесть от всех предыдущих, орнаментированных иногда риторикой и монологом, ставит ее в особый ряд по степени приближения к той правде жизни, к тому «сокровенному», хотя и среднему человеку, о котором говорилось выше. Неумение противостоять обстоятельствам и отсутствие опоры в себе самом, в своей внутренней духовности «ломают» харак-

тер, Мукаш начинает пить горькую. Б. Гуляев сумел показать обыкновенность, почти автоматизм порока. Ни одного внешнего, экстремального обстоятельства, все здесь протекает изнутри и прослежено с клинической точностью. Это повышает степень достоверности социальной. Но опасности романтической концовки не удалось избежать и в этой повести. Из почти неразрешимой ситуации герой, потерявший семью, работу, друзей, выходит ценой той же искупительной жертвы, на сей раз лица постороннего — тракториста, в смерти которого невольно оказалась ловина жена героя, защищая свою честь.

Несколько особняком стоит в этом ряду повесть А. Теппеева, посвященная городской интеллигентской среде, — «Сгоревшая звезда». Здесь этиология порока не столь социальна, как в предыдущей повести, т. е. порок не среднемассовый, драма же незаурядной личности, побежденной в неравной борьбе с той же бездуховностью, но более высшего порядка, — тоже не состоялась.

Непроясненность социологии порока ведет к психологической необеспеченности его. Концовка — уход героя в пьянство — выглядит натяжкой, поскольку не соответствует логике характера героя.

Если драма героя повести «Дау» укладывается в рамки среднего, обыденного сознания («заела среда», зависть к более удачливому другу, сварливая жена, друзья по питейному братству), то герой А. Теппеева — человек, осененный призванием, талантом. Это должно бы служить гарантом от бытового падения. Причины личностной драмы должны были быть более высокого порядка — творческого, научно-производственного. Но как раз эта сфера в повести выписана туманно, а в центре — социально-бытовая адаптация героя в университетско-преподавательской среде. Описание ее быта и правов смоделировано писателем настолько законченно, что становится блестящим социальным обобщением, выходящим за рамки сюжетного действия... Сама возможность существования такой застойной «опухоли» на теле нашего общества, сам коррумпированный и слаженный характер действующей модели социального зла реальны и осмыслены в цепочке социальных причин и следствий. Теппеев здесь творит суд от имени художественной правды над явлением, имеющим быть в практике общества, но в то время еще не названным. Он, как это у него часто происходит в прозе, как бы чуть опережает время, не дожидаясь статуйрованного официального осуждения, диагностируя не просто индивидуальные, а видовые пороки нашего современного быта. Такова вотчина Ахмата Каммиевича из повести «Белый жеребенок...», таковы наркоманы и угонщики из этой же повести, такова, на первый взгляд, безобидная мафия «умеющих хорошо жить» преподавателей вуза, услужливых заочников на собственных машинах, всесильных лаборанток, которые, оставаясь пожизненно на этой

должности, держат в своих руках все бразды правления, в повести «Сгоревшая звезда». Таковы выдвигенческого типа руководители, виновные в «перегибах» в период коллективизации в пьесе «Коммунист».

Итак, 70—80-е годы под влиянием общественных перемен в общественном сознании и, как следствие, перевеса социального аналитизма в прозе над доминирующим личностно психологическим самораскрытием в лирической прозе 60-х гг. сообщили балкарской прозе как оперативность, так и глубину осмысления социального содержания бытия, современного и исторического.

Наследство лирической прозы 60-х, как уже говорилось, при этом не перестает «спонтанно» участвовать в новой прозе как формообразующими своими элементами (жанр, поэтика), так и содержательными — способы психологического раскрытия, система смыслоносущих символов, поэтическая архитектура повествования, поэтическая эмблематика в обозначении сущностных понятий.

Так, в прозе Толгурова «белая шаль», «шапка мужчины», «детские альчики», названия созвездий, названия обрядов, часто переносимые в название произведения, — это не просто поэтические образы, но и несущие конструктивную нагрузку определяющие понятия в системе произведения.

В прозе А. Теппеева эмблема берется не из мира природы, а носит характер рукотворной конструкции, она как бы сценографически оформляет пространство, обозначая главный конфликт происходящей драмы: это опорный столб дома, превращаемый в распятие в рассказах «Горькое земное питье», «Долина слепней», «Белый жеребенок...», закопченная балка дома с косо висящим на ней портретом царя — в романе «Воля», клетка для волка в романе «Тяжелые жернова»...

Но не всегда система смыслов прозы, все более тяготеющей к эпике, может найти художественные адекваты в системе поэтических понятий и символов, не теряя при этом в полноте жизни, как показал анализ повестей. Зачастую изображение жизни «в формах самой жизни» становится плодотворнее. Как это доказывают социологические модели, все более вытесняющие неорганическую поэтическую символику в повестях «Белая шаль», «Сгоревшая звезда», «Дау». Поэтическая конструкция скорее лиризуется, «украшает» основное повествование, оставаясь внешней по отношению к нему, но не мифологизирует его, проникая в сущностный слой. Наименее заметна рассогласовка этих двух начал в повести З. Толгурова «Алые травы» и романе А. Теппеева «Воля», где мифологизация глубже, органичнее.

В плодотворности отхода, хотя бы временного, от инерции фольклорно-мифологического способа типизации к «формам самой жизни» убеждает нас рассказ А. Теппеева «Долина слепней».

«Плотников было семеро. Семь характеров, семь различно прожитых жизней...» Уже начало содержит заявку на сказовый «бедный» стиль, исключаящий лжеэтизмы... Именно характеры (термин, ставший после цикла рассказов В. Шукшина существенным обозначением для всей новой прозы), а не типы, ибо единицей типологического членения здесь является мир живого, неповторимого в своей сущности человека. Удачей А. Теплеева является то, что, показав, хотя бы бегло, обещанную в начале рассказа непохожесть каждого из плотников, как представителя рода человеческого, на другого, писатель сумел затем собрать их в искомое, сложное единство, типологию, обозначающую уже явление. Имя ему — артель, условно обозначающая специфический социальный организм, как бы промежуточный между частнособственным и общественным. Общественного здесь — только способ труда. В нравственном смысле — это сумма жлобов, дружно противопоставивших разумно-творческому индивидуальному началу коллективное бессознательное, опасное именно иллюзией права судить и решать. В такой стихийной общности, держащейся на «интересе», безнаказанность и безответственность статуируются уже изначально. Плотники устраивают суд над «седьмым» плотником Токашем, который не желает подчиняться негласному «общественному договору»: трудиться, не надрываясь, ибо на колхоз работать — это не на себя, а виновного подвергнуть общественному наказанию. Давно завидуют артельщики деловой сноровке Токаша, тому, что он неизменно числится в передовиках, миру в его семье, да и женщины наделяют его особой заботой и нежностью. Неразгаданное его умение вложить душу в дерево, особое рвение к работе еще больше усугубляют разрыв его с артелью. И вот настает долгожданный момент... Начатое вроде бы в шутку судилище тем не менее содержит все атрибуты распятия. Токаша приговорили быть привязанным к столбу на самом солнцепеке, с непокрытой головой. Он — в одном исподнем, по обе стороны стоят неумолимые «ангелы смерти» Онкир и Мангкир. Слепни сразу же облепили его. Библейская простота казни равна ее невероятности. Трагизм рассказа держится на абсурде происходящего, на нечаянности зла, которое, кажется, вот-вот прервется чьим-то разумным вмешательством...

Личное недочувствие, личная душевная неточность на глазах превращается в коллективное каинство, лишенное вначале устрашающего внешнего проявления, но страшное в своем логическом завершении.

Тема труда — редкая в нашей прозе, и рассказ не только восполняет пробел в этой важной теме, но и сразу же поднимает высоко планку в осмыслении труда как категории нравственной, как символа веры. Токаш почти лишен речи, личностное раскрытие этого скромного, почти косноязычного человека осуществляется

через какую-то неуемность и одержимость в работе, через застенчивую доброту и снисходительность к чужим порокам и слабостям, которые он и не замечает вроде бы.

Если вначале рассказ ведется от лица плотников, как бы в кривом зеркале представляя происходившее, то потом он переходит к автору, который осуществляет «суд над судом», по очереди представляя персонажей, как бы вызванных на поверку умирающим Токашем, обращающимся за помощью то к одному, то к другому.

Суд над каждым (т. е. свидетельство автора о нем) как бы «усилен» мерой физического страдания Токаша. Время рассказа расписано с протокольной точностью, так что не остается и щели для случайности, оправдывающей поведение хотя бы одного из них.

Автор располагает плотников по степени падения (классический прием, как и само число плотников), выделяя в каждом какой-то обертон — главное качество, которое не дало состояться человеку. Это — или неспособность пережить успех ближнего, или просто никчемность человеческая во всем, которой даже имени нет, или жестокость, упивающаяся чужим несчастьем, или беспочвенность какая-то во всем... При этом рассказ сопровождается воспоминаниями, не прямо обличающими персонаж, но вроде бы мимоходом сообщающими значащую деталь. Не всегда в этих набросках характеров соотнесены микромир человека и макромир явления, т. е. общее и единичное, как одна из ипостасей его проявления. Тут можно спорить, но плодотворна сама попытка показать не суммарное, а диалектически разложимое зло.

Личностный аспект повестей помогает значительно расширить горизонты социального анализа действительности и возможности его проекции на современность.

Сложность исследования (логики общественного и психологии индивидуального, философии «вечного» и социологии сегодняшнего) наиболее соответствует характеру всей сегодняшней прозы.

Создателей новой прозы интересует не просто психология вообще, хотя психологическое письмо А. Теппеева, Б. Гуляева и З. Толгурова в своей привязке не к герою литературы, а к личности становится все глубже и интереснее, а то, насколько психология индивидуума детерминирована социальными обстоятельствами, которые, в свою очередь, выявляют нравственную цепь его поступков.

## «НЕ СЛЕПОК, НЕ БЕЗДУШНЫЙ ЛИК...»

(Природа или человек?)

В пластическом арсенале горцев символ всегда занимал почетное место. Он был исконно связан с понятием поэтического мастерства, а мастерство, как известно,— категория, организующая мир и превращающая материальное в духовное.

Универсальность и разработанность поэтической символики в фольклорном мышлении карачаевцев и балкарцев ускорили для них открытие «секрета современности», ибо он как раз и заключается в философской общности конфликта. «Символический реализм» был охотно воспринят национальной литературой, увидевшей в нем возможность плодотворного использования народной поэтической традиции, а также того этического нравственного опыта, который был до того как бы «законсервирован» в фольклоре.

Появилась поэзия «раненого камня», «книги земли», баллады о дереве, камне, о глазах, о можжевельнике, об орле, о молчании камня и целые циклы стихов о «душе камня». К этому же жанру относятся и анимистические этюды-вставки к прозаическим произведениям. Уже в самом перечислении наблюдается, как изменчив и поливариантен природный ряд, взятый на вооружение современными авторами.

Как и всякое явление, чрезмерно разрастающееся по горизонтали, вызвавшее чересчур много последователей, это явление — поэтическое и интеллектуальное одушевление природы — начинает терять многое из своих начальных ценностей. Оно породило в поэзии и прозе мозаичность мышления, игру в технику образа, легкую подмену одного поэтического предмета другим. Особенно много теряет этот прием, когда взаимозаменяются сами начала — человеческое и природное, и рупор авторской идеи переходит то и дело от одного к другому. Получается мистификация читателя, который тщательно пытается понять смысл подобного «оборотничества». Образ поэтический, по природе своей исключаящий всякую вариативность, подменяется образом логическим, который варьируется затем в пределах N плюс бесконечность.

Героиня из романа, потерпевшая драму в любви, перед тем как броситься в реку, в хаосе обуревающих ее чувств вдруг слышит голос Реки: «...Зайнаф, прыгай, уж я-то не обману тебя...»

Сокровенность этого диалога, столь понятного в момент напряжения всех душевных сил героини, вдруг нарушает третий голос — Моста, на котором она стоит: «Вернись домой, Зайнаф, я видел многое...»

В полилог вступает постепенно само Небо, а затем Дорога,

Ветер, Утро, Ночь. Разложение единой Природы на логические составляющие выстраивается в ряд, по существу, бесконечный. «Свобода «мифотворчества» здесь есть неорганизованность поэтической идеи, придающая ей в конечном счете псевдофилософский характер. Подобный писательский произвол, искусственное «поэтическое» логизирование идут во вред художественной целостности самой жизни, как бы «усекают» ее живую полноту, таящую в себе гораздо больше смыслов, чем те, которые нам предлагают.

Теряет в полноте и целостности и природа, вынужденная, по воле автора, произносить громкие назидания языком людей, жить их страстями и страстишками, становясь как бы логическим двойником человека вместо того, чтобы жить своей самостоятельной жизнью, содержащей в себе «небывалые» ценности, обогащающие человека.

Природа как целое, в ее динамике, скрытой за внешними проявлениями и объясняющей мир, всегда была темой и истоком подлинно философской лирики. Это ее целостное качество подразумевали, видимо, Маркс и Энгельс, мечтая о том обществе, где было бы обеспечено «существенное единство человека с природой, заверченный натурализм человека и заверченный гуманизм природы».

Нерасчлененное анализом чувство природы у греков переходит и в собственно философскую лирику. У Ф. Тютчева, великого певца природы, «органическое и непосредственное» влечение к природе также не осложнено рефлексией. Ему природа близка и дорога сама по себе, безотносительно к его собственному «я»:

Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Растворение в общем природном порядке, исключаящее всякое эгоистическое самоутверждение, всякую снисходительность существа мыслящего к бездумной природе, братство и наперсничество со всем живым — особенность поэзии Важа Пшавелы и других певцов природы Кавказа — С. Чиковани, Г. Табидзе, К. Мечиева, К. Кулиева, Б. Шинкуба.

И наконец, одно из современных высказываний — слова философа и певца природы М. Пришвина: «Природа для меня — огонь, вода, ветер, камни, растения, животные — все это части разбитого единого существа. А человек в природе — это разум великого существа, накапливающий силу, чтоб собрать всю природу в единство». Эту «рабочую гипотезу» М. Пришвина можно поставить и в начале, и в конце этой цепи, означающей развитие чувства природы. Именно эта способность видеть в природе целое, чреватое «разгадкой бытия», а не прямые логические параллели, протяну-

тые к конкретным человеческим состояниям, и позволяло приведенным выше поэтам быть и поэтами, и мыслителями в одно и то же время.

Искания созвучий в природе, как «стремление восполнить недочеты духовной жизни», «проецирование» себя в природе, учеба и «подражание» ей (А. В. Веселовский) лежат в основании кулиевского очеловечивания природы, получившего в его стихах силу и истовость проповеди. Обращение к камню К. Кулиева, ставшее теперь расхожим в нашей прозе и поэзии, было подготовлено у него всем накалом ума и чувства, всем строем мировосприятия. Камень у него заговорил потому, что человеку, склонившемуся над ним с сочувствием и жаждой ответа, удалось преодолеть в себе каменное, непроницаемое, удалось отворить в себе такую чуткость, такой слух к чужой боли, что он услышал в камне биение живого сердца.

Многочисленная эксплуатация этого приема у других поэтов в балладах, в циклах стихов, философских миниатюрах и т. д. привела к его инфляции. Перевоплощение творческого субъекта (поэта) в камень, т. е. его «окаменение», доводится порой до абсурда. Так, в рукописи одного молодого поэта мы читаем:

Я — камень. Я — камень.  
Во мне и твердость есть,  
И мягкость есть.  
Во мне и холод есть, и тепло есть...

Это уже тот предел, та степень глухоты и молчания, которую все-таки лучше оставить за камнем; как его чисто природное свойство.

Писатели и поэты как бы «выделяют» из себя природные тоtemы и символы, сотворенные их мозгом и прихотливой эмоцией, и те начинают «чревовещать» голосом самого автора. Вторичность, кукольность поэтических «тотемов» (в отличие от языческих) ограничивает возможности авторской фантазии, ибо они, послушные воле автора, возвращаются в замкнутом кругу его построений. Причем этот новейший «тотемизм» множится и множится без всяких закономерностей. С завидной легкостью в нашей литературе «заговорили» предметы и понятия самых разных уровней — мир, дорога, пашня, река, мост, ночь, утро, шапка, бык, косуля, орел, сосна и чинара... Поистине легко потеряться человеку среди этого порожденного им многоголосия. Искусственно форсированная поэтизация всех предметов ведет к снижению поэзии, к ложной многозначительности вместо значительности. Так или иначе — это риторика: это разговор автора с самим собой, даже если его двойник — в образе маралихи-девы с длинной косой: «Перед ним стояла та же маралиха, но с головой женщины. На прекрасном

ее лице чернели большие грустные глаза, по спине рассыпались густые длинные золотые волосы...

— Ты думал, можно убить добро, принадлежащее всем? Нет, я не умру,— говорила маралиха с женским лицом и грустными глазами»,— читаем мы в одной из современных повестей.

Дело тут, видимо, не в подборе символа, а в необходимости, единственности его применения, которые и есть поэзия.

Возвращаясь к предмету разговора, спросим себя: а как же чувствует себя человек, вовлеченный в это взаимодействие с природой, наделяемый часто мифической способностью общаться с миром потусторонним или космическим, разговаривать с землей, небом, луной?.. Это, в сущности, оборотная сторона той же риторики, что и в первом случае (с природой).

Преобладание нравственных начал в жизни общества повлекло за собой притчевый аскетизм современной повести, направленность всех ее художественных средств на решение нравственных и философских вопросов. Но не идет ли это в ущерб художественной целостности той действительности, которая воссоздается в эти повестях?

Символизация природы, перевес природного над человеческим во многом ограничивают многообразие связей с живой жизнью, с людьми вокруг. Не потому ли в наших литературах незаметно утвердился «условный кавказский мир» (по словам Н. Джусойты) с его эпическими старцами, праведниками, мыслителями, целой системой символов из мира вещей и природы, на много лет вперед определивший развитие нашей прозы? Аскетизм притчи во многом ограничивает и разнообразие жизненных связей «молодого» героя повестей, который часто живет в «экспериментальных условиях» — в прекрасном, но безлюдном храме природы, подобно юному схимнику. Слишком мало показывается примет времени, жизненных столкновений и обстоятельств, которые неизбежно оказывают свое воздействие на формирование личности, помимо воздействия на нее школы природы и предков.

Юный герой проверяет свои этические представления не в «человеческих» ситуациях, а усваивает их готовыми из нравственных максим предков (повести А. Тепеева «Солнце не заходит», З. Толгурова «Алые травы», в поэзии — поэмы И. Бабаева, А. Созаева).

В начале и конце познания стоит обычно «дед», который воспитывает в герое наблюдательность, дружелюбие к природе, слияние и родство с ней, которое затем прорастает в «высший принцип», в готовность полного самопожертвования во имя нравственного идеала. Анимистическое отношение к природе перерастает в нравственное отношение к ней, в отказ от человеческого эгоизма. Любовь к одному «клочку земли» — в патриотизм в большом смысле.

Здесь же, в этой школе природы и предков, формируются представления о добре и зле, о силе и слабости, жестокости и гуманизме, власти и подчинении.

Но как бы ни был всеобъемлющ и прекрасен этот мир, мы не можем не ощущать здесь некоторую жизненную «недостаточность», заполняемую в повестях элегическими размышлениями героя о смысле жизни голосами природы, притчами и т. д.

Поэтическая конструкция в условиях прозаического повествования становится схемой, предопределяющей и развитие сюжета, и развитие характеров, и конечных посылок, ради которых написано произведение. Она лишает конечные истины многих маленьких и попутных истин, открывающихся только в потоке самой жизни.

...Итак, союз человека и природы, но союз, не ограничивающий их проявления, а в конечном счете стоящий на службе реализма.

Ибо «гармония» между личностью и природой представляется не самоцелью, а необходимым условием для более полного самовыявления личности во имя интересов народа» (С. Чиковани).

# ГЛАВА II

## ЧЕКАН ФОРМЫ И СМЫСЛА

### ПОСЛЕ КАЙСЫНА

*(Развитие образных и содержательных структур современной балкарской поэзии)*

Определение ведущих тенденций развития поэзии 70—80-х годов — задача чрезвычайно сложная, и вот по каким причинам. Балкарская поэзия последних десятилетий развивалась в условиях явного приоритета прозы над поэзией как в плане читательского интереса, так и в плане появления художественных индивидуальностей, а вместе с ними и новых художественных явлений. Развитие шло вглубь, не вознаграждаясь немедленным признанием и одобрением, скорее интенсивно, чем экстенсивно. Утвержденный новой балкарской прозой примат содержания над формой ко многому обязывал и поэзию. Ей предстояло сохранить собственно поэтическое качество, предопределенное богатой традицией, как общетюркской, так и национальной, с ее изначальными критериями поэтического тавра, чистоты языка и отделки формы, и в то же время не «выпасть из времени». Быть подключенной к «коду времени», т. е. к реально-конкретному, а также историческому содержанию эпохи, ее итогам, и в то же время, «к ощущению глобального напряжения, чувству мощных энергий, владеющих миром к началу третьего тысячелетия, чувству тайной музыки, трагедии и гармонии мира, неощутимых простым слухом, но колоссальным образом влияющих на жизнь людей конца этого века» (В. Гусев).

Итак, определенный консерватизм, осознанное стремление оставаться в поле традиции выражается в новой поэзии в повышенной требовательности к языковой разработке поэзии (лексической, композиционной, образной) и авторитете учителя, мастера, четком ощущении преемственности.

К началу 70-х гг. «школа» связывалась с одним именем — Кайсына Кулиева. Кулиевская школа — это явление сначала мировоззренческое, потом — стилевое, поэтому воспроизводить интонацию К. Кулиева опасно, хотя при современной технике стиха

можно написать стихи хорошие и даже лучше. Но нужно ли и можно ли повторять то «удивление» жизнью, естественность и цельность в подходе к самым сложным явлениям жизни? Можно ли повторить цельный, завершённый в себе мир, который складывался десятилетиями? Естественность произнесения им слова «я», открытость эмоций, тиражированная, может обернуться у другого поэта рассчитанной манерностью, «нарциссизмом», восторженностью. Если Кайсыну Кулиеву предстояло освободить поэзию от риторики, от казенно-бюрократического языка, то у современного поэта — свои «мудрости и печали»: некая избыточность самораскрытия, облегченность смысла и невнятность.

Постоянное перевоплощение, пусть и в большого поэта, ведет к консервированию личного опыта, к застывшему «образу — я», к «имиджу», который уже не выпускает такого поэта из своих границ.

Образные структуры, которыми привык мыслить поэт К. Кулиев: «земля», «горы», «вселенная», «время», «женщина», «зло», «добро», сотворенные у К. Кулиева из высокого начала мысли и чувства, часто принимались в нашей поэзии «готовыми», заменяя им, поэтам, самопознание. Искусственное форсирование, демонилизация «образа — я» приводили к глухоте, в которой неслышными становились токи жизни, времени. Символические структуры образовывали некую закрытую в себе систему, некое сценическое пространство, в котором никто не мешал лирическому герою стихов, поэм, лирических циклов перекликаться со скалами, с звездами и прахом исторических и неисторических предков (поэма «Обелиск» И. Бабаева, цикл «Ведунья» М. Бешпаева). Все это приводит к музею, к дистиллированности: поэты, словно паложив «табу» на современность, опасаются впустить в поэзию сегодняшнее свое бытие как непоэтическое, предпочитая оставаться в образе идеально-романтического отрока, живущего на духовные дивиденды отцов, дедов.

«Анонимность» самого поэтического «я» утверждается соответствующими средствами поэтики: голоса, сны, наделенные космическими атрибутами видения предков... Весь драматизм выносится «вовне», за скобки бытия самого лирического героя, ему же, непогрешимому, остается завидная цельность бытия. Хотя фиксация своего, кажущегося им негероическим, сегодняшнего бытия, ожидание своего часа — поступка или подвига, активного гражданского самовыражения, тоже может стать эстетической темой большой поэзии.

Вот лирический герой Олега Чухонцева:

...работник, деятель, кормилец,  
лишь функция. лишь имярек.  
Нотопитус, однофамилец.  
Всмотрись, и оторопь возьмет —

единый лик во многих лицах:  
класс — население — народ  
и общество однофамильцев,  
и коллективный симбиоз  
на почве самовытеснения:  
раздвоенность, психоневроз,  
с самим собой несовпадения:  
шизофрения, дурдома,  
распад семей, кошмар наследства,  
нет, пусть уж будущность сама  
спасительные ищет средства!

(Поэма «Однофамилец»)

Однофамилец, «имярек» О. Чухонцева — тоже знамение времени, обобщенное явление, отраженное в сложной социально-психологической системе зеркал, значит, является предметом поэзии, и в этом сегодня гражданственность поэта, а не в уходе от реальности

В этом смысле ближе к задачам поэзии сегодня герой поэмы современного балкарского поэта А. Додуева «Лицом к лицу». Неразложимые ранее высокие понятия (родина, совесть, ложь, мужество, преуспеяние и т. д.) он рассматривает в динамике от среднеэтического, обыденного — к высокому, идеальному. Разрушив, разложив эти понятия романтическим сомнением 25-летнего юноши, который в русской классике был открыт более 150 лет назад, проведя через разочарование от несоответствия жизни благородным замыслам, от пустой траты сил, он открывает их вновь. Личностная рефлексия здесь совершает трудный подъем к гражданской и держит и смысл, и стих, как сильный мотор. Сама фиксация размышлений поэта, сама перепроверка высоких понятий на уровне «человека поколения» кажется нам знаменательной и новой в нашей поэзии, хотя в данном случае не подкреплена ни художественной соразмерностью поэзных частей, ни безукоризненностью поэтической речи. Также общинтересны и общезначимы некоторые поэтические категории лирики этого поэта, в том числе категория «холода», ставшая знаковой в нашей поэзии после поэмы А. Вознесенского «Лед-69», что свидетельствует о новом мышлении, в категориях самой действительности, чрезвычайно актуализирующейся для нашей балкарской поэзии на фоне гладкописи, как смысловой, так и формальной, пока еще не утратившей кредита в ней.

«Децентрализация языкового сознания» (термин М. Бахтина) — вот самая определяющая черта процесса в поэзии 70—80-х, и провозвестниками ее явились сами же поэты, наиболее истово поклонявшиеся символам, взятым готовыми из арсенала К. Кулиева.

В статье «Слово о балкарской поэзии» поэт следующего, условно называемого «третьим», поколением нашей поэзии Абдуллах Бегиев называет тех поэтов, которые стояли у истоков нынеш-

пей поэзии. Это — Ибрагим Бабаев, Магомет Мокаев, Ахмат Созаев, Салих Гуртуев. Безусловно, в этом ряду занимает свое заметное место Али Байзуллаев. Под «децентрализацией языкового сознания» мы имеем в виду смену голой романтической риторики аналитическим «спокойствием», которому, впрочем, не противопоставлена вдохновенность, ощущение высоких понятий живыми и разложимыми на составляющие, вступающие между собой в диалектическое взаимодействие. Память о войне — как право на память, которое тоже должно подвергаться проверке, и в то же время как продолжающийся долг перед собой сегодня (поэма Салиха Гуртуева «Смотритель леса», стихотворения М. Ольмезова о долге перед павшими).

Долг перед поэзией — как долг перед языком, а язык как нравственная историческая память народа (поэмы и стихи Танзили Зумакуловой, стихи и сонеты М. Мокаева, исторические раздумья А. Байзуллаева). Поэт начинает ощущать слово не как свое орудие, а себя орудием языка: «Я победитель твой порой, порой -- твой верный раб» (М. Ольмезов). Отсюда стремление к неукрашенному слову, к верлибру. Это, скажем, у А. Созаева.

Но более других языковое смещение коснулось понятия «родина». Голая риторика стихов о родине, о погибших на войне, о родном языке ставилась поэтами чуть ли не в заслугу себе. Особенно пострадала от поверхностной разработки тема большой и малой родины, в которой господствовала внешне перенятая у А. Блока интонация: «О Русь моя, жена моя!» «Моя Балкарция» — эти два слова сливаются в балкарском языке в одно слово, где слово «моя» обозначается притяжательным аффиксом, придающим понятию особую интимность. Но на поверку восклицаемое с такой легкостью оказывается расчетливо-эмоциональным восклицанием, пустой декларацией, не содержащей смысла, но претендующей на заведомо привилегированное положение в поэзии, на «охранную грамоту» в ней.

Явно диалогичны по смыслу стихи Абдуллаха Бегнева, написанные как бы в споре с такими поэтами:

Люблю свою землю -- но, может, здесь пафос неслеп?  
Никто ведь: «Я воздух люблю!» — не заявит с помоста.  
Никто ведь признанье не сделает: «Я люблю хлеб».  
Все это естественно. Необходимо. И просто.

Как «третье измерение», как «далекое поле» (название одного из сборников) всей поэзии, не реализуемое в яви, но присутствующее в перипетиях судьбы, в исторических реминисценциях и размышлениях о будущем, скрещении земного и небесного пейзажа, в снах и иллюзиях поэтического сознания, присутствует понятие «родина» в стихах А. Байзуллаева.

В «Ста сонетах о Балкарии» Магомета Мокаева понятие «Балкария», осознаваемое до сих пор поэзией как неразложимое по смыслу, как бы развернуто в единстве и неповторимости пяти ущелий, составляющих тему пяти законченных в себе сонетных циклов.

Объектная поэтическая тема (то или иное ущелье) раскрывается системой знаков — географических, исторических, культурных:

Известен строгим сводом норм и правил  
Сонет, и подчинился я ему.  
Но я в его размер Эльбрус оправил,  
Вместил в него Баксан, Кизгил, Курму.

При этом смысл сонета вибрирует между двумя полюсами, словно натянутая струна. Полюсами времени, представляющего в диахронном разрезе старой и новой истории, полюсами культуры — национальной и мировой, полюсами судьбы — частной и судьбы в метафизическом смысле.

Поэт смело раздвигает привычные рамки сонета, введя в него категорию Времени, Истории и в то же время «подчинившись» строгости традиционной формы, организует весь объектный материал вокруг лирической темы, движущей мысль и чувство по восходящей. «Замки» сонетов у него всегда содержат общезначимую мысль. Отталкиваясь от примет пейзажа, реалий быта, воспоминаний детства, поэт совершает сонетное восхождение к более общезначимым формулам народной судьбы, своей и мировой истории и культуры, которые у него всегда сопряжены: руины Актопрака и башни Бухары, ущелье Балыкбаши, хранящее память об отце хана Аспаруха, Батбае, Мекка и Ноев ковчег. Знаковые обозначения мировой культуры и мирового нравственного опыта соседствуют с самыми ближними, взятыми из своего опыта и опыта предков. Гиппократ, Дон-Кихот, Иуда, Мазепа, Каин — это верхний, наиболее общий ряд знаков, подчиненный лирическому сюжету, который можно обозначить как путь от сиротства и одиночества к людям, к познанию. Именно этот сюжет приводит в движение историческую архаику, музей, придавая историческую пластику сиюминутному и высекая смысл из таких сближений: шумерские гимны и патефон, самолет и деталь вечного пейзажа. Цикл сонетов Магомета Мокаева, как и его поэма «Карачай», расширяющая понятие «родина» не географически, а в единстве историко-культурной и нравственной памяти, являются заметным художественным явлением современной поэзии, сублимируя и художественные достижения нашей поэзии в развитии лиро-эпического синтеза и новый уровень исторического мышления. Он достойно продолжает эстафету мастеров, соединяя в поэзии плоды смысла и блеск мастерства.



Таянье снега А. Бегиев уподобляет «печали старого отца», «падающему дереву, произносящему последнее завещание земле», и тоже закликает земные печали «растаять вместе со снегом еще до рассвета...».

Кечегэ к'айгысын сибире, жарыгын сингдире —

Снежная поэмка заметет ночную тревогу, светом ее пропитает...  
Печаль земли, как снег, убывает, растаяв...

Конец любви у А. Бегиева уподоблен холоду, бурану, усохшему цветению (стихотворение «Слово разлученного с любимой»), как бы продолжая найденный лирикой Т. Зумакуловой прием развернутой метафоры антижизни в противовес жизни в поэме «Бабушка», в ее стихах. Снег как лик вечности и лик сиюминутности в их прихотливом наложении:

Снег --- на нашем крыльце, снег на крыжовнике,  
Снег — сейчас и всегда...---

(М. Ольмезов)

порождает в поэтическом сознании карнавальную свободу обращения с миром реальным, и здесь можно говорить о преобладающем влиянии русской классической традиции, в частности блоковской.

В стихотворении М. Ольмезова «Эрирей» смысловые уровни накладываются, как серпантин. Круговорот в природе происходит мгновенно, по снежной ассоциации, снегопад превращается в будущую летнюю страду, приметой которой видится поэту снег: «Туча сеет снег, словно август сыплет звездной пылью. На поля ложится добрый снег — добрая примета изобилья». Туча, сеющая снег, порождает образы-картины многообразного и изменчивого бытия: «словно мать младенца пеленает», «облепиху облепляет снег, словно шерсть кусты усердно чешут..», «...И скалу укутал белый снег, как тулун укутал часового...».

Дальнейшая децентрализация языкового сознания, захватывающая уже структуру отношений природы и человека, углубляющая эти отношения, свойственна стихам таких поэтов, как М. Ольмезов, А. Бегиев, Т. Жангуразов, М. Беппаев. Метафора у них стремится к метаморфозе, образ, употребляемый номинально, вне контекста, стремится к картине, природно-антропологические взаимодействия, содержащие прямую параллель с человеческим существованием, уступают место внутривидовым.

Рассвет, как белокрылая птица,  
Распростерла крылья и склевала звездное просо неба,  
Солнце, как раскаленная жаровня, вышло из жерла рассвета,  
Петушиный бас взболтал застывшее молозиво утра,  
И оно, как девушка, умывшаяся в родничке,

Низовой ветерок, прихватив в дорогу мелодию кузницы,  
Рассыпал ее по дороге...

(М. Ольмезов. «Утро в ауле». Подстрочный перевод)

Сравним рассвет у Ольмезова с рассветом у кабардинского поэта Х. Бештокова («Молитва солнцу»), где драма рассвета также расширяет суггестию образа-картины; делает смысл ее более протяженным. Или деревья, убегающие от людей, в стихах адыгейца Нальби («Одиночество»).

Символические перевертыши, усугубляющие внутриприродный драматизм, знаковые цветовые определения — серый, седой — во всем многообразии смысловых оттенков, порождаемых ими, астральные знаки, знаковые числа, образные удвоения, — показательные приметы поэтики, свидетельствующие о стремлении к целостным образным структурам, к метаморфозам, более объемно объясняющим мир и место человека в нем.

Смена символов категориями определяет и эволюцию нравственного словаря поэзии. Не назывные нравственные обозначения, а маленькие социопсихологические драмы, существующие в контексте новых конфликтов в обществе, новых противостояний, нравственных и социальных. Зависть как драма зависти предстает в стихотворении М. Ольмезова, где она доводится до абсурдных ситуаций, поскольку имеет тотальное значение: зависть к умалишенному, живущему в тепле и сытости, зависть к плачущему: почему он не лопнет от горя; зависть даже к тому, кто завистливей его самого... Драма одиночества тоже доводится до своего предела, даже заходит в область запредельную, как в рассказе аргентинца Х. Кортасара... Поэт просит врага разгневаться и колотить в дверь, просит вора не обойти его дом, вызывая на себя все, что жизнь, в противовес антижизни. Драма ветра, оставшегося без работы в эпоху НТР, драматические сдвиги в сознании современного человека ведут к разрушению идиллического равновесия, так поэт во сне переживает уход от любимой, измену и возвращение.

Такой подход к явлению — исследование его в контексте жизненных связей — родственен прозаическому, и здесь действует тенденция, отмеченная критикой (В. Куприянов в «Литературной газете»), о взаимовлиянии системы смыслов прозы и поэзии, плодотворная на новом этапе поэтического мышления. Можно привести такие соответствия, совпадающие почти цитатно, например, у поэта А. Бегиева и прозаика Маканина, пишущего, как известно, на сегодня самой жесткой и «бедной» прозой:

А. Бегиев:

На одном свете  
Один, смеясь, живет, другой — горя,  
Один — цветок напоминает, другой — псепл.

(Подстрочный перевод)

Маканин («Голоса»):

«...Человек заметил вдруг, что чем больше везет в жизни ему, тем меньше везет в жизни некоему другому человеку...»

В обеих цитатах сходно острое ощущение счастья-несчастья как двуединства в общем человеческом балансе, неполнота счастья за счет другого, желание принять на себя испытание, неудачу.

Так же принципиально «прозаично» поэтическое кредо А. Бегиева, осознающего острый стыд за суетность, эфемерность поэтического слова:

Я голоден от фраз, их пустоты,  
Никто не спросит: голоден ли ты?  
Мир голодает — правда голодна,  
Терпение исчерпано до дна!

...Мне холодно не только в холода!  
Неужто правда сгинет в глыбе льда?!  
И слово канет бабочкой в пургу?!  
Иду! Куда — не знаю. Я — в кругу.

(Перевод Г. Яропольского)

Здесь как бы развита и продолжена важнейшая для балкарской поэзии антитеза «слово и молчание», наиболее оформленная в стихах Т. Зумакуловой (сборник «Молчание»). Слово, которое должно стать лучше молчания на весах совершенства.

Другое самостоятельное направление в поэзии последних десятилетий — это символично-романтическое, представленное как наиболее «чистыми» его последователями — И. Бабаевым, А. Созаевым, так и представителями теперешнего «новейшего поколения» — М. Беппаевым, Т. Жангуразовым. Мы уже говорили в начале этой статьи о потерях символистского «вероисповедания», о символической анонимности автора и лирического героя, вернее, о «безгеройности» (прибегая к обозначению Анны Ахматовой) такой поэзии. Теперь попробуем обратиться к ее приобретениям и обоснованию ее истоков в балкарской поэзии. У всех этих поэтов налицо — поэтический взлет в начале пути и явное снижение кривой на сегодняшний день. Чем объясняется это снижение лирического потенциала, заявленного так самобытно и смело? Вспомним поэтическую декларацию, с которой вступал в поэзию в своем сборнике «Выхожу на дорогу» Ибрагим Бабаев:

Погеди, мое слово. Не спеши, не спеши,  
Стань сначала основой моей робкой души,  
Стань былинкою в поле, чтоб подняться смогла,  
Стань копилкою боли и частицей тепла.

(Перевод Л. Богучарова)

Заражала доходящая до императива требовательность к себе, ясное ощущение связанности слова с людьми, их миром. Поиск

слова, как преодоление сопротивления материала, рассматривался им в почти экстремальной ситуации (стихотворение «Баллада»):

Одни только скалы,  
Одни ледники,  
И не записать ни единой строки.

(Перевод О. Чухонцева)

Его «Балкарская баллада», романтическая по форме, несла в то же время неподдельный драматизм истории и судьбы человеческой. Первые крупные произведения — балладные циклы и поэмы — в контрастных символических категориях размышляли о непреходящих ценностях бытия.

В последнем сборнике, состоящем из лирических циклов, должествующих обозначать новый вид поэмы, нет уже той «сопротивляемости» материала слову, слово скользит, буксует, смысл нагнетается звуковыми повторами, украшениями, которые, видимо, «набивают градусник» чувства, подменяя подлинную духовность ее имитацией. «Мотор формы», создающийся метафорами, по преимуществу, движет стих. Так, 9 теней кричат о мире (М. Джалиль, Виктор Хара, Эолова арфа и др.), а читатель остается глух.

Слишком знакомы читателю набор «знаков» и их сочетание... А вот парадокс большой поэмы. В поэме «Высокий обелиск» наиболее поэтичны те куски, которые написаны прозой (то же соотношение поэзии и прозы в поэме «Фуку» Е. Евтушенко, где в плотной по информации прозе содержится больше поэтического смысла, чем в разжиженной патоке монолога) и содержат чуть ли не протокольное описание встречи со старой слепой жительницей Безенги, совершающей обряд памяти в обезлюдившем Хуламе. Это единственное живое лицо, чуть ли не в балкарской поэме вообще, исключая героя «Смотрителя леса» С. Гуртуева (так обезлюдела балкарская безгеройная поэма, что ее пространство напоминает Хуламское ущелье, оставленное людьми). Поле балкарской поэмы ныне представляет собой огромный пантеон памяти предков или «японский зал для медитаций», «сад камней», где рефлексировать в стерильном пространстве ее лирический герой.

Поэзия и жизнь нерасторжимы,  
Один родник, полей моих звезда...  
И если жизнь промчит галопом мимо,  
Мне в песню не вернуться никогда!

(Перевод А. Богучарова)

В этих ранних стихах И. Бабаева поэтическая установка выражена с таким романтическим воодушевлением и категоричностью,

что не оставляет места сомнениям. Интонация сомнения и самопроверки возникает позже, на «середине пути»:

О, время! Время! Кого ты сбросило с Пегаса,  
Кого с Мисрани ветром унесло,  
Кого сам Борак вознес на небо,  
И только я один остался пешим...  
Кто знает, может, снова вынесет меня  
К барьеру скачек мой жеребец,  
Удержу не знающий.  
Ну, а покада просит у меня овса  
Мой тронутый проседью жеребец..

*(Подстрочный перевод)*

Время от времени поэт вопрошает свою музу: верен ли путь, куда он ведет? И в этом нам видится свойство большого поэта, ибо отношения у него с музой всегда драматичны. Ибрагим Бабаев — поэт высоких тем, он никогда не сбивается на былевой уровень, сохраняя «дистанцию между бытом и бытием». Он всегда острапен, его поэзия — удел трудного, немого чтения. Живя в современном городе, заботами и делами насущными, он с большим напряжением переживает сегодняшнюю реальность как историю, как память. Характерно для его поэзии ощущение одиночества, которое он сам же и очертил кругом тем, в которые уместилась вся жизнь и поэзия: родина, поэзия, память об отце, о прошедшей войне. И все эти темы существуют в некоем «космосе» его поэзии, в постоянном коловращении и связанности, образуя сложную архитектуру поэтических жанров.

Каждый сборник поэта организован внутренним замыслом. Наиболее «репрезентативен» в этом смысле сборник «Колыбель молний», не переведенный на русский язык. Само название его, как и название последнего сборника, недавно изданного («Гнездовье ветров»), — указывает на космологическую доминанту, все более утверждающуюся в его поэзии. Метафора и миф (космический, а не фольклорный) образуют здесь новый сплав, на уровне категорий поэтического мышления, очень своеобразного, национального и очень современного по накалу и драматизму. Идеографичность поэзии, если только этот термин здесь применим, ибо Ибрагим Бабаев, развив это качество кулиевской поэзии, вместе с М. Мокаевым и А. Байзуллаевым, развил саму культуру поэтического мышления структурными образами. И, может быть, более других преуспел в обогащении этой чисто поэтической культуры балкарского стиха, не подкрепляя свой лиризм ни фольклором и историей (как М. Мокаев), ни эпатажирующе современными «знаками» (как А. Байзуллаев). Кайсын Кулиев отмечал в предисловиях к его первым сборникам особую художническую наблюдательность молодого поэта, богатство и свежесть

рифмы. В двух последних сборниках эти качества достигли зрелости «почерка», в котором свободно сопрягаются дерзость мифа и нежность элегии («Я — охотник», «Жылкычи кыуш», «Раубазы», «Колыбель молний», «Заблудившийся журавль» и др.).

Так, в стихотворении «Заблудившийся журавль» поражает сила эмоциональной вибрации чувства любви к родине, заставляющая поэта стать жертвой, «малостью» родины (одиноким солдатской могилкой, заблудившимся в осеннем тумане журавлем, не могущим взлететь, ослепшим в ночи), чтоб искупить спокойствие и мир родной земли. «Напряженная до предела идея национального долга... обладает такой лучистой энергией, красотой и контрастностью, такой обжигающей и трагической внутренней интенсивностью, что именно эта струя и составляет жизненный центр произведения...» — эти слова критика Кубилюса можно отнести ко многим стихам сборника и к поэме «Бор», где поэт идет по следам своего предтечи Кязима и слышит «голоса», подобно герою поэмы Ираклия Абашидзе «По следам Руставели», которому слышится голос Руставели в Крестном монастыре Палестины:

Стань эхом золотистых скал, голос Кязима с синайской  
горы Неврон,  
или Талды-Кургана...  
Стань эхом, как глас народный, что до Тянь-Шаня донес  
немеркнущие твои слова...

Столь же сильным и напряженным лирическим чувством рождены стихи об отце, явившемся ему во сне и ушедшем по следу заходящей луны... («Сон, в котором явился отец»).

Говоря о содержательности его образов-символов, надо отметить, что они циклизуются, многократно повторяемые и варьируемые в парафразах на сходную тему, в целостную метаструктуру, образующую поэтический мир поэта. Время, Поэзия, Родина существуют в устойчивых образных обозначениях, которые мифологизируют эти философские категории, заставляя их вступать в подвижные, поэтические связи и отношения. Так, Время объективизируется у него в образе пашни или коней, белого и черного; Поэзия — в образах мифологического крылатого Борака или реки, стремящейся к «горькому» морю. Так же смыслонесущи космогонические наименования: звезд и созвездий, птиц (жылкычи кыуш, кыра кыуш, сабан чыпчыкь), которые у него «специализируются» по смыслу, усиливая мотивы рока, судьбы, внося атмосферу недосказанности и элегичности, которая содержательна в самой себе. Умело и органично использует поэт смысловой регистр звука из этого же природного арсенала (крик ночной птицы в лесу, жалоба лебедя в стихотворении «Черный лебедь», посвященном судьбе Виктора Хара, или песнь журавля, рев раненого буйвола). Часты смысловые парные оппозиции (две звезды, раз-

лученные между собой, море и небо, белый и черный конь), образно опредмечивающие дихотомическую связь понятий. Иногда эта перенасыщенность носит характер мифологического набора красот, правда, самого изысканного свойства.

В стихотворениях «Я — охотник» предстает целое балкарское «лукоморье» чудес, которые казались бы самодовлеюще красивыми, если бы не были слиты воедино реальной связью с реальным бытием родины и предков: отец на пашне проводит борозду радуги, мать жнет пшеницу серпом молодого месяца. Бог охоты Абсаты доит марала, а луна кормит грудью, склонившись над колыбелью молний, струны дождей поют им колыбельную. Память уходит в мифологические дали, где дед доит лунных коров, бабушка прядет из небесной пряжи тучу, чтоб пролился дождь на высохшую землю, а сам поэт, отраженный в зеркале небесной гурii, возносится на небо.

Куда точнее смысловые попадания, когда И. Бабаев использует мифологические уподобления в близкой ему по душевному опыту конкретной ситуации в стихотворении «Тот не друг мне...», сопоставляя природу таланта подлинного и мнимого, в образных оппозициях: «вместо Борака погоняет рыжего осла», «захотел сиять звездой, а сгорел соломой», «вольного лебедя перенес в свои стихи, где — суша и нет волн», «теленка из своего хлева захотел сделать лунорогим быком», «кошке, греющейся у домашнего очага, не стать тигром» и т. д.

Если стихи, посвященные поэзии и ремеслу, достигают полноты смысла и художественной меры, то стихи пантеистического плана, содержащие «разговор с луной, солнцем и звездами», как правило, у него вторичны, литературны, представляют собой поэтический пересказ стихов на ту же тему Кайсына Кулиева. Реминисценции слишком явны: оппозиция белого и черного цвета, образ раненого камня, ставшего у И. Бабаева обелиском из одноименной поэмы. На этих же вторичных реминисценциях строятся его поэмы циклы в последнем сборнике, которые, не скрепленные личным и историческим опытом, атомизируются на мелкие структуры, повторяющиеся снова и снова, даже подчеркиваются особым типографским набором, украшаются редирами, но вращаются при этом в каком-то замкнутом кругу, не прорываясь ни к смыслу, ни во внешний мир, как уже говорилось в начале статьи.

Сравнительно целостная образная структура, общая стиховая культура (метрическая организация, рифма, артистизм образных сопоставлений) не подкреплены столь же целостной системой смыслов, которые могли бы организовать стиховое единство в содержательное.

Нелишне еще раз процитировать здесь самого поэта, сетующе-

го в стихах на то, что его «пегас» просит зерна, если под этим понимать зерно жизненной правды, объективные реалии.

Если уровень символизации у И. Бабаева — природно-поэтический, не оторванный от традиции, то у последователей этого направления более поздней генерации он носит явно экспериментальный характер. Мы имеем в виду поэзию М. Беппаева и Т. Жангузова. Здесь символизация имеет рационально-знаковый характер и зиждется на базе истории и культуры. Поэзия М. Беппаева проходит как бы с опозданием во времени (имея в виду время балкарской поэзии) необходимый этап культуры. Он, словно бы наверстывая упущенное поэзией, плотно насыщает свои стихи «культурными знаками», «иероглифами», по выражению литовского критика В. Кубилюса. Не всегда эти знаки органично вбираются стихом, иногда упоминаются всуе, но налицо у поэта желание обозначиться на карте, определить прежде всего культурно-исторические координаты. Любимая историческая точка отсчета — культурный кипчакский ренессанс, перекресток войн и средоточие древней культуры — Отрар, который он пытается постичь историческим воображением.

Но глубокого исторического бурения не происходит из-за обладания оголенной эмоцией над анализом, эффективных созвучий над смыслом. Поэт пытается вместить «мудрости и печали» прошлых эпох («Акылман»), раны земли (смысловой перескок) в свои члены, т. е. на уровне антропологическом, но эта метафора остается поэтической декларацией, заявленной, но не реализованной. Неостановимость, спонтанность жизни человека и его духовного бытия он все время проверяет культурным рядом — чередой главных для него поэтов — Гомером, Пушкиным, Кязимом, Лоркой. Часты в его поэзии литературные цитатные реминисценции из мира образов Кайсына: книга земли, хлеб и розы и т. д. Переключки с учителями, обозначение духовных ориентиров — тоже свойство знаковости его поэзии, здание которой зиждется на культуре.

Осознанно экспериментальный характер носят и его опыты по пересозданию языка поэзии как на смысловом, так и на эфоническом уровне. Смысл такого «запоздалого авангардизма», пройденного русской поэзией в 20-е годы, видимо, можно объяснить манифестами самих авангардистов, не теряющими своей актуальности, если учесть несовпадение стадий развития в разных поэтических культурах: «Мы, будетляне, больше думали о слове, чем о затасканной предшественниками душе (Психее). Живописцы-будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне-речетворцы — разрубленными словами, полусловами и их причудливыми сочетаниями. Этим достигается наибольшая выразительность, и этим отличается язык стремительной современности...» (А. Крученых).

Стремление расширить исторический и культурный контекст балкарской поэзии побуждает поэтов вводить общевосточную и архаическую лексику, а вместе с нею и новые понятия для ее словаря, как правило, отвлеченные или историко-культурные (алам, женуб, илхам, гьарш — вдохновение, космос, вселенная). Разрыв устоявшихся, «обкатанных» от привычного употребления связей, соединение их на другом уровне ассоциативности, музыкальной, по созвучию, как бы порождает новую содержательность, новый контекст, чреватый новыми отношениями в цикле стихов «Билгич» («Ведунья») М. Беппаева.

Иногда поиск созвучия, так и не родив смысла, кажется насильственным и навязчивым. Иногда же разрыв привычных связей и сближение разнородных понятий, ассоциирующихся, например, с бураном (снег, взгляд, чад, свет), расширяет суггестию и создает новую поэтическую реальность. Цветовые визуальные метаморфозы создают переливчатость материи стиха, «мерцание смысла», о котором говорил Поль Верлен. Такая дрессировка образов в непривычных контекстах в конечном счете обогащает поэзию чисто лабораторно, и в этом видится значащая и назревшая тенденция к преодолению излишней регламентации в области звуковой и лексической. Визит деревьев во двор, их игры в одном из стихотворений цикла «Ведунья», крупные хлопья снега, напоминающие падающих ворон, ведунья, читающая муравьиные следы, — эти образы-картины, далекие от привычных, обогащают поэзию хотя бы знаково. В связи с увлечением формально-стиховым экспериментаторством должна быть упомянута другая проблема — проблема невязности смысла поэтического текста, о которой впервые упомянул поэт А. Бегиев в статье, носящей характер «программы поколения» («Слово о балкарской поэзии»).

Если в народном жанре «сандрак» бессвязность и невязность являются условием жанра, законченного в себе художественно, или у «будетлян» разрывы связей по смыслу несут характер функционально-эстетический, то наблюдающееся сейчас распадение смысловых связей, как бы оправдывающее себя в глазах поэтов свободой и импульсивностью личностного самораскрытия, является не более чем необязательностью, инвариантностью, отсутствием стержня, осуществляющего в стихе то самое единство смысла и замысла.

Такая инвариантность, приводящая к «порче» не только стиха, но и его содержания, к фрагментарности и необязательности, когда стихотворение идет от иногда уникального лирического толчка, мотива, но так и не раскрывает себя в лирическом сюжете, часто встречается и у молодых поэтов (М. Беппаев, Т. Жангуразов), и у не очень молодых, особенно в классической форме восьмистишия (М. Мокаев, С. Гуртуев, А. Байзуллаев, А. Созаев). Еще чаще — в стихотворных циклах, когда на двадцать стихотво-

репий такого цикла приходится 4—5 смысловесущих, если измерять поэзию единицами смысла, или, выражаясь современно, «битами информации». Видимо, «цикл стихов» осознается как некоторый поток, где легче скрыть отдельные несовершенства. Как и в прозе, здесь проверочной для смысла является ситуация концовки, которая в современной балкарской поэзии часто «забывает о начале стиха и о его посылке», прибегая к обозначениям классического ростановского героя Сирано де Бержерака, который возвел в апофеоз классическую стройность, не утратившую своей актуальности, судя по тому, как часто обращаются к жанру сонета, восьмистишия современные поэты в поисках смысла и формы.

Если распространить опыт И. Бабаева шире, на всю ситуацию в поэзии, можно утверждать, что в ней происходит распад крупных жанров, и в первую очередь поэмы. То есть «время собирать камни» еще не пришло. Правда, если иметь в виду камни как излюбленную ипостась метафорической балкарской и карачаевской поэзии и прозы, то здесь сооружены целые городища и кладбища из камней. Мы имеем в виду бесструктурность балкарской поэмы, ее «несюжетоспособность» (по термину Б. Эйхенбаума). Если обратиться к истории нашей поэмы, то она представлена достойными образцами как в лиро-эпическом жанре (поэмы А. Будаева, К. Отарова, К. Кулиева, Т. Зумакуловой, Ж. Залиханова), так и в лирическом (поэмы Т. Зумакуловой «Изгнанник», «Антивоенная поэма», поэмы раннего И. Бабаева, М. Мокаева). Уйдя от эпического традиционного сюжета, поэма не обрела новый синтез на уровне личностного раскрытия. Та же закономерность в прозе обошлась эклектическим соединением несоединимого (социологии и мелодрамы), а в поэзии очевидны издержки другого плана: мозаичность, рассыпанность смысловой структуры, ассоциативная разорванность поэтического сознания, еще не способного собрать бытие на уровне философского бытия.

Очевидны удачи именно там, где поэма держится на стержневых вопросах времени, сводимых, пожалуй, сейчас к одной формуле — соотношение войны и мира, и решаемых на самых разных уровнях: антивоенном, экологическом, нравственно-экологическом. Поэма С. Гуртуева «Смотритель леса» соединяет традиционный жизнеописательный сюжет и актуальное нравственное наполнение. Это — не поэма памяти, как условно можно назвать самый освоенный балкарской поэзией жанр, не поэма-монолог, а поэма «с натуры», беллетризующая «случай из жизни», взятый поэтом из журналистской практики. Память войны для героя поэмы — не итог, а ответственность перед живущими, это продолжающийся бой на новом участке бытия против отчуждения людей, против универсализации сознания, выражающегося в потере ответственности за судьбу леса, являющегося здесь средоточием ценностей не только естественно-природных, но и нравственных. Герои ли-

инился слуха на войне и общается с людьми через письма-треугольники, напоминающие письма с фронта, как бы восстанавливая утерянный код общения, связывавший людей в трудную годину всеобщего единения. Расчищая лес от валежника, палых сучьев, преодолевая бюрократические преграды, которые оказываются не менее страшными, чем трудности военного времени, и грозящими еще более существенными потерями для человеческого общежития в будущем, отстаивая чистоту своей несбывшейся из-за войны любви, герой как бы связует времена, осуществляя нравственный идеал конкретным деянием, противопоставленным демагогии и риторике.

Так же граждански конкретна и лирика С. Гуртуева, полемически заостренная против клишированно заявляемых нравственных понятий. В стихотворении «Памятник» он опять сталкивает память войны напрямую с днем сегодняшним, лишая обелиск символической остроты и его глазами заставляя всмотреться в наше сегодняшнее лицо, в снова утвердившуюся неправду нашей жизни, в перевес зла, корысти и лицемерия. Взыскующе немой протест памятника побуждает к действию сильнее, чем прямые обвинения. В его стихах о поэзии, традиционных для каждого балкарского поэта, новой является мысль, опять же полемически направленная против апологетов чистого вдохновения, о прямой связи прихода музы с отягощенностью поэта болью ближнего. Лишено привычной в пределах балкарской поэзии эстетизации и его отношение к женщине, утверждающее действительно созидательное ее назначение, простирающееся до космизма возвеличение ее материнской ответственности за судьбу земли: «Молоко матери перевесит земную тяжесть». «Если споткнется человек — не беда...» И далее ступенчато идут поэтические формулы: «если ребенок споткнется», «если землетрясение...». И в заключение: «Но если земля споткнется, не успеет мать вскрикнуть: «Ой, анам!..»

Такой же трезвый, без патетики, взгляд противопоставляет он любителям этногенетических гипотез, предлагая им «свою» теорию происхождения балкарцев — от чести, мужества, народной мудрости, доставшихся им на трудном пути исторического бытия. Новый социальный опыт современника, не опосредованный поэтическими клише, прямо входит в стихи о раздвоенности поэта между городским и природным бытием, в новые, неспэтические приметы пейзажа: галки, стерегущие заброшенные пашни, осиротевшие стога в пустом поле, поваленные на дорогу деревья, перепел, срезанный беспечным серпом. На всем его городском бытии — контроль оттуда, из прошлого, из заповедного мира ценностей. На пути освоения нового содержания поэт допускает издержки в области формы и языка.

Так, откровенно пафосные, декларативные концовки, взя-

тые как бы из поэтики 30-х гг. и вступающие в противоречие с развитием лирического сюжета, инверсионные перестановки, приближающие его речь к прозаической, утяжеляющие ее деэпричаниями, придаточными предложениями, когда стихотворная строка уже не равна себе и теряется как единица ритма, фрагментарность и торопливость смысла в его восьмистишиях — все это говорит о недостаточной работе над формой стиха, о явном приоритете числителя, куда мы условно отнесли содержание, смысл поэзии в начале статьи.

Но вернемся к поэме, с которой мы начали разговор о поэзии С. Гуртуева. Налицо в ней тот факт, что художественная мысль укрупняется, приобретает общественный идеал через характер.

Сонетный цикл М. Мокаева, приближающийся к поэме, скреплен тоже образом, но эпическим образом родины, в социально-философском его углублении, в сознательном расширении его исторических горизонтов.

Другая типологическая разновидность балкарской поэмы, также строящаяся на антитезе «мир — война», — поэма, построенная на личном раскрытии, на монологическом высказывании. Она явилась как бы естественным художественным результатом «поэтического брожения» собственно лирических жанров, все более стремящихся к циклизации, в связи с укрупнением и индивидуализацией художественного мира поэта.

Расширение субъективно-личностного начала позволяет соотносить через призму жанра историко-культурные ценности, уже заложенные в самом жанре поэмы, с современным эстетическим самосознанием общества, общие тенденции развития современной советской поэзии с национально-особенным и индивидуальным.

Бытийный уровень отражения «состояния мира и человека в нем» в современной поэме выстраивает особую структуру поэмы на уже прошедшем первичную образно-поэтическую обработку материале и отстоявшемся в образных категориях. Структура эта эпична по содержанию, но не по форме, так как реальности, конструирующие внутреннее действие, внутренний сюжет поэмы, остаются по-прежнему лирическими или метафорическими. Смысловую полифонию поэмы создает разложение авторского голоса на «голоса»: сновидения, воспоминания, метафорические одушевления природы. Натурфилософский план, неизменно присутствовавший в эстетическом освоении мира в литературных формах балкарской словесности и ставший главнейшей онтологической особенностью вершинных образцов балкарской поэзии в творчестве К. Кулиева, Т. Зумакуловой, и сейчас продолжает конструировать поэму.

Но если в прежних поэмах «Серп», «Огонь» К. Кулиева, «Антивоенной поэме» Т. Зумакуловой природа составляла лишь параллельный человеческому план и поэнное повествование строилось подлинностью и совершенной естественностью лирического

чувства, то в современной поэме сама природа конструирует глобальные метафоры, наиболее соответствующие изменившемуся восприятию современным человеком войны и мира.

«Глобальность порой шовинизма спесивей», — заявляет Е. Евтушенко в поэме «Фуку», но здесь — это глобальность, корнями связанная с национально-эпическим одушевлением природы, наиболее соответствующая градусу тревоги и ответственности за судьбу земли.

Угроза тотальной смерти в сознании поэта мифологически сдвигает статическое в природе, стремясь к архаической цельности мира природы, осознаваемого как живой и связанный внутри себя родственными отношениями. «Тотемический плач», «мольба», «Молитва Солнцу», «бунт природы» — таковы жанры, порожденные новым мифологическим сознанием в горской поэзии, в которой тема антивоенная была всегда корневой, эстетически имманентной ей, а не просто идеологическим ответвлением на уровне темы.

Вписываясь в большой ряд советской поэмы, начатый еще В. Маяковским (поэма «Война и мир», стихотворение «Мама и убитый немцами вечер»), а затем продолженный современными поэтами — «Мама и нейтронная бомба» Е. Евтушенко, «Слово о мире» И. Шкляревского, «Бунт разума» Давида Кугультинова, балкарская антивоенная поэма тоже создает свой художественный ряд. Катарсически переживаемые Кайсыном Кулевым картины прошедшей войны, как бы набегающие на мирный план и усиливающие невероятность земной красоты, как бы давали выход его тревоге за судьбу земли, создавали некое напряженное равновесие между радостью и трагизмом. Трагические предощущения и «наплывы» вплетены в структуру «Антивоенной поэмы» Т. Зумакуловой. Эта особенность получила дальнейшее и полное развитие в антивоенных поэмах «Земля» А. Созаева, «Правда матери» С. Моттаевой и «Могучий младенец» и «Десять огненных снов» Т. Жангуразова, где зримо, в глобально космических картинах, основанных на опыте национальной мифологии, переживаются картины атомного апокалипсиса. Правда, здесь есть свои содержательные различия. Если у Е. Евтушенко «эффект нейтронной бомбы» снимается рационально абсурдной антиномией «люди — вещи», то у Танзили Зумакуловой «снятие» совершается естественно-поэтическим приемом — мощной волной самодвижения природы, «анимистическим бунгом». Могилы, Реки, Деревья, Ветер, Солнце, Дома, Земля предьявляют свой счет вселенскому Разуму и Порядку.

Кабаз Бештоков реализует свою планетарную тревогу, пронически сталкивая природу и цивилизацию, очеловечивая орудия смерти и таким образом снимая бессмысленную логику тотального убийства в своей «Молитве Солнцу». С. Моттаева в поэме

«Правда матери» саморазвенчивает массу культуру, сопоставляя словарь НТРовский и классические вечные ценности. Молодой балкарский поэт Тахир Жангуразов вносит в этот жанр новые содержательные свойства, предельно выразительно используя национальную мифопластику и современные поэтические средства — верлибр, внутренние рифмы, созвучия, что придает поэме звучащий характер, публицистичность. В поэме «Десять огненных снов» пластику сменяет структура. Образ атомного пепла становится категорией семантической, содержащей археологические пласти истории и культуры всех времен, как бы отчуждающей войну от бытия, находящегося вне ее законов. Антиномия войны и мира — в чередовании идиллии тишины и атомного гула в поэме «Десять огненных снов».

Антивоенная тема органически вбирает в себя патриотический аспект, ибо преданность земле здесь всегда уточняется как любовь к своей земле, своему языку, лучшим этическим традициям, и этот аспект в широком значении принимается сейчас как отрицание универсализации сознания, отчуждения, конформизма в масштабе общечеловеческом.

В поэзии Танзили Зумакуловой потеря своей родины даже целью обретения жизни и свободы создается как потеря своего «я», как потеря родного языка (поэма «Чужбина» о Назыме Хикмсте), осознаваемого современной поэзией как нравственная и историческая память народа, способная выстоять против цивилизованного одичания и универсализации сознания. Этим можно объяснить настойчивое обращение поэтессы в циклах стихов и поэм к теме поэтической общности, к теме всемирного «шапства», вызванной сознанием общности и одновременно разъединенности поэтов земли.

Вспомним в связи с этой традицией «Завещание» П. Неруды, «Если умру» Гарсиа Лорки.

Процесс «децентрализации языкового сознания» в поэзии 60—70-х, являясь перспективной и преобладающей тенденцией, реально сосуществует, как это всегда бывает в развивающемся организме художественной культуры, с противоположной «ретро-тенденцией» — моделями ритуального поведения в поэзии, использующего вместо поэтических понятий готовые ритуальные символы.

Это проявляется прежде всего в жанрово-содержательном аспекте поэзии: обязательном круге тем, мотивов, в посвященчестве, которым поэт спешит черным по белому обозначить во всеуслышание свою «территорию» в поэзии, воздав долг своему генеалогическому древу, жене, детям, друзьям, детям друзей и т. д. «Поэтом можешь ты не быть, но семьянином быть обязан!» — хочется воскликнуть... Это имеет право быть, когда память отца, матери, деда, любимой становится темой высокой поэзии (мы не мо-

жем привести много таких примеров в балкарской поэзии — посвящения Керима Отарова, Кайсына Кулиева, Танзили Зумакуловой)... Подобная этикетность за счет поэзии в высоком смысле заражает и самых молодых, которые у самого входа предъявляют, как индульгенцию, стихи о своем деде или отце, следование заветам которых является их главной жизненной декларацией. А как быть с поэзией, чем нам, читателям, кроме накатанности колеи, начертанной ему дедом и с которой он не свернет «ни вправо ни влево» (цитируем буквально), может быть интересен поэт Хадис Мечнев? Может быть, завидным отсутствием собственного душевного опыта и душевным благополучием?

Мы уже говорили в начале статьи о громких признаниях в любви, которая должна быть сокровенной, — любви к родине. «Поэзия — это тираж из двух сумасшедших», — сказал один поэт о смысле такой сокровенности, а самый большой поэт Балкарии сказал другому большому поэту Балкарии, составившему нынешнюю ее славу (Кязим — Кайсыну Кулиеву): «Видно, мы с тобой — два дурня». Трудно представить такие признания в устах нынешних поэтов, любителей декларации «от имени» — родины, партии, народа

Поклоняемся ли мы культу предков или звонкой партийной фразе, которая охотно берется на вооружение графоманней, — это конъюнктура. Итак, поэзия — это самый неподходящий повод для отправления ритуала, для поклонения культу. Книга стихов «великого грешника» Нарекаци была библией армян.

И если кедр ливанский в три обхвата  
Свалю я, сдлав рычагом весов,—  
На чаше их и тяжесть Арарата  
Не перетянет всех моих грехов...

Ересь Хайяма — неоскудевающий сосуд познания для верующих и неверующих. Вот более близкие нам по времени и месту примеры поэтической ереси — еретические зикеры Кязима Мечнева, единственным культом которого было «кертн сёз» — верное слово.

Сплошь еретична поэма Т. Зумакуловой «Ханий и пророк» и вся ее любовная лирика, где самосожжение во имя познания (мотив мотылька и свечи) провозглашается у нее законом. Не сетует на потерю «молитвенного коврика» и Али Байзуллаев:

Летят мироздания, как зерна в пустой шелухе,  
Пусть истина — в правде, но правда таится в грехе!  
Как шаровой молнией, в очи ударит звезда!  
Сквозь мрачные бездны, шатаюсь, иду в никуда!  
И в долгом пути, как от Солнца до первой звезды,  
Сделаю всех чаще коня второго беды.  
Лечу, задыхаясь. Ищу, что земле не дано.  
Помолимся богу? Да коврик утерян давно...

Осознание поэзии как «антиритуала», как душевной каторги самовосхождения по душевной вертикали, лишенного опоры на известные истины («Когда-то знал и я божественное слово»), на силу и единство рода человеческого или семейного — главный нерв поэзии Али Байзуллаева («Мир — мельница, а я — зерно», «Среди соседей...»):

Вблизи соседей наших — сванов,  
Там, под Герсколом, чуть левой,  
Живут четырнадцать баранов  
Под кровом матери мой.  
Им вольно жить, им жизнь — отрада,  
А я — пятнадцатый баран —  
Иду, отбившийся от стада,  
Под дождь и слякоть, под туман.

В этом шутивно-ироническом признании самоощущение принципиальное и в жизни, и в поэзии. Сообщество людское дается ему тяжело и не сразу. Даже и в личностных связях, где не дано утешить себя «легким похмельем дружбы» или присутствием любимой, которая всегда у него эстетически остранена, как предмет идеальный, созданный для поклонения или врачевания душевных ран. Это остранение не минует и его самого, к которому он часто обращается с сарказмом, горечью, насмешкой, особенно в концовке стиха, по восточной традиции: «Я лошадь мясом угощал, собаку — сеном...», «Я мельница, и мельник, и зерно», и т. д. Бесстрашие самораскрытия, объективизация самого потаенного в душе, самообнажение на «краю» — признаки более высокой степени индивидуализации поэтической личности, без которой не может быть добыта правда о других «не — я», и которая является симптомом для нашей поэзии не новым, но утраченным в процессе некоего ритуального «омассовления», усреднения поэтического сознания, которому подверглась наша поэзия.

«Не знаю откуда, но сходны земной и небесный посев» — эти стихи адыгейского поэта Нальби можно поставить эпиграфом ко многим стихам философской пейзажной лирики современных горских и не горских поэтов. Это — тезис, обозначивший некое спонтанно родившееся качество поэтического сознания, заключающееся в возвращении к земной горизонтальной духа, уже познавшего стремление ввысь. Мы имеем в виду почти графически прослеживаемую вертикаль образных сопоставлений от земли к солнцу в поэзии 60-х гг. Стихи Э. Межелайтиса, Ю. Марцинкявичюса, Малдониса и соответственно в картинах М. Чюрлениса начала века, графика С. Красаускаса, которыми подтверждался этот национальный образ мира... В 70-х целая плеяда молодых, исповедывающая этот поэтический пантеизм как веру, как ритуал. Очень самобытно и многоосмысленно актуализировалась эта вертикаль, корнями уходящая в традиционный образ мира, пространствен-

ный и временной, имеющий свои традиции в поэзии Кавказа. Мы имеем в виду поэзию С. Чиковани, К. Кулиева, прозу и поэзию А. Кешокова, грузинскую кинематографию, графику, живопись всех народностей Кавказа... Но с середины 70-х наметился заметный перелом в характере самого поэтического пантеизма. «Книга земли», «Кубок неба»... В пространстве Космоса проникает земное «око», по-хозяйски обживающее его и приближающее его к своему земному бытию, а в поэтическом смысле протягивая параллели от небесных к земным «подробностям». Новый характер поэтической космологии можно проследить особенно наглядно в поэзии наиболее «звездных» балкарских поэтов — Али Байзуллаева, А. Созаева. У А. Байзуллаева — «Золотые камешки далеких звезд вместе с черемухой стучат в окно. Как синекрылый ангел, дым очага восходит к небесам», «Утонет стая звезд в огнях костров чабанских...», «И вот взошла луна с лицом любви умершей...». Сама организация небесного пространства, звездная карта и небесные мифологические персонажи — Борак, Керет жулдуз, Ай, Прометей — начинают жить земным бытием. Звездные плантации, звездные стада, звездные берега в поэзии А. Байзуллаева обретают земное бытие.

У М. Беппаева «..полуушемленная луна плывет, как древняя ладья, и, свесившись с небесного звездного свода, читает «книгу земли», — в радуге видятся уже даже не реалии, а символы поэзии — хлеб и роза... «Звезды падают навстречу земле, потому что им показалось, что земля стремится к ним ввысь...», «Растет хлеб, умирает скала, прокладывая путь к нему...» — в таком живом взаимодействии, взаимосопрежении живут небо и земля современных поэтов, создавая вибрацию земной реальности, как бы натянутой между двумя полюсами, и превращая обыденное в прекрасное. Центростремителен к земле небесный пейзаж А. Созаева («Белый звук», «Пусть растут звезды», «Самолет-звездосей»).

Отнесены в небо встречи с самыми дорогими для памяти людьми у И. Бабаева, что «дистанцирует» воспоминание, увеличивает его эффект (поэма «Гнездовье ветров»).

Чмокает мальчик грудной  
У материнской груди,  
Звездный сгущается рой  
С Млечным Путем посреди,

Так молоко, ни на миг  
Не отрываясь, сосет,  
Будто обняв небосвод,  
К ласковым звездам приник...

(А. Созаев)

Небесные «поминации» стали обозначать экзистенции человеческого существования, сущности духовного бытия, словно раздвигаемая словарь современной поэзии всечеловеческим содержанием.

Обнадеживающими в смысле высвобождения от непозитивской ритуальности являются сборники С. Моттаевой. Самоповзносящая женская личность в ее стихах обрела свой установленный

«словарь», свой почерк, но характерно для нее стремление расширить «территорию», ввести новые символы — городские, НТРовские, культурные, из мировой и русской классики, из смежных искусств, из истории...

Как бы впервые употребленные, они органически вводятся в традиционный «женский сюжет». Попытки объективизации их, отхода от естественной для нее камерности чаще всего оборачиваются в стихах рассчитанностью и назидательностью («Жашау — жашауду», «К солнцу выбрались иные», «Топуракъ тугул»).

Новы для горской лирики и сама культура названий, жанровых обозначений, сама амплитуда интонаций («Молитва ноябрю», «Раубазы», «Ночной эшелон», «Золотая бабочка», «Соната», «Водолей, ты говоришь», «Голубую долину искала»). Маса бурного темперамента не кажется взятой напрокат («Мишень — мос сердце»), хотя ассоциируется с образцами арсенала мастеров — народных слагательниц песен. Ее героиня как бы защищается от мужского эгоизма, от сложности интимных душевных переживаний. Куда естественнее для нее элегически исповедальная интонация, в которой экстаические вспышки побеждаются наступившей зрелостью, порой прозрения истин. Полнота жизни, пройдя через вехи познания, дарит чувством прекрасного («Ожидание», «О старости», «Все пройдет», «Размышление»). Элегические мотивы, срединные состояния в природе («Снег оттепели», «Дождь») наиболее адекватно усваиваются самим ее стихом, обогащающим сегодняшнюю балкарскую поэзию изящными ступенчатыми построениями, интересной ритмической и строфической разработкой силлабо-тоники. Хотя и ей не удалось избежать в некоторых стихах ненужных инверсий и прозаизмов. Емкие поэтические образы, передающие эти переходные состояния души, мысли («Ноябрь, мой Раубазы, Смири жар в груди, Дай взамен мудрость, Чтобы осталась песня...»). Значимо варьируется в ее стихах образ снега — оттепели, последнего снега зимы, который содержит в себе поэтизацию зрелости, «золотой середины» человеческой жизни. В нем — отрезвляющий холод, в противовес таянию, и предвестие тепла, просыпающейся надежды, эта игра смыслов, которая наиболее соответствует состоянию души, еще не изверившейся, но уже не безоблачной.

Та же смысловая и интонационная игра в тревожном соседстве летающей в небе бабочки, «запалившей крылом закат», и самолета, в образе колыбели на рельсах в «Ночном эшелоне...».

Эпос трагедии переселения народа свернут в лирическое стихотворение.

Навязчивое ощущение, которое ассоциируется с ночным эшелонном, перешло в генную память поэтессы.

Образ ночного эшелона — в единстве стальной мощи, пронзительно-надрывного гудка, перемежающегося света фар, колыбель-

по-унылого ритма движения махины по рельсам — становится знаковым образом насилия, безличного молоха неправой судьбы.

Эпичность усиливается сложным контрапунктом монотонного мусульманского речитатива — зикира стариков, как мелодии конца света.

Современная женская лирика (сборники С. Ахматовой, С. Мусукаевой) настраивается на волну поэзии Т. Зумакуловой и дает уже свои ответвления в виде новых жанров, мотивов, интонаций.

Такова на сегодняшний день разнородная, даже мозаичная картина новой поэзии. Отмеченные нами в начале статьи «родовые» ее особенности — авторитет учителя и диктат формы над содержанием (мы не относим сюда стихи, откровенно декларативные и спекулирующие на теме) медленно, но преодолевается нашей поэзией, и не только отдельными удачными произведениями, но и в рамках творческих индивидуальностей, формирование которых и есть отличительная черта периода. Движение процесса определяется не вершинными достижениями, а скорее показательными для всей современной поэзии тенденциями. Это — укрупнение, диклзация поэтических форм, что объясняется поиском более подъемных, конструктивных форм для поэтического сознания, обогащенного историческим, концептуальным мышлением. При этом мастерство отдельного стихотворения как бы на время передано забвению после шедевров лирики, явленных К. Кулиевым. Используются готовые классические формы — восьмистишия, в которых «чекан формы и смысла» размыт случайными мотивами и известными истинами. Плодотворное развитие получил жанр антивоенной поэмы, углубленно использующей опыт фольклора и мифологии.

В исследуемом периоде сошлись многие «начала и концы» развития, встретились традиции старые, на новом уровне их восприятия, и не очень старые, идет переориентация «языкового сознания» на уровне как лексическом, так и понятийном (перепроверка готовых символов новым, исторически обогащенным гражданским сознанием). Вместе с тем обновление тематическое в поэзии молодых не осознается как разрыв с традицией, а напротив, как более глубокое переусвоение, как возврат к реализму, к чистоте и многогранности слова.

1988

## ГОРИЗОНТЫ ГРАЖДАНСТВЕННОСТИ

*(Заметки о современной карачаевской поэзии)*

Если числить новейшую советскую поэзию от второй половины 50-х гг., то она сменила уже два этапа и подошла к третьему. По предварительной терминологии критиков, это:

1. Громкая поэзия второй половины 50-х и первой половины 60-х годов. Поэзия Евтушенко, Рождественского, Вознесенского и др.

2. Тихая лирика В. Соколова, Н. Рубцова, А. Межирова, А. Кушнера, Б. Слуцкого, точнее весь актив современной поэзии, которая старается глубже проникнуть в интимный мир души, установить многообразные связи человека с действительностью.

Сегодня мы перед лицом третьего этапа, которому тщетно стараются дать название, но в определении его пришли к некоторому единству.

Подводя черту под прогнозами и определениями (В. Кожин, Н. Куприянов, Асатиани), можно говорить о поэзии третьего этапа как о поэзии аналитической, лирике «вдохновенного спокойствия». Выделяются такие ее черты, как ясная гармоничность, конкретность, антириторичность, крупный план. Она все скрупулезнее исследует составные части (куски) поэтической действительности.

В ней все ярче проступает мир социальных отношений.

Итак, эволюция поэзии идет в сторону усиления гражданственности, но не громкой абстрактной, общей, а «тихой» пристальной, конкретной. «Метафора не должна кричать о чувствах поэта», — говорит Асатиани («Вопросы литературы», 1974 г., № 10). Задача поэта — найти точные детали, конкретный образ, тончайшие оттенки, которые раскрывают чувства.

Каково наше самочувствие в свете этой проблемы в карачаевской современной поэзии? У нас не было этапа громкой эстрадной поэзии, или поэзии «экзальтированной».

Этап этот, связанный с нашествием средств массовой культуры, информационного взрыва, благополучно нас миновал, этап же интенсивного усвоения культуры нам еще предстоит пройти, но в более тихом выражении.

Тихая же лирика, которой поэзия как бы защищает свои границы от средств массовых коммуникаций — радио, телевидения, эстрады, находит свои проявления в карачаево-балкарской современной поэзии, но подготовлена она не «громкой» поэзией, а поэзией наших мастеров — К. Кулиевым, Х. Байрамуковой, Тапзелей Зумакуловой и др.

Гражданственность в современной карачаевской поэзии более органично проникает собой и лирику природы, и лирику собственно патристическую, и лирику философскую, как показало нам знакомство со многими сборниками А. Кубанова, С. Байчорова, Н. Хубиева, — это органическое ее свойство, а не располагающиеся у парадного входа поэзии стихи со специальным грифом.

К сожалению, насовсем почти, без следа, растворилось в тихой интонации такое звено гражданской поэзии, особенно ударно звучавшее в 30-е годы, как поэзия гряда, со всеми ее аспектами —

трудо­вой героикой, социалистическим отношением к труду, единением человека-творца с коллективом и т. д. «Союза труда и культуры», который осуществляет собой социализм.

Как изменилась лирика собственно патриотическая? Во всех сборниках старых и новых поэтов есть обязательно патриотические стихи, посвященные большой родине — Советской стране и малой — Карачаю. Меняется ли в них качество патриотизма и особенности его выражения?

В стихах, посвященных Карачаю, перед нами некая обетованная земля, райский уголок, который облюбовал для себя аллах, но досталась она по случайности нам.

Рай неизменный, неземной. Изъявления любви, громкие, многократно повторенные — «Люблю тебя, Карачай!, не дают чувству поэтического развития, они сразу же обозначают некий предел, дальше которого идти просто некуда. До нас долетает только эхо этих слов, ибо они нас оглушают, а в эхо всегда немножко неправды. Да и сам автор должен чувствовать себя несколько опустошенным после таких признаний.

Любовь к родине, к матери, к девушке не терпит громких пафосных изъявлений, ей не нужны клятвы и заверения. Еще одна особенность патриотической лирики: одописцы Карачая смотрят на свою землю как бы взглядом туриста, как бы извне: называя не ее негромкие приметы, знакомые лишь хозяину, а внешние, как в бюро рекламной информации. Получается так, что люблю потому, что здесь есть — золото, нарзан, воздух чистый. А если бы поэт жил в тундре или степи безводной — чем тогда объяснил бы он свою любовь?

К сожалению, горы, Кавказ — до сих пор остаются в нашей поэзии каким-то миражом, жар-птицей, которую не удастся поймать. Наше восхищение и удивление пока нemo или не находит себе достойного выражения. Поэтому они продолжают дразнить нас, оставляя лучшие достойные слова лишь в нашем воображении. Хотя попытки множатся все больше и больше, отдавая эту тему внаймы риторике или бессвязному красноречию. Как видно, это вершина, на которую можно подняться только по ступеням подлинного поэтического мастерства.

У современного поэта патриотическое чувство обращено не к панораме, не к декорации, а к пейзажу стереоскопическому, сквозь который проступает история, или пейзажу очеловеченному. Особенно эта тенденция заметна в стихах, посвященных Кубани.

Природа для современного поэта — это не внешний повод для стиха, а магнитное поле, в условиях которого живет современный характер. Происходит постоянная гуманизация, социализация пейзажной лирики.

Поэты все с большим вниманием и пристрастием читают «книгу земли», ища в ней ответы на жгучие современные вопросы, от-

крывая и переоткрывая в ней новые грани и отношения, а иногда, к сожалению (как издержки поиска), открывая уже известное.

Богатый и яркий предметный мир всеми своими гранями входит в поэзию, и в частности в стихи поэтов, о которых далее пойдет речь,— Ахмата Кубанова, Махмуда Кубанова, Альберта Туркчиева, Сослана Байчорова.

И здесь, склоняясь над «книгой земли», поэты оказываются в поле действия существующих уже традиций и мотивов — кулиевская и кязимовская боль, сопереживание с природой, проповедь добра и естественной человечности, находящихся на службе времени.

Таковы восьмистишья Махмуда Кубанова о заживающих ранах земли, израненной свежими могилами (здесь, по аналогии, вспомним у А. Кубанова балладу об орле, где разоренное молнией гнездо дымится, как свежая рана),— «Ночь», «Полная луна», «Грусть», «Корова и теленок», «Аробщик», «Запах свежеспаханной земли» и т. д.

В стихотворениях «Скалы», «Обвинение», «Не отступаю» М. Кубанов снова обращается к панораме, но уже не в одической форме, а желая определить эстетическую типологию этого понятия «горы».

В стихах о горах, о камне встречаются и литературные реминисценции, сходства, довольно явные, но они не заслоняют личного поиска поэта в этой теме, его гражданственности обогащается и приведенным в движение нравственным опытом предков: «Учил отец», «Истари ведется», «Не прощает земля».

Вот такое пристальное, мозаичное рассмотрение реальности, приносящее серьезные плоды, чревато с другой стороны такой опасностью, что поэт любой импульс, идущий от внешнего мира, любое получувство, полудвижение души может принять за приход музыки.

Так часто происходит с нашими молодыми поэтами (стихи М. Кубанова «Купите цветы», «Об осеннем листе», многие стихи А. Туркчиева).

М. Кубанов заставляет осенний лист проделать не свойственную ему сложную траекторию: залететь прямо в комнату к поэту, стукнуться о стену, да еще утешить омраченного поэта оптимистической мыслью, что он, лист, все-таки жив и стал еще ближе к земле. Надуманно, неточно, а потому неточен и вывод: нет, мудрость осеннего листа не в том, что он оказался таким живучим, а в том, что он упал, чтоб жизнь продолжалась в новых почках и листьях.

Переходя к следующему поэту, А. Туркчиеву,— поэту со своим непохожим душевным опытом, знающему вкус потерь, добротой и открытостью переживания, хотелось бы снова вернуться к мысли об опасности мозаичного раскладывания бытия.

Возникают псевдопоэтические ситуации, так называемые поэтизмы, которые выдаются за поэзию. Подлинно поэтическая ситуация должна быть в одном-единственном варианте, если же возникает возможность ее варьирования, тогда это случайная версификация, не имеющая отношения к подлинной поэзии.

Ахмат Кубанов в своем стихе о белом листе бумаги называет такие находки недогруженными лодками, которые море переворачивает и выбрасывает на берег. В стихах А. Туркчиева такая необязательность, эфемерная мозаичность переживания занимает, к сожалению, много места. Раскадровка, фотомонтаж, отсутствие поэтического сцепления между собранными вместе ситуациями в стихотворении «Яблоки на деревьях» и др.

Чувство поэта и зрение как будто вбирают в себя все подряд и пропускают так же без следа. Бывает кольцевое, ступенчатое построение. Здесь же какой-то бесконечный серпантин (по удачному выражению Асатиани).

Это беда не одного Туркчиева, «серпантинность» такого рода встречается, хоть иногда, почти у всех поэтов, когда «отходы собственной мысли», произвольно нанизанные на такой серпантин, выдаются за стихи.

Вместо поэтических сцеплений у Туркчиева часто встречается декламация, инверсионные перестановки, намеренная ломка синтаксиса, обилие восклицательных знаков, которые должны вызывать волнение у читателя там, где спокойно можно поставить точку.

Поэт восторжен, это — скорее чувствительность, чем чувство, поэт приехал на землю народного певца Касбота — восклицательный знак. Поэт убил змею — опять восклицательный знак. К поэту пришел русский гость — опять восклицательный знак.

Получается такое странное сочетание, где на одном полюсе — чувствительность, на другом — плохо скрытая рассудочность.

Есть, и их немало, в сборнике стихи, где поэт, избавившись от нарочитого восторга и рассудочности, отдается пусть нехитрому, но истинному переживанию. Таковы стихи: «Бесконечна ночная дорога...», «Адею», «Анзорчику...».

Есть и подлинные стихи, где поэт как бы очищает себя в трагическом переживании, узнает потери, которые несут в себе приобретения, и наоборот.

Поэту необходимо избавиться (этот упрек можно отнести и к М. Кубанову) от упоминания всеу имен и явлений культуры, лишь внешне, очень слабо связанных с мыслью поэта.

Так, Шекспир и Данте, Прометей, Чехов, Есенин — эти имена расширяют мир его поэзии лишь внешне. Так и в интернациональной теме, карта довольно обширна, здесь и Абхазия, и Грузия, и Россия, но в этих новых странах мы видим опять же только поэта, занятого своими ощущениями.

Теперь о главной опасности, поджидающей наших поэтов на их тернистом пути. Поэту надо смелее распахать свою пашню. Постоянное перевоплощение в другого поэта, пусть большого и близкого тебе, задерживает и консервирует твой личный опыт.

Свое ощущение времени, проблема человеческого понимания, проблема призвания присутствуют в лирике Ахмата Кубанова. Ему знакомы иссушающая и живительная жажда творчества и ответственность за свое призвание.

Это стихи «дарованные» (Г. Асатиани), а не рассчитанные. Не муки словонискательства, а жар поэтического сердца лежит в их основе.

«Переливание» себя в стихах у него равно вдохновению, вдохновение равно труду.

Так, в стихах о чистом листе бумаги:

Ты — море.  
Я выстраиваю на твоей глади  
Лодки своих чувств.  
Если легкой ноша покажется,  
Ты выбросишь их в сердцах на берег.

*(Подстрочный перевод)*

Или:

Словно неподкованная лошадь  
Скользит и падает на льду,  
Так и мое стальное перо  
Скользит в руке у меня.  
Только избавлюсь от этой напасти,  
Уж горы из железа встают преградой на пути.

«Драма творчества» получает в этом стихотворении убедительную пластическую характеристику.

Глубина погружения в себя и трудность выговаривания того, что носишь в себе, порождают необлегченный драматизм конфликта в его стихах. Внешнее поле для конфликта — это чаще всего природные ситуации. В этих ситуациях поэт «лечит душу» и находит продолжение своим мыслям в плане человеческом — личном и общественном. Отдельные акты природного бытия — это части одной книги, где все — о человеке.

Ему созвучна Кубань — лывица, бросающаяся в предсмертном рывке на ранившего ее охотника, слизывающая оставленные на каменных дамбах берегов капли-слезинки, Кубань — с мрачной улыбкой, остановившейся на пенных губах.

Итак, поэт ищет в природе моменты драматического настроения, находящиеся в высоком равновесии с его собственным состоянием.

Такова и сюжетная баллада об орле, обрамленная мифологическими мотивами.

Характер конфликта в тихой лирике изменился, — он не кричит, а таит в себе сложность бытия. Предмет ее исследования — маленький пяточок, взятый с близкого расстояния, на котором все яснее проглядывается социальный смысл («Ошибка», «Человек заболел», «Двуличный»). Пристальное исследование малого, в котором отражается большое, — эта «методологическая» особенность тихой лирики: коснулась и размышлений Махмуда Кубанова на традиционные для горской лирики темы: о горах, о родной земле, о стойкости и мужестве, о боли и сопереживании («Скалы», «Не отступлю», «Старая могила», «О, благородная земля»).

В его стихах содержится попытка дать свое типологическое определение понятию «горы» — в эстетическом и нравственном смысле. Вглядывание в образы, уже знакомые и нашедшие себя в поэзии старших собратьев по перу (К. Кулиева, Х. Байрамуковой, Т. Зумакуловой), желание увидеть свой невидимый смысл в таких понятиях, как «земля», «горы», «дом», «отец». Очень плодотворно у него воплощение старой темы на современном материале в современной притче-поэме «Старая могила». Это — современная притча о неверном сыне, нарушившем клятву верности отцу, данную отцу, и продавшем дом соседу, чтобы уехать в город. Сын приходит к могиле отца, чтобы проститься, но слышит в ответ проклятье.

Ветер разметал все деньги, которые он получил за нарушение клятвы. Обезумевший сын в дикой пляске-погоне падает со скалы и разбивается.

Вечные мотивы и «поветрия» современности, пошатнувшие извечную привязанность человека к своему дому и родному «клочку земли», здесь создают художественную двухмерность, углубляя содержание поэмы-притчи.

Если Кубань у Махмуда Кубанова — это олицетворенное стремление к свободе, у Ахмата Кубанова — драматически сложные картины бытия, то в стихах Сослана Байчорова Кубань — это память. Прошлое, настоящее и будущее свободно сопрягается в его поэзии, культурные пласты прошлых эпох осмысляются им на уровне сегодняшней значимости («Очаг», «Голос Кубани», «Талант», «Грядущему», «От прошлого к будущему»). Это — поэт с обостренным чувством времени и, может, более других обращенный в будущее. Это — не высшая мера похвалы, это скорее — свойство его индивидуальности. Чувство планеты «в себе и рядом» обуславливает ощущение Карачая «на семи ветрах времени» — ветрах социальных, политических, идеологических («Равенство»).

Когда Сослан Байчоров пишет посвящение Кайсыну Кулиеву, то поэзия старшего собрата по перу для него, младшего современника, — это как бы воспоминание о будущем. Сам же он не был на фронте и не получал песенных посланий Кайсына, которые, как орлы, долетали с военной страды до родных гор, но пес-

ни эти были обращены к нему, теперешнему, и продолжают связывать его и сейчас со всем многоязыким миром.

Стихотворение «Голос Кубани» о том, как история приводит неподвижное противостояние (Кубань-горы) в движение. Гул времени коснулся ее и разбудил к новой жизни.

Время, спрессованное в пределах человеческой жизни,— предмет размышления в стихотворении «Век человека» — ключевом в этом цикле стихов.

Поэт спрашивает у долгожителя: как он прожил свои сто лет? Если ему ведомы такие понятия, как разум, польза, сострадание к бедам ближнего, если он услышал в этой жизни трель горной речушки о временах минувших, если принимал сердцем к горам, ища ответа, если защищал свою землю от врагов и смотрел в лицо смерти, то можно считать его предназначение на земле выполненным. И жизнь его вместила не одно, а много столетий, ибо деяния, исполненные главного человеческого смысла, не подвластны времени. Человек тогда избавлен от назойливого шума метронома, отсчитывающего часы, дни, грозящего бедой или смертью.

Вера в непреходящие ценности, завоеванные человеком (в культуру и добро),— тема стихотворения «Талант». Но ценности эти понимаются здесь не надисторически, а как главная побеждающая закономерность хода истории.

Об этом и книга «Песня моя» Х. Байрамуковой, в которой время как бы течет вспять, вглубь истории, чтобы остановиться у истоков, воскресить бесценный народный опыт и устремиться уже прямо в будущее. Время, определяемое в современном мире, по словам К. Кулиева, и «скоростью ракет», и «медлительностью мулов»,— главная тема поэмы Сослана Байчорова «Ручная мельница», где через время идут мельница и старая телега с погруженным на нее плугом. Ракета и трактор не сменяют их, они просто идут рядом. В ретроспективе детства и войны они предстают как рсалии национальной жизни, не поддающиеся старению и тлену.

С. Байчоров — поэт здравого смысла, поэт с точным ощущением времени и живущий в ритме этого времени. А его лирический собеседник и ровесник («Грядущему поколению») через столетие уже покупает билет на этом же вокзале, что и нынешний наш поэт, в ракету, летящую на Марс, и голос межпланетного диктора накладывается на суету сегодняшнего перрона.

В заключение надо сказать, что гражданственность в поэзии молодых карачаевских поэтов органически питается традицией и потому относится к категориям непреходящим и не зависящим от случайностей литературного процесса.



## ...НЕ БОГИ НА ГОРЕ...

(ПОРТРЕТЫ И РЕЦЕНЗИИ)

### «ОТ НЕМОТЫ К РОЖДЕНИЮ МОНОЛОГА...»

У Танзили Зумакуловой есть стихотворение, стоящее у входа во все ее сборники и в ее поэзию вообще:

В краю балкарцев, где снега и скалы  
От века молчаливы и тихи,  
До моего рожденья не бывало,  
Чтоб сочиняли женщины стихи...

Это всего лишь номинальная истина, и далее поэтесса поясняет это:

Так говорят, но я не верю в это,  
Я знаю о незнаемых никем  
Создательницах песен непропетых,  
Баллад неизреченных и поэм.

В народной лирике балкарцев наиболее активно было именно женское творчество. Неудовлетворенность любовного чувства, долго скрываемого от близких и подруг в тесноте сердца, вырывается в девичьих песнях то вздохом, то упреком, то криком или заклинаньем.

Единственно возможным действием против косности быта и сознания людей становится акт творчества — излияние своего личного в песне, идущей к людям. Действие, освобождающее и поднимающее над немотой и бесправием.

Вот также осознает свой взлет в поэзию и Танзиля Зумакулова — не от литературных предтеч (у балкарцев не было письменной литературы до Октября), не от волнующей и привычной близости общей мировой культуры, а из молчания.

Молчание — это название сборника, это — и одна из главных лирических тем. Женщина, по обычаю, подавляющая крик на похоронах своего ребенка и застывшая, как на пьете, в жесте безмолвного горя (стихотворение «Мать-земля»); девушка, которая

идет замуж за немилого, и глаза ее под свадебным покрывалом застлал туман... Эти раскаленные реликвии невысказанного чувства снова и снова потрясают душу поэтессы, сообщая ей непрерывную энергию взрыва. Отсюда — эта безудержная горячая радость нарушения запрета:

«Не в силах себя неволить, я всласть говорю сейчас, о сестры, не оттого ли, что в радости я и боли гораздо слабее вас?»

Поэтесса, для которой молчание ее предшественниц было не только следствием запрета и ограничения, но и «молчанием во славу гор», но и мудростью в противовес суете и многословию, нужно было переступить и внутренний запрет.

Нарушить молчание творчеством судьба счастливо возложила на поэтессу, сочетающую в себе трепет первооткрывателя и почти старческую мудрость, воспринятую от народного опыта, характер труженицы и раскованность служительницы муз, интонации плакальщицы и вакханки, слитые в ее стихах воедино, как в народных песнях.

«Нежю и ответственно» обживает она молчащее пространство стиха звуком собственного голоса, не мир, стесненный узким полем воображения, а большой и широкий мир, воссоздаваемый из молчания предков.

Целесообразность, основательность, лаконизм характерны для постройки и убранства горского жилища. Эти же качества — идеальны при постройке поэмы, размышляет поэтесса в предисловии к «Антивоенной поэме». Поэма — дом о четырех стенах, с добротной пригнанностью частей, с необходимой утварью:

«Со всеми четырьмя углами, с покрашенными потолками, с обитым жестью сундуком, и даже с белой постелью, и со скамейкой под окном, с ребенком в узкой колыбели...»

Материальный мир в ее стихах — это мир притчи, с его укрупненностью главных частей и строгостью, граненой мыслью и плотно лежащим в стихи опытом души.

Период ученичества проходит в творчестве Танзили за гранью видимости, — так сразу здесь личное находит себя в существенном для всех, мысль находит себя в чувстве и, в целом, поэтическое кредо — в мастеровитости словесного воплощения. Объяснить это можно тем, что судьбой ее таланта распорядилось само Время. Войдя первой из женщин в балкарскую поэзию, она воплотила собой судьбу и поэзию трех поколений женщин-поэтесс, так или иначе представленных в других братских литературах. Поэтесс-просветительниц 30-х гг., поэтесс военного и послевоенного призыва и поэтесс — наших современниц, поскольку она долго еще условно числилась в «молодых».

Это помогло преодолеть ей сразу период ученичества — бунт взорванного молчания, необходимый и давший возможность открыть свой собственный мир. Осознание своего места в позиции, не

заполненного никем ранее, простор первооткрытия и первосказанности и породили столь полный эпический и лирический одновременно состав ее поэзии. Ей оказались подвластны многие формы стиха, классического и современного. Четверостишия, граненые мыслью и опытом души, в то же время сохраняющие свежесть и непринужденность только что изреченного в беседе слова, соседствуют с сюжетной балладой, элегией, гротескно-сатирическая поэма с лироэпической, где рядом — история и судьба человеческая.

Если бы Танзиля не знала грамоты, она стала бы ашугом — так естественно и легко ее творческое «включение» в жизнь.

Стих ее часто смотрится афоризмом ручной отделки, примером тому — едва ли не каждое стихотворение:

Иной из нас не потому, что сыт,  
Свой скудный хлеб голодным предлагает,  
И мать не от бессонницы не спит  
И люльку полуночную качает.

А здесь — не то, не отделка, здесь — работа сердцем. Просто она спрятана за «восточной музыкой» стиха, сложенного, кажется, еще до рождения поэтессы.

Коснувшееся стиха дыхание традиции как бы предопределяет его звуковую меру, лад и даже саму искушенность ума и чувствования.

Традиционная для восточного и народного горского стиха структурность (кольцевое и ступенчатое развитие образа, прием оппозиции, разлагающий бытие на части в стремлении к сложному единству) становится в стихах Зумакуловой языком ее современного мышления.

Обычная метафора становится метаморфозой, в которой расплываются границы природного и человеческого.

Та гора — как женщина с вязаньем,  
Та — как старец, что сосет чилим.  
Горы принимают очертанья  
Тех, кто любит их и сам любим...

Природа для поэтессы — не «град пресветлый» и не стихия, а арена действия сегодняшних сил зла и добра, понятия меры и разумности здесь человечески определенны.

Солнце счастливо тем, что служит травинке («Ни век, ни вечность»), яблоня по-человечески грустит о старости и, преодолевая это чувство, предает себя топору.

Бабушка, вступившая в уродливое, незрячее, лишенное слуха и красок царство старости и смерти, принимает свой удел с той же ответственностью для того, чтоб продолжилась жизнь:

О чем мечтаешь ты сейчас, бог весть,  
Ты спишь и шепчешь: «Дорогие дети,

Доколе хлеб, мне не сужденный, есть  
И дни сверх меры жить на белом свете?  
Как быстро утекла моя вода,  
И век прошел мой длинный, но мгновенный,  
Когда нам нечего давать, тогда  
Должны земле вернуть мы прах свой бренный.

Не только «действия» природные, но и пластика природного жеста естественно уподобляется «подробности духа»:

И лань на гору выйдет и замрет,  
И без труда стрелок ее уложит,  
И под косой, подавшись чуть вперед,  
Трава на смертное ложится ложе,  
Навстречу смерти с гор сползает лед,  
И я тому, что будет, не перечу,  
Не жду, что кто-нибудь меня спасет,  
Сама стремглав бегу тебе навстречу.

Именно «дыханием традиции» объясняется зрелость и органичность ее гражданственности, неповторимость «я» и в то же время — способность говорить от многих.

Многие ее стихи отталкиваются от готовой народной мудрости, а поэмы, боясь всяких литературных канонов, строятся так, будто поэтесса на виду у читателя проявляет тайнопись своего народа.

Ее поэмы «Изгнанник», «Чужбина» и «Антивоенная поэма» являются достижением не только балкарской поэзии, но и достижением жанра вообще, так как современной поэме редко удается столь органически слить масштаб изображения и выражения, сохранить чистоту лирики, не принизив при этом свойство эпоса. Совершенная естественность, как бы первичность лирического чувства, строит поэнное повествование. Лаборатория ее поэмы опирается в равной мере и на национальный опыт рассказывания, и на изменившийся опыт современного человека в восприятии войны. В этой поэме нет линейного непрерывного сюжета, словно линейное время уступает место метроному, сдвигающему с места синхронность действия и переживания. Неподвижное (явления природы, предметы) обретает голос, мифологическое участвует в самом процессе мысли. Голос автора то погружается в зону молчания, уступая голосам персонажей, которые произвольно монтируются поэтессой, то приближается к нам из прошлого, то снова возвращается в быт.

Голос Ведущего, видящего героев сквозь время и судьбу, и есть здесь то проникающее лирическое начало, которое и озвучивает действия и переживания героев. Он беспилен вмешаться действием, но зато у него — голос, которого лишены герои, обращенные к нам только своей трудной и прекрасной судьбой. И поэтому так проникновенно лирическое вмешательство Ведущего, могущего

шешнуть в минуту затишья слова надежды и веры, или поддержать на крутой тропе перевала, или покачать ребенка в люльке, когда у матери недостает рук, или предупредить страстным заклинанием:

Вот раздался с дороги  
Скрип солдатских сапог...  
Упади ему в ноги, запыленный порог!

Что такое ее поэзия в общем поэтическом хоре сегодня? Эпика или лирика, натура или автопортрет, исповедь или проповедь?

И все-таки это — лирика, способная вместить в себя все эти составляющие. Ибо инструментом лирического познания, по признанию самой поэтессы, является сердце, инструментом старомодным, но единственно безукоризненным, исключающим всякую пластмассу. Арнаудов пишет о «той бессознательности, интуитивности поэзии», проявляющейся в «тканевых образах», в которых присутствует «элемент психомоторного, иннервационного перевоплощения», провоцирующей эмоциональное переживание<sup>1</sup>.

Вот эта сильная эмоциональная вибрация лирического переживания становится цементирующим, структурирующим началом, способным растворять в ткани стиха как данные фольклором готовые однокомпонентные структуры (рапсодические коды, аффективно-эмоциональные структуры), так и классические трехкомпонентные структуры (первичный объект — ассоциативная связь — вторичный объект) в органическом единстве неповторимо индивидуального переживания. Рапсодические коды (языческого плача, молитвы, заклинания) становятся, благодаря способности поэтессы к «психомоторному перевоплощению», индивидуально-поэтическими, и мифологизация поэтического сознания подчинена структурности современного поэтного мышления. В поэмах «Мольба», «Беспокойная земля», «Антивоенная поэма» Т. Зумакулова ищут адекватны космическим масштабам грозящей атомной катастрофы, тотальному мифу войны в нерасчлененном еще тотемическом сознании, в мифе языческом. Женское начало, причастное к рождению, созданию всего живого, демнургическое в самой своей сути, ассоциируется у нее с Землей. В ступенчатом построении реализуется модель природных взаимоотношений, где в космическом действе участвуют и говорят природные субстанции, ранее неподвижные, но сдвинутые мощной волной самодвижения природы — Реки, Деревья, Поля, Ветер, Солнце, в космической мольбе-плаче участвуют и сущности духовные: Шайры и Могилы, противостоящие стихии. Все кричит в предчувствии нависшей тотальной угрозы, все говорит о себе, в рамках своей природной пластики, артистически воспроизведенной, ибо именно женское начало способ-

<sup>1</sup> М. Арнаудов. Психология литературного творчества.

но вобрать в себя все эти природные и духовные ипостаси на пра-  
вах причастности и ответственности.

Понимание поэзии как демиургической сущности, предшествующей миру (вспомним библейское «В начале мира было слово» или экзистенциалистское «Поэзия — Дом Бытия»), идущей не от осознанных философских определений, а от автономно поэтического открытия, дающегося поэту каждый раз заново, сходно у Танзили Зумакуловой и у поэтесс, казалось бы, разных с ней поэтических школ — Беллы Ахмадулиной и Юнны Мориц.

«...Когда на горле блузу распахнув, я тонкое беру, как стекло-  
дув, И звук живой вдыхаю в эту пленку, И вся в нее уходит  
жизнь моя...» (Юнна Мориц).

О, воспой, умоляю уста  
Снегопада, обрыва, куста.  
Я кричу, но как пар изо рта.  
Округлилась у губ немота.

Облегчить переполющенный пульс —  
Как угодно, нечаянно, пусть!  
И во все, что воспеть торопиться,  
Воплощусь навсегда, наизусть.

*(Белла Ахмадулина)*

Боль рождения стиха, близкая к боли рождения человека («крово-  
течение звука»), образует почти одинаковую образную связку у  
всех трех поэтесс (у Беллы Ахмадулиной в «Моей родословной»,  
у Т. Зумакуловой в «Чужбине» и в стихотворении Юнны Мориц).

Как я смогу, как я сыграю роль  
Усилю безрассудства молодого?  
О, перейти, превозмогая боль,  
От немoty к рождению монолога!

*(Белла Ахмадулина. «Моя родословная»)*

Здесь можно говорить о «беспроволочном телеграфе искусства», об «отражающих зеркалах созвездий» (Лорка), но факт поэзии — налицо. Одинаково это драматическое ощущение поэзии как выхода каждый раз снова из молчания, это стремление быть голосом всех, дать всему имя.

Я — тайнопись. Несчетные года  
Я пребывала в сердце у народа,  
На свет не появляясь и тогда,  
Когда согласно правилам природы  
Зуб мудрости пробьется, заблестет,  
Когда он покачнется, пожелтев...

Кажется, что у поэтессы — особый способ восприятия, — то, что она видит, уже облечено формой, и память услужливо возвращает ей раз виденное, не затрудняя при этом процесса импровизации.

Бывают злей раскаты бури летней,  
Когда она уже идет на нет,  
И сумрак летней ночи беспросветней  
За миг пред тем, как заблестит рассвет...

«Совпадение» нравственных максим природы и заветов предков не случайно, это становится возможным благодаря вмешательству третьего компонента — творческой личности, избирающей в природе нужные соответствия. Это придает исходным нравственным истинам убедительность природного бытия. Такая «двойная проверка» душевного опыта вовлекает и читателя в процесс осуществления художественной мысли, доставляя ему эстетическую радость сотворчества.

Что, ветер, стих ты, будто бы залег?  
Перед собой не вижу я преграды!  
Что ты умолк, текущий с гор поток?  
Нет на пути камней и перепадов!  
Борец, разивший всех, что ты затих?  
Не нахожу достойного для боя!  
А ты что смолк, отчаянный жених?  
Соперника не вижу пред собою!

Стихи эти, подтверждая сказанное о развитии образа-мысли, раскрывают многое и в лирическом характере. Крутой замес бытия в поэзии Зумакуловой состоит из постоянного чередования горя и радости, испытаний и надежд и требует от героини ее лирики упругой жизненной силы. Только преодоление проявляет свойства явлений, дает им плоть.

Об этом — многие ее стихи.

Преодоление и вторжение, ломающее условности и устоявшиеся связи — слов, привычек, представлений.

Может, впервые в балкарской поэзии так крупно является на суд читателю непосредственный опыт души, чувство, не оstraненное, а поданное крупным планом.

Объяснить это можно особенностью этого чуткого дарования — очень современным ощущением своего читателя, большой потребностью отразиться в людях, живущих рядом.

На этом кратчайшем пути к читателю есть свои «зерна и плевела». Не всегда высокая температура самовыражения порождает зерно поэтической мысли.

Т. Зумакулова — поэтесса, оправдывающая свое право на поэзию тем, что она отдает людям, а не самоценностью личности. Не дарить, а именно оправдывать то, что взяла у них, — действует принцип «обратной связи».

Но иногда звенья обратной связи слабеют, и лирическая раскованность воспринимается уже как крайность самовыражения. Таковы, на первый взгляд, стихи: «Разговор с Хайямом», «Про-

сила встречать меня на вокзал...», «Я с тобою, как ребенок малый...» и т. д.

Муза начинает мстить за то, что ее определяют на службу автобиографизму альбомного масштаба. Тайная мысль: «А вдруг для тех, чей разум так пытлив, и я, я тоже — новое открытье?!» — звучит в таких стихах уже довольно громко.

Мир поэтессы контрастен, здесь — и вызов судьбе, и осознание конечности своего бытия, порыв к счастью и предощущение расплаты за него в лице беды или испытания, сознание «круговоротности» природы и страстное желание нарушить ее правом личности. Контрасты, не находящие равновесия в душе поэтессы, находят его часто в форме стиха, уравновешенные стансовой прозрачностью и горьковатой мудростью:

Я вдаль гляжу, но нет тебя опять.  
Я жду, и вечно ожиданье это,  
Я вновь даю обет тебя не ждать,  
Чтоб не исполнить своего обета.  
И тем я утешаюсь, что иной  
Моя судьба могла бы стать едва ли,  
Что радость, не заслуженная мной,  
Не лучше мной заслуженной печали...

И, возвращаясь снова к «работе сердцем», — о познании.

Поистине, оно для Т. Зумакуловой, — как сказали древние, — не «сосуд, который надо наполнить, а факел, который надо зажечь».

Ведь для поэтессы жить — значит писать, а писать — значит любить, любить — значит страдать. Формула не новая и давно нашедшая свое поэтическое выражение: «Страдай, страдай, чтобы для всех Твои стихи звучали» (Зебуниссо, таджикская поэтесса XVIII века).

Эту высокую жертвенность — творческую и гражданскую — унаследовала Танзиля у традиции.

Познание по законам любви, когда выбор уже сделан и отступить поздно:

Кирке себя подставит камень гор,  
Сама чинара встанет под топор,  
И мотылек спасти себя не сможет,  
Вокруг свечи свершая свой полет.

Мотив самосожжения мотылька, влюбленного в свечу (Л. Арутюнов в предисловии к «Поэзии народов СССР», Библиотека всемирной литературы), как образ вечного стремления к идеалу естественно входит и в ее поэзию как образ стремления к познанию.

Познание поэтессы движется как бы по кугам чувства, переживаемого во всей его полноте, а не вертикально, ценой смерти

чувства, уложенного затем в один из ровных ящичков минного знания. В его огне сгорает поэтесса, чтоб возродиться к новому чувству, являющемуся началом нового постижения. Каждая утрата, как и каждая радость, имеет свое неповторимое лицо, и поэтесса хочет получить все сполна.

Как мне знать, что думал он тогда,—  
Может, верил в доброту течения,  
Человек, шептавший в миг паденья:  
«Пусть несет, несет меня вода...»

Страх целюбви как смерти жизни и творчества выражен с присушей ей страстностью в стихотворении «Меня жалеть не надо»:

...Вот если строже стану и ровней,  
И ревновать тебя не стану к ней,  
И боль пройдет... Тогда меня жалей!  
Ну а пока меня жалеть не надо!

Уподобляя «движение, совершаемое в стихе», движению чувства любви, Роберт Фрост пишет: «...настоящее стихотворение открывает само себя по мере того, как оно складывается, и узнает, что самое лучшее ждет его впереди, на последнем отрезке, когда мудрость сольется с печалью».

Не этой ли природы и стихи Зумакуловой, если они так нетерпимы ко всему чужеродному для поэзии — ко лжи, скуке, пустоте, суесловию...— всемо, что нарушило бы движение стиха?

В последнее время, словно следуя закону экономии творческих сил (В. Шкловский), поэтесса от автопортрета все чаще обращает вовне себя, к природе. Голоса человеческого общежития — посвящения друзьям, жанровые картинки и портреты (соседки, моющие лестницу, горец-каменотес, гардеробщик, у которого она, как Элиза у Бетховена, берет заветную тетрадь)...

Совершенствуется в работе душа, в обыденном укрепляя мускулы красоты, и добра, и боли... Но подключенность к коду большой поэзии, к коду времени 70—80-х гг. определяет по-прежнему главный круг тем. Как можно сформулировать стержневую тему поэзии 70—80-х гг.?

Культура и цивилизация, универсальное и национальное сознание, судьба родного языка как формы жизни, отторжение человека от бытия и попытка вернуться к «корням».

«Верните нам нашу смерть!» — читаем мы в стихах грузинского поэта повейшего поколения Бесика Харанаули. Это — протест против тотальной смерти, по сравнению с которой нормальная «патриархальная» смерть — эта форма жизни. Весь этот повейший словарь органичен для словаря поэзии Т. Зумакуловой, спонтанно и взаимосвязанно существует в ней.

Тема антивоенная вообще органична для горской поэзии по

онтологическим и эстетическим ее корням, ибо преданность земле, своему языку, этической традиции жгуче актуализировалась сейчас и звучит в контексте общечеловеческих проблем как отрицание универсализации сознания, отчуждения, конформизма. «Мама и нейтронная бомба» Е. Евтушенко, «Молитва солнцу» Х. Бештокова, «Мольба» Т. Зумакуловой, «Смотритель леса» С. Гуртуева — в таких семантических обозначениях национальное поэтическое сознание противостоит цивилизованному одичанию, поэзии холода, энтропии. «Космический плач» и «бунт» природы против поджигателей войны в поэме Танзили Зумакуловой «Беспокойная земля» — эти приемы уходят корнями в мифологию, но звучат у поэтессы очень современно, художественно «снимая» эффект нейтронной бомбы.

Не меньшее в масштабе ее лирики бедствие для человека сегодня — потеря своей родины, как потеря своего «я», потеря права умереть на родной земле, даже если на весах — обретение личной свободы («Назым Хикмет»), смерть языка в бесталанном переводе. Так же нарушится мировой порядок, так же «сойдут с ума стихи».

Критики всерьез говорят сейчас о том, что феномен лирики становится все более редкостным, что он даже нуждается в защите от окружающей среды, в «экологических нишах», чтобы спрятаться, чтобы выжить. Лирика Танзили Зумакуловой опровергает это утверждение.

1975

## ПАТЕТИКА ДОСТОВЕРНОСТИ

*(Штрихи к портрету)*

*Х. Байрамукова. «День за днем». Стихи.  
М.: Советская Россия, 1975 г.*

Повседневность жизни и творчества, биографии и поэзии — таков сквозной сюжет нового сборника стихов Х. Байрамуковой, выписанный в заглавие и собранный в этой книге стихи разных лет.

Х. Байрамукова живет в поэзии по тому безусловному праву, когда она может говорить с читателем «от себя», и так и живет отныне, пропуская «через себя» очень многое, чтобы не терять этого права.

Ее мастеровитость, умение на большом напряжении чувства доказать сокровенную мысль, а в доказательство поэтической мысли вдруг «выткать» развернутую мозаику бытия — уже знакомы читателю по ее предыдущим сборникам («Исповедь», «Весенний полдень», «Суд аула» и т. п.).

Речь здесь о другом.

Речь о столь явно выразившем себя в природе ее поэзии «взаимообеспечении» жизни творчеством, о том формирующем влиянии жизненных обстоятельств, наглядно реализованных в ее поэзии.

Х. Байрамукова много лет возглавляла писательскую организацию Карачаево-Черкесии, изо дня в день несет свои служебные, писательские и общественные обязанности, нераздельные в ее жизни, оставаясь при всем этом поэтом и человеком фронтовой генерации. Прямая причастность к творящейся истории своего народа и есть для нее, как и для многих, та закалка характера, который уже не может переродиться или согнуться. Только устать, но и это — не дано:

О сердце, скакун мой пурпуровой масти...

*(Мирзо Турсун-заде)*

Где бы в пути меня смерть ни застала,  
Встречу конец на летящем коне...

*(Алиш Кешоков)*

Впрочем, сердце, мы с тобою слиты.  
Впрочем, сердце, мы с тобою квиты.  
Я тебя гоню,  
А ты — меня,—  
Всадник превращается в коня.

*(Х. Байрамукова)*

Их много, этих переключек, у фронтовых поэтов, и они не случайны. Здесь, в овечьей военной грозой юности «девушек сороковых годов» следует искать исток мужества поэзии Х. Байрамуковой, ее активности, энергической интонации — в жизни прожитой не над бурей, сотрясающей, подобно щепке, бытие отдельного индивидуума, а в самой буре. Отсюда — «печувствительность» (оборачивающаяся на поверку повышенной эмоциональной проводимостью) ее героини к ухабам и ухабам, враждебности и непостоянству внешнего мира.

Отсюда — чувство хозяина земли, времени, на котором формируется характер поэтессы.

Отсюда «я» — это «мы», избавляющее поэтессу от парализующего активность сомнения, назойливого осмысления себя, «малой частицы» в большом:

Забот хватает,  
Ну и что ж с того,  
Ведь в этом  
Никакого нет расчета...  
Не думаю о том,

Что ничего  
Не значит,  
Может быть,  
Моя забота.

В книге у меня так много «я»,  
Но все эти «я» — пойми! — не я.  
Слить в себе десятки тысяч «я»  
Или слиться с ними — цель моя...

Умение растворить свое «я» в людях — это не поведение относительно неповторимости и необъятности той вселенной, которая есть каждый человек:

Я в этом мире —  
Мир громадный, —  
Скрещение равнин и гор...

«Я» поэтессы — в открытой эмоции выражения, в том доставшемся ей по восточному наследству «неотразимом приеме самохарактеристики», который, как верно заметил К. Султанов, очень интересно развит в традиции горской женской лирики: «Сама я знаю много слов», «Одна я в комнате», «Я всех люблю», «Я чья-то возможность в любви объясниться, я — мост меж двумя берегами сердец...».

Манера ее героини, носительницы этих многократных «я», утверждать себя в эмоциональном раскрытии, а не в волевой констатации истины, в чувстве-вопросе, а не в чувстве-утверждении — один из краеугольных камней ее поэтики...

«Я — сильная», — с горячностью декламирует снова и снова поэтесса этот дорогой ей нравственный принцип. «Будь сильной!» — поучали предки, но готовая истина обретает плоть только в ее личном опыте.

Это свойство человека (быть сильным) тем и дорого ей, что познается в постоянном преодолении, а не является раз и навсегда данным, его-то поэтесса более всего подвергает сомнению перед лицом новых испытаний. И подобно тому, как в древности люди прибегали к магии подобия, изображая красочно в песнях то, что хотели бы видеть, она поэтически гиперболизирует свое изображение:

Пускай с домов срывает ветер кровли.  
Остановлю я ветер на лету,  
Я, сильная по духу и по крови,  
Дороге продолжение найду.  
Я сильная,  
Не страшен мне туман,  
Так плотно оседлавший океан.

Пусть мой корабль, как шапка,  
В шторм запляшет,  
Я не заплачу и не заропщу...

Феномен женщины в стихах Халимат Байрамуковой обозначает уже собой и особый круг поэтических тем: здесь ее быт, отношения со взрослыми сыновьями, мужающими рядом, стихи о матери, сестре и, наконец, любовная лирика.

На проторенном пути легко ощутимого биографизма более всего проверяется умение оставаться на рубежах поэзии, проверять частное общезначимым.

Сыновья для нее — это разговор о будущем, о чуткости к другому и взыскательности к самому себе, о лучшем поколении людей, которое придет на смену.

Слово о матери — это слово о Женщине, о силе и памяти, любви, дающей жизнь.

Открытая эмоция «Поэмы о сестре», где «мыслям больно в тисках онемевшего крика», тоже становится достойной поэзии, ибо здесь — о «сгоревшей судьбе».

А в стихах о любви действует тот же характер лирической героини с ее активным принятием и принятием.

Соблазн биографии, опасность увлечься мыслью создать некий идеальный, приглаженный образ, этаким намек на монумент, никак не грозит поэтессе. Биография для нее — это самый близлежащий материал, который она может «охватить» эмоцией и избежать, таким образом, патетики, несовместимой с ее дарованием.

Собственный быт — это иногда и повод для самопронии и условной игры:

Дрожа за опрятность пиджачных бортов,  
Держу авторучку почти на весу...  
...Вот кто-то без страха,  
Что я накричу,  
Приходит ко мне, как приходят к врачу,  
А я ему в нос расписание дня.  
Затем на собрании сижу и молчу:  
«Не выступлю! Дудки!  
А то и меня...»

И менее всего этот биографический монумент помогает оставаться в поэзии дальше:

Не плачу, что ветер в горах отшумел,  
Дорога во мгле потонула,  
Что молодость я запахнула в шинель  
И плотно шинель застегнула...

Такие стихи о себе есть почти у каждого поэта фронтового поколения, но как остаться в поэзии другого поколения, каков груз поэтический, перенесенный из войны уже в мир?

Только самая что ни на есть живая связь с настоящим поможет нести эстафету переселившихся из войны лет:

Нет, никуда не уходят годы,  
Переселяются годы.  
Время проспав,  
Не успев овладеть им,  
Ты не ревнуй его к детям...

Как преломилась в сегодняшнем та нравственная и мировоззренческая крепость, обретенная в годы войны?

(В тот миг, когда я привечаю друга,  
Когда гоню я клевету и зло...)

Активность приятия и неприятия, требующая обнаружить свое лицо, сказать свое слово,— порой это требование доводится у нее до приказа — в «Видеть и терпеть безликих не могу я...», стихах о карандаше:

Ты создавал стихи,  
Послушный мне,  
И превратился  
В маленький огрызок,  
Но собственного слова  
Не сказал.  
Жаль...

Не значительность биографии создает материал для творчества, а сама личность в ее творческом противостоянии судьбе, не знающая предела знанию («Уйду, минуя истинную зрелость...»), не признающая сроков своего существования.

Но день прошел.  
Нет,  
Не был он хорош,  
Не утолил привычной вечной жажды...

Сама же биография — та жизнь, которая вместилась в книгу, в которой можно зачеркивать и вновь писать «...пути, года, недели, весны, зимы» — не сыплется, как благодать с неба, теплым просом прямо в стихи.

Здесь нужен благодатный перерыв, полоса молчания и отчуждения, и это прекрасно осознает поэтесса.

Жизнь!  
Пой — теперь!  
Теперь, когда уносит  
Твою грозу,  
Когда слова — тихи...  
Но сильная гроза стихов не просит,  
А стихшая — не просится в стихи.

Вот этот главный настрой на поэзию, как на жизнь сердца: «Не я пишу, а ты все это пишешь, и пусть — однажды по твоей вине — «Писала сердцем», — скажут обо мне» — и объясняет закономерность присутствия в ее поэзии на равных правах таких категорий, как Сердце, рядом со временем, Судьбой, Поэзией, Природой.

Сердце здесь как резонатор, который вбирает в себя мир и преобразует его уже в категории, пригодные для поэтического Разума. Это и накладывает печать своеобразия на ее размышления о вещах общих и обязательных, без которых вообще не может быть стихов.

Время (одна из часто звучащих тем в сборнике) у нее тоже слышится сердцем. Понятие это стало неизмеримо весомей и точнее для нее на войне, придавшей ему оттенок планетарности и причастности к событиям исторического масштаба, а с другой стороны — особую обостренность ощущения минуты, цены счастья и несчастья.

Излюбленная единица времени у Халимат Байрамуковой — это день, страница прекрасного, но конечного бытия. Создание отмеренности человеческой жизни отчетливо дробит бытие на отдельные ощущаемые живыми в своей неповторимости дни, не давая поэтессе забвения в их, казалось бы, несметной толпе.

Потерянный день — «из жизни выбит»... как на войне:  
Мне предназначенный,  
Готов на жизнь был драться,  
Готов был сеять,  
    и пахать,  
    и жать,  
Так он старался, чтобы удержаться!  
Да я-то не старалась удержаться.

День настолько одушевлен смыслом и работой, что такие сравнения, как «конь», «грузчик», «встал в рабочей блузе у подворотни совести моей», — не кажутся здесь неестественными.

Пульсирующее, слышимое ощущение времени вторгается в стихах и в чисто природное время, в смену дня и ночи («Благословляю ночь»).

Но проклинаю ночь,  
Когда она,  
Дневную сустой опьянена,  
Передо мной, — как черная стена,  
И ни стихов мне не дает, ни сна...

Вот таким же наполненным делами людей и рядом с ними живет здесь и природный мир, отношения поэтессы с которым нарочито прозаичны. Минуя дистанцию традиционного стихового эпитета,

поэтесса без робости входит в «храм природы» со своими заботами и делами насущными.

Природные соотнесения вводятся здесь как равный с другими пластический компонент живой человеческой беседы.

Традиционно восточная «поэзия природы» участвует в художественном сознании современного человека — таков результат этого интересного синтеза.

Уровень приземленности ближе всего выявляет принципиальное для поэтессы сродство поэзии и природы по признаку естественной простоты и близости к жизни людей.

Этой мыслью проникнуто стихотворение «Август» с его заражающим ощущением природного естества поэзии:

А я мечтаю быть таким поэтом,  
Каков он — месяц:  
Воплощенный летом,  
Хрустальной чашей меда и огня.  
Арбой плодов,  
Раскрытой книгой дня...

Стремление приблизиться в стихе к природной красоте и правде («Прошу тебя, оденься, моя строчка», «Я искала слова и сравнения искала...», «Пихта») заставляет ее особенно ревниво охранять границы поэзии от всего чуждого, агрессивно пустого или корыстного:

Порою льстиво разольют рулады:  
«Люблю тебя, мой светлый Карачай!»  
То значит — от тебя им что-то надо,  
Ты лестью их себя не обольщай...

Иной раз поэтесса поражает ту же цель эпиграммой:

Поэт всегда с людьми! Допустим,  
Ладно.  
Но этот рифмоплет несобьясним:  
«Я с вами, люди!» — он кричит надсадно,  
Не ведая, что люди-то не с ним.

Итак, все темы (вечные и новые) в стихах Халимат, особенно последнего десятилетия, заметно приближены к читателю, иногда поэтесса жертвует для этого традиционной поэтизацией известных явлений, внешним убором стиха. Преодоление дистанции в разговоре с читателем ведет к прозаизации стиха, что также является сознательной тенденцией современной поэзии. Читатель осознается не как некое воспринимающее устройство для поэтических волн, это прямой собеседник — земляк, сосед, товарищ по работе, возлюбленный, сын, и поэтому разговор с ним точнее,

нелицеприятнее, а значит, полнее возможность обратной отдачи со стороны того же читателя, который всегда сам по себе конкретен.

Писательские и общественные заботы, сложные отношения с соседом (который всегда конкретен), злоречивым собратом по перу, хозяйские заботы о своем городе, о природе — все становится предметом лирики.

Расширение сюжетных возможностей стиха, умение Байрамуковой развернуть «эпос» в лирической зарисовке — это тоже обогащающее влияние прозы и, может быть, именно эта ее способность ищет выход в настойчивом обращении поэтессы в последние годы к жанру повести, романа, рассказа.

Вот маленькое стихотворение «Старые коровы»:

Коров на убой ведут:  
Не стало  
У них молока.  
И хромя грустно,  
Они долиной бредут устало,  
Не отличая травы от грунта,  
Копыта в душной пыли купая...  
Их по асфальту еще не гнали,  
Они асфальта еще не знали,  
Но и сейчас, на него ступая,  
Они заметят его едва ли.  
О летних пастбищах — теплых, томных,  
Не вспоминают...  
Что молоко не дают — не помнят,  
Что мясо нынче дадут — не знают.  
Идут... Хромают...

*(Перевод Новеллы Мавеевой)*

Каждая строка этого маленького стихотворения, близкого к шедевр, чревата прозой, требует развернуть ее в жизнеописательный сюжет, требует дополнить пространство. Эту особенность поэтического зрения «вовнутрь» мы видим в ее стихах «Бурка», «Горсть земли», «Скамейка у ворот».

Влияние прозы коснулось и самой лирической темы — любовной.

В игре поэтического ума, нечаянном блеске парадокса, в улыбке как бы со стороны предстает читателю многоликое бытие двух людей, связанных любовью. И это не следствие увядания чувства и возобладания разума над ними, а следствие обострившейся с годами зрячести сердца, смиряющей контрасты, обнаруживающей новые истины на переходе, на грани, на переломе чувства. Это сердечная зрячесть и дает порой неожиданное и новое разрешение любовного сюжета.

Что это? Утраты зрелости? Нет, приобретения молодости.

Сама я знаю много слов,  
Их не забыла —  
Нет!  
Но я сама —  
Как бы любовь,  
Как бы —  
Ее портрет!  
Один слово бросать умел,  
Второй поверил —  
Он привык,  
Чтобы немел  
От слов любви язык!

Или:

Чужой в садах,  
Чужой между людьми,  
Враждебно разделяющий счастливых,  
О ветер!  
Ты не всаешь любви,  
Откуда же ты знаешь о разрывах?

День за днем жизнь и поэзия проходят перед нами в сборнике. Итак, сюжет его — повседневность, вбирающая в себя и все богатство бытия и определяющая его содержание, — многое из того, что приносит с собой художественно и нравственно наше с вами время и требует осмысления, день за днем.

Хочется сказать еще о том, что в сборнике собран труд прекрасных переводчиков — Новеллы Матвеевой, Инны Лиснянской, Риммы Казаковой и др.

В переводах с удовлетворением ощущаешь отнюдь не стороннее знакомство этих поэтов с автором и истоками ее поэзии, уважение и доверие к индивидуальности поэтессы и щедрую дань таланта, принесенного одной из братских литератур.

1975

## ВОЗВРАЩЕНИЕ ВСАДНИКА

Как трудно сейчас жить поэзией... Меня заставила совершить это трудное восхождение к стихам Маштая Кудаяева и жизни, заключенной в них, дата памяти — годовщина его недавнего ухода. Мы ждем десятилетия, чтобы с алчностью наброситься па заповедную тему, ставшую вдруг самой желанной для всех, — как это стало с темой выселения балкарцев, или с темой Кязима, или с темой махаджирства, — и запаздываем с поступком или словом, чтобы воздать должное ближнему, доступному.

Виктор Логвинов не опоздал, успел осуществить мечту своего

балкарского друга до его кончины, завершив книгу переводов, которой ждал Маштай, как дебюта.

Член союза писателей четверть века, автор 14 книг, обласканный лестной аттестацией Чингиза Айтматова, он все-таки связывал «право литературного гражданства» у себя на родине именно с этой книжкой.

Переводчик и в предисловии к книге, и в других высказываниях говорит о неслучайности этого творческого союза. Их роднит и само ощущение поэзии — «фаталистически преданное», как сказал в предисловии к книге стихов самого В. Логвинова Кайсын Кулиев, и серьезное служение ей, не допускающее игры и литературы.

Но главное, что не могло не отозваться в переводчике, — это трудная судьба Маштая, раннее сиротство, драматическая сложность отношений со своей «малой» родиной. Не на уровне декларации, а на уровне душевного неблагополучия, которое знакомо и самому переводчику. «И конечно, приезжаю, чтобы поправить невысокий заборчик, через который свободно перелетают суровые оренбургские метели, подладить избушку «на курьих ножках», где живет моя старенькая мама Матрена Максимовна со своею верною подружкой, белой как лунь, Ефросиньей Тимофеевной...»

Это из интервью В. Логвинова в районной газете.

Существует очевидно, какое-то ненасильственное, добровольное смещение так называемого этноцентризма. Когда чувство кровной привязанности к земле не ограждается забором от других людей и самому не препятствует проникаться, как собственными, чужими святынями духа или пейзажа.

Как это ни парадоксально, для самого В. Логвинова противостояние «Север — Юг» в поэтическом плане часто решается в пользу Юга. Национальное чувство у него определеннее выражает себя в столкновении с чужим материалом, чужой культурой. Если в «северных» стихах побеждают отголоски муз Кострова, Рубцова, то в цикле «Сонеты. Памяти Кайсына Кулиева», в переводах Маштая Кудаева, Зубера Тхагазитова, Бориса Кагермазова стих В. Логвинова обретает новый импульс и начинает парить в сферах более сущностных и значительных.

Удивляет памятьливость и бережное отношение, с которым переводчик идет по тропам памяти вслед за Кайсыном, заставляя нас в «Сонетах» вновь переживать самую реальную нереальность — Дух Поэта. Это паломничество нуждается, конечно, в духовном усилии. Как и в случае с Маштаем Кудаевым, вместе с которым он вновь совершает это путешествие в Чегем. Недаром так обжиты для него имена собственные чегемского пейзажа, и в стихах «На пастбище Бедик», «Рассвет в Мелюшгю», «Виденья у Лыкарчи», говоря словами Фета, «воздух, свет и думы заодно».

Здесь почти не встретишь, как в стихах «общих», открывающих сборник, или в стихах правоучительных последнего раздела, синтаксические невнятности, необязательное словоупотребление, размагничивающие стих и смысл, прописи, пытающиеся выглядеть афоризмом, пафосно сообщающие давно известное.

При повторном чтении, более придирчивом, можно заметить много из рук вон плохих строчек и строф, а то и целых стихотворений («Доктору Созаевой», «Над строкой Кязима», «Девушка поет»). Такие строки, как «Красота не ниже, чем Венеры...», «Старики в улыбки, как всегда...», «Эта влага в стороне балкарской», досадно диссонируют со строками, отмеченными законченностью и ответственностью за поэтическое качество: «Свет всплывает мощно из-за гор, растекаясь в доли и овраги, А в долине травяной ковер В пересверке подоженной влаги...» Или вот еще: «Где неприкаянны стада моих живых воспоминаний...» Стихотворение «Памяти Омара Этезова» в переводе Логвинова достойно вошло в антологию лучших стихов в жанре эпитафии. И таких стихов — большинство. Муза перевода изменяет русскому поэту тогда, когда материал не отобран или взята ложная интонация, и тогда стих Маштая остается «без хозяина», и взапуски в нем пытаются утвердиться расчетливо восторженные штампы, канцеляризм или взятые напрокат из собственного фонда «голубушки» «девчата», «ситчики», «сторонка», «стенанья» заодно с воспоминаниями и т. д.

Но это скорее издержки общей нетребовательности к переводческой продукции, когда ответственность делится между автором и переводчиком.

В книге три раздела, границы которых порой условны: это возвращение на родину, раздел на модную тему экологии природы и души и раздел медитативной лирики.

Но это — внешние ориентиры, не для самого Маштая Кудаева, ибо для него, как мы в самом начале попытались определить, поэзия — состояние, а не поиск тем. Поэтому — ни слова о поэтическом призвании, назначении, месте... Говорят, что личность в поэзии — явление более редкое, чем хороший поэт. Первое, несомненно, присутствовало в Маштае, хотя я не знала его при жизни и могу судить о нем лишь по его «кодексу чести», заявленному в стихах: «На минном поле жизни», «До времени собрал я виноград», «Ты мать не считаешь и отца?», «Уроки жизни», «Горькое и сладкое».

Иногда кажется, что поэзия Маштая, исполненная и движимая неутолимой ностальгией, напоминает поэзию репатрианта. Да и то сказать, его разлука с родиной вместо 13 лет затянулась на целых тридцать, и «огромность тоски» трудно поддается слову.

Тем не менее он по праву вписался в сегодняшнюю балкарскую поэзию, одарив ее читателей чуть выпавшей из времени, чуть

запоздалой и оттого особенно острой и свежей радостью встречи с родиной, которую мы уже успели обжить, сделав эту радость обыденностью.

Для Маштая Кудаева время застыло на рубеже разлуки и встречи, а Чегем — детство и «закат века, что пошел на слад», «юности печальный рассвет» и вся сознательная жизнь — это Казахстан и Киргизия, в которой грезил по Кавказу, а оказалось, что она и есть сама жизнь. Он приехал, вернулся, чтобы замкнуть жизненное кольцо, пережить радостно и ярко «видения изгнанника» перед последним прощаньем. Этот жизненный сюжет, включающий в себя долгую разлуку с родиной, возвращение, болезнь и смерть, имеет смысл и значение только в пределах жизни поэта, с точки зрения здравого смысла он почти банален... Если бы Маштай не одарил балкарскую поэзию стихами о любви к своей земле и не одарил личностью, редкой своей цельностью и нетронутостью идеала, несуетностью и неторопливостью, нравственным максимализмом, который может послужить для нас уроком, поскольку утрачен в наших литературных и прочих нравах... Можно предполагать, что радость встречи с землей обетовавшей была вскоре омрачена для поэта этим столкновением с реальностью, отсюда, наверно, этические размышления, горькие и мудрые, но без сарказма, которые никак не влияют и не портят его поэтический характер.

«Умирающий всадник на чужбине» — это один из ликов балкарской поэзии, одна из ее судеб, воплощенных в частной судьбе Маштая Кудаева. В поисках своих предтеч, я верю, наряду с Кязимом Мечиевым, Саидом Шахмурзаевым, Кайсыном Кулиевым, Керимом Отаровым, балкарские читатели, будущие посетители и хранители поэтической речи, будут припадать к опыту жизни и поэзии Маштая Кудаева.

1989

## ОН ОСТАВИЛ НАМ СВОЮ СУДЬБУ

*(О творчестве Муссы Батчаева)*

Он ушел от нас за три года до перестройки.

В самом расцвете жизненных и творческих сил, и в то же время по особой логике таланта, осуществив в главном свое назначение.

Он многое успел и жил, словно стараясь выполнить «запас поручений, которые, мнится, сама жизнь дала этому человеку, никому другому не решаюсь их доверить...» (Г. Товстоногов о законце творческой личности).

Сам уход его — от заземлившейся молнии высоковольтной ли-

нии в 6000 тысяч вольт был кричаще несправедлив, и долго еще казалось, что он в очередной раз мистифицирует,— он, так часто игравший в своих рассказах и повестях со смертью, омрачавшей самые светлые и смешные страницы его прозы. Она всегда, как маска, присутствовала на жизненном пиру, который он затевал своей фантазией большого и любопытного ребенка, и так, и эдак пробуящего бытие. Как другая сторона той же самой действительности, которой жили его герои, участвовала в жизненном сюжете.

Его герои часто обманывали смерть, «смеясь из-за гробовой доски», утверждая цветущий, плодящийся мир<sup>1</sup>, добрый и справедливый.

Помню такой случай. Компетентная комиссия из критиков разобрала очередной идеологический донос на его произведения, не укладывающиеся в казенно официозные представления некоторых ревнителей от идеологии периода застоя и раздражавшие именно своей талантливостью (ибо серая литература досмотру не подвергалась).

Все выступления критиков вылились в единодушную защиту писателя и собственно права на литературную условность.

В ответном слове Мусса Батчаев поблагодарил собравшихся словами своего, ставшего уже изустным, героя Даута из «Аула Кумыш», который должен был нарочно умереть, чтобы ощутить полнее любовь и преданность дорогих ему людей...

Хотя он уже при жизни сознавал свою особую призванность что ли. Его словами и применительно к столь сложному и негероическому времени, это была особая «взрослость» по отношению к времени, к непугливым «играм», «карликовым альянсам».

В письме из дома творчества в Ялте, где он отдыхал зимой и общался, в основном, с донецкими шахтерами, он писал: «...исключена начисто возможность встречи с надутыми рожами лидерствующих и рядовых карачаевских фрондеров и ура-патриотов, отечественных дураков, доставляющих на родной земле отрицательные эмоции...» И хотя сказано мягко, заметно, что они сильно понимали его. На вопрос о том, почему он не поставит барьер любителям доносов на литературу апелляцией в более высокие и профессиональные инстанции, он отвечал, что не хочет «выносить сор из избы» и «ходить в пиджаке крамольника» («не мальчик»)... Что надо разобраться у себя дома... Что не хочет перерастать своего читателя и искать посредников между своими книгами и земляками, даже теми, кто пишет на него подметные письма.

«Разбираться» — не было его призванием, потому что требовало много времени. Соблазн испытания людей на прочность, на умение «быть человеком» (знаковое и онтологическое для его

<sup>1</sup> Иванова Н. Смех против страха. Знамя, 1988, № 3.

прозы обозначение) и в литературных, и в жизненных ситуациях, которые он часто сам создавал, будто ему было тесно в рамках обычного быта, без этого жизнетворчества — был сильнее.

Отсюда его своеобразный нравственный ригоризм — не участвовать, не «включаться», не порицать словами, не подсказывать, не подвергать нравственному суду «своих земляков», но быть всегда открытым и незащитным для их суда. И в частных отношениях, и в сфере общественной этот принцип действовал почти безотказно. И в этом — не свободный от нравственного контроля макиавеллизм, а высшая нравственность художника, близкая к аскезе, и высшая свобода от жизни для творчества. Боязнь просто жить, просто любить. Многие не любили его, считали мудренным, но он был и сам неуязвим для нравственного суда «многих»: сам считал себя нравственным человеком...

Именно нравственная взрослость побуждала его звонить в колескол о зле непонимания: «И хочется крикнуть на весь мир, хотя бы на весь СССР (скажем, ворвавшись на центральную радиостанцию, чтобы гремели все репродукторы): «Дорогие мужчины и женщины! Пишите друг другу! Оставьте все дела, оставьте обиды! Найдите время, чтобы заполнить страничку! Будьте добры, внимательны к людям, которые Вас любят. Которые умереть за Вас готовы. Очень может быть, что все наши принципы, руководствуясь которыми Вы наказываете друг друга молчанием, яйца выеденного не стоят, что все Ваши противоречия — тот самый римский огурец... Война, болезнь, трагический случай могут оборвать вашу жизнь, и Вы покажетесь себе мелочными и злыми! И как наказание за свою жестокость, вдруг однажды почувствуете в душе неуходящую боль, незаполняемую отныне пустоту...» (Из личного письма). Он не знал тогда, что предсказывает свой собственный трагический ход, но пережил его в творческом допущении и каким же это стало наказанием оставшимся в живых и больным недочувствием, человеческой незрячестью людям из его близкого окружения!..

Он ненавидел всякую анемичность, музейность в искусстве, предпочитая им «всяческую жизнь», и считал, что теперь, когда он усвоил в возможных пределах категорию «как», т. е. хитрости ремесла (в семинаре С. Антонова), на первый план для него выходит категория «что», ибо «я чувствую, что время шелестит как песок, сбегая по ресницам».

И теперь надо писать со скоростью руки, имея перед собой лицо, которому ты рассказываешь, а не просто выражаешь себя. Обращенность к конкретному собеседнику, под которым он понимал не обязательно интеллектуала высокой пробы, а уважал «среднечеловеческое» в человеке, не сковывающее доверительность рассказа.

В этом и заключается секрет демократичности, «людности» и,

как высшее ее выражение, народности его прозы, постоянно отождествляющей себя с каждым среднечеловеком, со своими земляками и в конечном счете с родом человеческим.

«Писатель — канарейка в шахте» — это изречение было для него определяющим. «Он первым чувствует уменьшение кислорода».

«Национальное», «интернациональное» и «общечеловеческое» — эта понятийная триада рассматривается у него не в отвлеченных дебатах и логических дефинициях, а заземленно, на уровне среднечеловеческого общения — на базаре, где представители рода человеческого продают картошку в жесточайших условиях рыночного закона конкуренции (рассказ «Вне закона конкуренции»), или в фарсовых ситуациях (злоклучения поборника новых обычаев сельского учителя Козлова-Текеева в «Ауле Кумыш»), или введением в локально этническую среду «космополитических» персонажей (еврейский мальчик в повелле о расстреле немцами жителей села, цыганка в «Горизонте бескрылых» — неоконченном романе писателя, девушка Инга в повести «Когда осуждают предки»). Незожиданлы и в то же время глубинно обусловлены природные персонажи, вводимые им в прозу из совсем другой системы образов, чуждой национальной, и приобретающие в ней новую смысловую семантику, раздвигающую рамки этнически определенного восприятия: обезьянка в пьесе «Аймуш», яки в пьесе «Особые обстоятельства», которую он так и не завершил, сова в пьесе «Аймуш». Они, подобно метерлинковским, гофмановским персонажам, обозначают некие духовные экзистенции, еще новые для национального сознания.

Эта доверительность устанавливала контакт, но не выливалась в изящное балагурство.

Первый его редактор, работавший над книгой «Быть человеком», сразу сделавшей писателя известным, был удивлен краткостью его слога, не оставляющей места для редактуры. Каждая фраза будто шарада, и связана с предыдущей и последующей накрепко. Можно изучать, как потную запись, его короткие повеллы и повести, как бы состоящие из коротких повелл — идеологом, складывающихся в более крупную, но оттого не менее целостную. («Сколько у козла ног?», новеллы из книги «Быть человеком»).

Судя по сохранившейся, испещренной его пометками книжечке с рассказом Маркеса «Самый большой утопленник», его заявления о легкости письма кажутся не относящимися к нему самому.

«Люблю жесткий сюжет. Из пьесы в 70 страниц можно сделать роман в пятьсот страниц», — заявил в газетном интервью драматург В. Мережко.

Мусса Батчаев проделал обратный путь, уплотняя до предела свою прозу, насыщая ее тканью диалогами и идейными оппозициями.

Как обрадовало его определение Чабуга Амирреджиби в устной

беседе с писателем у него дома, в Тбилиси: «методология нравственности», ибо это соответствовало его методу в литературе. Ситуации его прозы — как жестокий скальпель, исследующий человека в момент испытаний, без анестезии, без «сна золотого»...

Его созвездие от рождения — Весы...

Творчество Муссы Батчаева пришлось на время трудных сдвигов в социальном и в этнопсихологическом сознании.

Родо-племенное сознание, не прошедшее этап общей духовной культуры, выработанной человечеством, легко и механически накладывалось на социальные механизмы застойного периода, порождая чудовищные паллиативы, замещения слабостей.

Так, роль интеллигенции в культуре народа подменялась волевым некомпетентным администрированием, разумные принципы хозяйствования, основанные на вековом опыте народа и рачительном отношении к природе, — кампаниями, заклеяемыми в литературе под ставшим знаковым в 60-е годы «созвездием Козлотура», принадлежащим Фазилу Искандеру. Эти деформации «развитого социализма», о которых в то же время нельзя было говорить «впрямую», меняли и сам способ говорить правду, породив в прозе на злобу дня ерничество, национальную карнавальную стихию.

К этой струе социальной прозы относятся произведения ярко заявивших о себе тогда Грацта Матевосяна, Н. Думбадзе и О. Иосселиани, Фазилы Искандера, Ахмедхана Абу Бакара, Муссы Батчаева, а позже Исы Капаева.

В русской прозе это смещение породило формы, опосредованные уже имеющейся литературной традицией (Н. Гоголь, М. Булгаков), в прозе В. Шукшина, В. Орлова, В. Аксенова, В. Крупина; в эстонской — социальную сатиру на уровне литературного пародирования и транспонирования в историю; в узбекской — ново-историческую прозу, облакающую средневековую философскую мысль в сверхсовременные выразительные средства (Тимур Пулатов, Тимур Зулфикаров).

В кумышских «мистериях» Муссы Батчаева «Мои земляки» эти социальные аномалии существуют не в «негативной», как тогда это называлось, подаче, а растворены живой, карнавализованной стихией здорового народного бытия и им же отторгаются. Кампания с изгнанием ишаков, непомерные налоги на масло, обобществление лошадей, внедрение нового обряда и кампания по праздничному убранству проезжих улиц с подкрашиванием заборов, как в потемкинских деревнях, — все это существует на фоне естественного бытия Кумыша, который предстает «некой неформальной общиной со своей Конституцией»<sup>1</sup>, подвергается ее суду и преодолевается тем же нормальным течением народной жизни. Даже когда речь заходит о вещах нешуточных, порой трагических.

<sup>1</sup> Иванова Н. Смех против страха. Знамя, 1988, № 3.

Богатый Мирза перед самой революцией «облагодетельствовал» своего батрака Али, сказочно дешево продав ему землю и скот. За это «добро» Али расплатился потерей доброго имени, ссылкой в Сибирь, болезнью и смертью. Эта смерть и само противостояние двух крестьян, предопределенное трагическим для целостного народного сознания временем, разрешается предсмертным отпущением грехов Али Мирзе.

Родовые связи не прерываются, закон рода неуправляем ветрами социальных перемен, он вызревает изнутри.

В публицистике последнего времени обозначился «феномен» Павлика Морозова, стали говорить о деструктивном значении всякой гражданской войны для национального и общечеловеческого сознания... Сколько писательской мудрости и исторической «взрослости» (пользуюсь его же термином) понадобилось тогда Муссе Батчаеву, чтоб, не дождавшись официального соизволения, писать о народе правдиво, не сбываясь на бесовские соблазны ярлыков и радостного прития или неприятия и без того уже признанного и дозволенного.

Вот еще отрывок: «Совсем расклеился Карачей, нет любви — клея жизни, все врагами друг другу стали, на два цвета поделились... Двенадцать лун горы обильно кровью орошаются, а урожай правды еще не взошел...» Салатгерий, посягнувший на главные законы рода, проливший руками белогвардейцев кровь сельчан и сжегший мечеть, стоит у тела убитого им выстрелом в спину батрака Хомая, и причитающие женщины, проходя, плюют в лицо Салатгерии... Концовка, как часто у него бывает, непредсказуема, размыкается в продолжающееся бытие: «Как живет в орешине орех, посаженный отцом Хута, так будет жить Хомай в новой жизни...» Два врага связаны теперь неразрывной связью — ребенком, родившимся у жены Салатгерия, — сыном его врага Хомая.

Не внешним вмешательством, а той же эпической концовкой решается нравственная оппозиция в рассказе «Двое».

Аббас и Мугаталим, два дезертира, укрылись от войны и однопосельчан в непролазной гуще леса, в наспех срубленном домике и делят свое постылое, хотя сытое и теплое существование.

Мугаталим, всегда признававший власть сильного, впервые открывший в себе человека, восстает против волчьей морали Аббаса, против права и власти того поучать и читать уничижительные проповеди.

Он совершает свой единственный в жизни поступок, истинность которого неоспорима: «На полу, перед печью, порошился проникший в трубу вместе с ветром снег, а наверху, на толстом поперечном бревне, уставясь выпученным глазом в потолок, висел неподвижный Мугаталим. Он грозно выткнулся, выпрямил сутулую спину, стал каким-то большим и заслонил перед Аббасом все.

Ударил неистовый порыв ветра, мороз кольнул Аббасову спину — он почувствовал, что не может шевельнуться. Крепкий сыромятный ремень безжалостно впился в его тело, сковал руки и ноги. Аббас сжался стальной пружиной, остановил дыхание и с нечеловеческой силой рванулся с места... Протяжно и глухо выли волки».

Старший его собрат по карачаевской литературе Халимат Байрамукова, к писательскому и гражданскому примеру которой он относился с большим уважением, в некрологе, названном ею «Мелькнувшая молния», писала об этом его отношении к прошлому, далекому и недавнему: «А что касается таких сложных тем, как военная, пережитки прошлого, он шел от личного к общечеловеческому и избегал даже малейшей надуманности...»

Как жаль, что мы вытаскиваем из-под спуда ярко и законченно сформулированные мысли только тогда, когда надо оградить себя высказыванием из классика. Вот оно, высказывание В. И. Ленина, которое так было необходимо все эти годы и которое работает на наше сегодня — о «приоритетности интересов общественного развития, общечеловеческих ценностей над интересами того или иного класса». И о том, как «вредно смешивать политику (особенно плохую) и культуру».

Обвинения доносителей, выдвигающиеся после очередной новой публикации или премьеры пьесы Муссы Батчаева, всегда выстраивались в эту самую систему «плохой политики»... Как бы не замечая, что не было в то время в Карачае писателя-современника более публицистичного, более работающего на время и живущего не показными, из последней передовицы, а «длинными» мыслями о прошлом, настоящем и будущем своего народа, ответственностью за него. Трудно было уложить в мистерию, в смешные истории новый быт Кумыша, вместе с ним и всего Карачая, и он перешел на прямую публицистику — в своих пьесах, статьях и даже справке в обком, над которой он всерьез размышлял по поводу негативных явлений и «отклоняющегося» поведения, как говорят социологи — хулиганства, и т. д., корни которого он, как всегда, искал глубоко.

Самым главным идейным врагом его был кулак всех времен и формаций. Для него это было понятие не классовое, а из области антидуховной, разрушающее человека, нацию.

От кулака первых лет советской власти до сегодняшнего — молочных и капустных «боссов», или кулака, прикрывающегося идеологической конъюнктурой. Он никогда не окарικатуривал его, не преуменьшал его социальную опасность, а показывал во весь рост, воплощая в «сильную личность».

Вот Хут из «Закона жизни», еще монолитный, не выломившийся из народной сердцевины: «...Хуту все равно, кем свои стены украшать, но из-за овец своих готов кровь пролить, потому что

тот, у кого их мало, всегда с пустым желудком спать ложится. Сидящие на золотом стуле сменялись и сменяются, но одно остается вечным, как горы, как звезды и солнце: есть под небом нищий, есть богатый, есть слуга и есть хозяин. Так следует по закону жизни...»

Таков власть предержавший в послевоенном селе кулак из пьесы «Аймуш», почти плакатно обращенный к нашему дню...

Бороться с кулаком во всех его исторически изменяющихся ликах было его миссией.

Таким же деструктивным, разрушающим национальную культуру, наше человеческое «качество», злом он считал «человека без памяти». Этот человек, не выдерживая органики изображаемого им столь пестро и многолюдно сообщества «земляков», выглядит почти искусственным.

Действия Текеева из «Аула Кумыш» по внедрению новых обычаев совершаются при полном непонимании земляков и в полном одиночестве, попытки диктаторства смешны по существующим «законам улья» (вспомним абсурдное несоответствие морали приезжего милиционера и антарамечских пастухов в матевосяновской повести «Мы и наши горы»).

Текеев-Козлов сродни Авинеру из «Плотничих рассказов», который колокола «спихивал» и еще малую нужду с колоколын справлял, герою Е. Евтушенко из «Ягодных мест», герою Можаява из «Живого», Кочару и Жандыра, раскулачившему собственную невесту для отчета, из прозы балкарца Аλίма Теппеева. Он — родом из Павлика Морозова. Оголенно классовый подход, оставший и оставшийся в рамках узкого отрезка времени разрушения устоев, в эпоху созидания может стать схемой, лишенной содержания.

Потому что зиждется на недоверии к отдельному человеку, на диктаторском противопоставлении большинству непогрешимости полномочных единиц, на разъединении. Теперь это зло уже названо и талантливо изобличено пером Чингиза Айтматова, став художественным символом, — манкурт из «Буранного полустанка». Но трудно приходилось писателю столь немногочисленного «национального меньшинства» у себя дома, где литература существовала в условиях жесткого социологического подхода со стороны курирующих организаций — подхода, который не стимулировал культурное самосознание народа и понимание роли литературы в иерархии других духовных ценностей.

Ленинский принцип соотношения свободы и партийности в литературе в дихотомическом единстве на местах часто извращался пониманием этого единства как противопоставления. И чем талантливее был писатель, чем меньше он умещался в прокрустово ложе Евгения Сазонова с 16-й страницы «Литгазеты», тем легче

было учинить «охоту на ведьм», ища крамолу в любом факте литературной условности.

«Прозорливый» Сазонов возмущен был не столько тем, что узнавал себя в явлениях и героях, так непринужденно посрамленных М. Батчаевым, сколько свободой писателя от тех зависимостей, к которым он сам привык: классовое неравенство, сословное неравенство, кстати давно ставшее реликтовым у всех других народностей, кроме разве некоторых дальневосточных племен, и другие ярлыки из обветшалого бранного словаря 30-х годов.

— Почему положительные герои Даут и Хаджидаут в повести «Аул Кумыш» пьют?

Местного Сазонова возмущали модели неидеального поведения.

— Отвечаем, привлекая «де-юре» героев из мировой и современной классики: «А почему так много ели и пили Гаргантюа и Пантагрюэль? Почему вино так щедро льется в повести Думбадзе о стариках Илико и Илларионе, почему все время прикладываются к бутылке старики Олеша Смолин и Авинер Козонков в «Плотничьих рассказах» В. Белова, пока строят баню?»

Почему напивается Иван Африканович из его же «Привычного дела» и даже не просто пьет, а на спор съедает вымоченный в вине хлебный мякиш, а потом ворует в колхозе сено для своей коровы?»

Другой вопрос:

— Почему старики в повести «Серебряный дед» совершают намаз, вместо того чтобы организовать оборону и бить фашистов? И это тогда, когда фашисты уже были на Украине? Почему в полуфольклорной пьесе-легенде «Честь и судьба» герой не из народа, а князь?

Отвечаем:

— Потому, что князь здесь — и военный предводитель, а легенда эта о войне, о чести и судьбе, а не о классовой борьбе, которой еще не было тогда. И вообще: «Без хана сказки не бывает...»

Мы не приводили бы здесь эти вопросы, если бы они не ставились на заседании, посвященном разбору криминального дела в присутствии сотрудника обкома, с записью беседы на магнитофон...

Впрочем, результаты ее были сведены к нулю, и следующие анонимки так же тщательно разбирались, но уже на заседаниях райкомовских активов...

Обвинять М. Батчаева в том, что в нем ожила память сословия, было бы нелепо, он принадлежал добротному, но вполне демократичному роду, чуть ли не самому многочисленному в Карачае, и гордился этим не по праву рождения, а по приобретенной привилегии, поскольку много в этом роду врачей, учителей и даже просветители есть...

Писательская же родословная его много объясняет в этом несовпадении с господствовавшим тогда духом услужения и идейного прагматизма («чего изволите?»), устансвившимся в литературной среде.

Его талант раскрыло время 60-х годов, время его юности, время после XX съезда, обретения им возвращенной родины, возрождения культурного строительства в Карачае во всех областях, включая собирательство и издание фольклора.

«Здесь чужая юность брызжет кровью на мои поляны и луга...» — любимые им есенинские строки связались для него навсегда с «полянами» и холмами Карачаевска, города его студенческой юности, когда все казалось возможным, все было по плечу. Общее оздоровление духовной жизни, громкие поэтические «штудии» Евгения Евтушенко (гражданственность которого он и потом никогда не подвергал сомнению и ориентировался на нее в более трудное время), Андрея Вознесенского, проза шестидесятников — все это, совпавшее со временем его прихода в литературу, стало на всю жизнь «символом веры», сформировало характер присутствия в литературе, который уже не менялся применительно к обстоятельствам в «застойные» 70-е.

Повезло ему и с литературными наставниками. Первое папутье в литературу, данное ему чуткой к молодым и старавшейся быть всегда заодно с талантом Халимат Байрамуковой, возглавлявшей Союз писателей в Черкесске, семинар С. Антонова, уроки партийности и гражданственности, полученные из курса Георгия Куницына, общение с товарищами по Высшим литературным курсам — Юрием Селезневым, Юрием Кузнецовым, Вадимом Ковдой, Ириной Ракша, Аллой Тер-Акопян — все это стало его литературным и гражданским семинаром, а не просто отметкой об образовании.

Еще был семинар драматургов при ГИТИСе в конце семидесятых, где слушателями были М. Ворфоломеев и другие энтузиасты нового «поствампилевского театра».

Надо сказать сразу, что его присутствие в качестве ученическом заслуживает оговорки. Нестандартность личности, нравственная и художественная зрелость принимались сразу, он становился как бы «тамадой» не только в смысле общения неформального, но и как человек, воплощающий в себе качества мужчины, «хорошего человека» и человека профессии, несуетного, с безошибочными ориентирами.

Он, пожалуй, не только учился, но и воздействовал на другую среду уже своей личностью, приобщая все большее количество знакомцев и болельщиков к своей национальной культуре.

«Мне чертовски понравился Мусса. Я поверил, что он хороший писатель, даже ничего не прочитав...» — так высказался о нем Вадим Ковский, увидев его однажды... «Батчаев верил в читателя

и любил его так же полно и открыто, как своих земляков. У этой веры и любви никогда не было осторожных оговорок, оглядок через плечо — была простота и надежность сильного чувства, сильного человека». (Из предисловия Игоря Штокмана к последней, вышедшей в Москве, книге «Быть человеком».)

У него не было пиетета перед понятиями «тайна творчества», «призвание». Он пришел в литературу со своим содержанием: «быть человеком», и в этом смысле литература для него была самой активной формой «собеседования», влияния на жизнь. Не хочется искать ему литературную родню, всю мировую литературу он нес в самом себе, она была уже заложена с самого начала в его внутренней писательской культуре, и судить о нем можно только «по законам, им самим над собой установленным».

Он оставил нам свои удивительные книги и свою судьбу, свои письма и поступки, круг друзей и чтения, книги, которые он не успел прочесть, и недописанные произведения. И теперь, на дистанции в шесть лет становится ясно, что у нас есть то самое утешение, о котором писала Бэлла Ахмадулина в «Слове о Высоцком», — что «мы имеем дело с свершившейся судьбой, где даже смерть есть художественное деяние, что он несомненно вождь своей судьбы и предводитель жизненного сюжета...».

По тому, как он ощущал время, по тому, что вся жизнь и творчество были поделены на «этапы», четко им разграниченные, по тому, как он вообще относился к писательству, которое не было для него какой-то морокой, каторгой, на которую обречен, а было делом. Как то на упрек, что так не следует поступать писателю (по какому-то житейскому поводу), он ответил, что охотно откажется от писательства, если придется выбирать между писательством и здоровьем даже самого младшего из его братьев — Ахмата, даже мизинцем этого младшего брата.

Первый литературный опус тоже был почти кощунствен: на экзамене по литературе в Карачаевском пединституте ему достался билет с Вересаевым, творчество которого он знал слабо, и он сочинил, кроме известных ему, рассказ, которого никогда у Вересаева не было. На выпускном вечере преподаватель Егорова, во время ганца, на который он ее пригласил, еще раз выразила сомнение по поводу неизвестного ей рассказа, и тут он признался, но исправлять «пятерку» было уже поздно. Обыкновенность подхода к своему призванию — еще и оттого, видимо, что он вырос в большой семье, где нужно было поднимать детей и где писательство не было в особой чести, а почиталось наравне с другими занятиями, привилегий за это не полагалось. Удивляет бескорыстие и безбытность его, отсутствие хлопот об обустройстве.

В конце жизни осуществил для себя только маленькую «Аркадию» — дачку, да и то, скорее, для друзей, — погреб с шашлыком и шампанским, ждущими нечаянных гостей, с душем в саду, обви-

тым дикими розами и каким-то ненормально плодородным огородом, урожай с которого он с детской гордостью раздаривал.

Мечтал посадить большой сад у себя в Кумыше и устроить удобный кабинет, со стоячей конторкой, которую уже и заказал.

Собрался строить у дороги то ли дом, то ли писательскую гостиную, как бы сводя второпях счеты с жизнью. Собирался...

Вот и все заботы собственно о счастье, которое в том смысле, как его понимают, было, казалось, не про него. Из самых любимых фильмов был «Грек Зорба» — фильм, где герой в конце оглушительно хочется, потеряв в один миг все свое состояние, и где нищета оборачивается неимоверной свободой и богатством.

Об этом же его шутивное посвящение другу — поэту Али Байзулаеву «Молитва» — о поэте и кошке, живущей в его доме.

Писательство было мечтой, прорывом в «другую жизнь», как у Мартина Идена, которого так и не получилось, не позволяли многие заботы, более неотложные.

При жизни он был полупризнанным пророком своей родины, безвестным ее глашатаем, известным многим собратьям по перу и читателям за пределами своего края, но девушки со швейцарской фабрики, находившейся неподалеку от его дома, или ближайшия соседи могли не догадываться о том, кто живет с ними рядом. Хотя он очень гордился тем, что какая-то девушка, пожелавшая остаться неизвестной, в каждый день рождения присылала ему букет белых цветов.

И то, как он приносил «Мусса Батчаев», — в одно слово, без дальнейших обязательных представлений, как паспорт, данный ему народом, — тоже говорило об осознании миссии.

Он не служил нигде, но заниматься делом развития национальной культуры, или как бы сейчас назвали «карачаевским делом», — было для него насущным и естественным, не требующим специальных виз и признаваемым всеми безоговорочно.

Это означало — не заниматься по-чиновничьи всем сразу и ничем, «для птички».

Он не ждал официальных установлений, когда способствовал созданию карачаевской переводческой группы при Литинституте, изданию книг о соратнике В. И. Ленина Умаре Алиеве в Ставрополе и Политиздате, изданию альбома о Домбае в издательстве «Планета», в уникальном полиграфическом исполнении, для издания которого собрал сообщество людей, с полной отдачей работающих для этого (публицист В. Война, редактор А. Непомнящая, фотограф А. Маркелов). Судьба молодежного литобъединения или конкурса на лучший рассказ, либретто для первого карачаевского балета... Поистине ренессансная широта интересов, которая, по словам Олжаса Сулейменова, пужна для периода строительства культуры.

Все новое для национальной культуры приветствовал первым —

будь то вернисаж молодых художников, эстрадный дебют Лидии Батчаевой или появление своих карачаевских «бардов» — Альберта Узденова и др.

С каким-то острым любопытством относился к театру, который старался делать сам — от совершенно новой драматургии, которая писалась именно для этой публики и даже для определенных актеров, до присутствия на репетициях (чем иногда вызывал недоумение) и обсуждения декораций. Помню, как настойчиво он искал оптимальную декорацию к неопубликованной пьесе «Особые обстоятельства», которая бы конструктивно и образно выражала идею пьесы и помогала актерам.

Уникальным было и отношение к жизни спектакля уже после премьеры. Он разъезжал с актерами по всему маршруту его «проката», дабы участвовать в процессе общения со зрителями до конца. Ему, видимо, была интересна реакция именно этого зала, этого села, и он сам был зачинателем обсуждений и бесед после спектакля.

Так, он однажды участвовал на уроке в школе, где школьники проходили по программе повесть «Элия». Импровизационность спектакля «Аймуш» иногда вызывала курьезы, узнав себя в импровизациях актера Х. Биджиева, изображавшего серию сельских тостов, однажды ушли в каком-то селе зрители.

Успех актеров его радовал больше, чем свой, — так, Розы Хаччаевой, которой роль Аймуш помогла вернуться в театр; Азрета Акбаева, с которым чуть ли не впервые после спектакля «Честь и судьба» вошла ярко театральная условность, сразу же принятая зрителем.

Помню, как его радовала красота Фенисы — Л. Гочияевой из «Хитроумной влюбленной» Лопе де Вега, которая, по его выражению, тоже просвещает народ не меньше, чем умные статьи.

«Театр Муссы Батчаева» напоминал площадный театр 30-х годов, с его импровизированными подмостками, с громкими рукоплесканиями зрителей, сливающихся в одном чувстве.

Его не пугала эта собранность, иногда смех невпопад, стулья в проходах и атмосфера митинга, ибо он сам, своей фантазией и талантом, своей родной речью, звучащей у него так убедительно и узнаваемо, сотворял этот праздник, где на его глазах «толпа превращалась в нацию».

Читатель и писатель совпадали в «эффекте присутствия» «здесь и теперь», и об этом, наверно, втайне мечтает каждый писатель.

Театр-колокол, театр ярко агитационный, лечащий и просвещающий, был его сознательной установкой уже зрелых лет, был альтернативой кабинетному творчеству, в рамках которого ему уже было тесно.

Он подарил своим землякам Лопе де Вега на их родном, подлинно карачаевском языке, испанские гранды и кокетки всех воз-

растов чувствовали себя на карачаевском в «Хитроумной влюбленной» естественно и изящно, на деле осуществляя тот перевод или диалог культур, который так необходим всякой развивающейся культуре.

Но его театр становился плакатным, словно раздвигал сценическую площадку до пространства всего Карачая, когда нужно было звонить в колокол и говорить народу о его нравственном неблагополучии. Словно глашатаи, перекликаются от скалы к скале голоса в пьесе «Аймуш».

«Странные» сюжеты его пьесы всегда содержали, кроме видимого, злободневного, еще и бытийный, экзистенциальный слой.

Так, любви в «Чести и судьбе» протivостоит не только объективные исторические обстоятельства — предрассудки рода, война, но и внутренний закон нравственности, который не менее важен, чем любовь, эта величайшая ценность на свете. Мораль рода здесь — не устаревшая ценность, это мораль, проверенная веками и все еще реальная для нас.

«Аймуш» так и осталась бы социальной драмой образца 30-х годов, если бы конфликт в ней был между новым и традиционным.

Здесь же — новая социальность, не рецидивы этнической отсталой психологии, а новые трудности чисто социального плана.

Это — тема одиночества, опасность дезинтеграции, некоммуникабельности в обществе, где на смену родовому единству приходят волчьи законы приобретательства, престижа, которые олицетворяет в пьесе Дебош, из галлерен батчаевских кулаков. Одиночество как нарушение баланса социального и природного одновременно, в аспекте экологии, в аспекте взаимответственности всего живущего.

В прозаическом варианте пьесы (а так в последние годы пишет Мусса Батчаев, пробуя возможности жанра и как бы восходя по кругам обобщения и в «Аймуш» и в «Горизонте бескрылых») этот экзистенциальный аспект проявлен больше. Благодаря большей образно-смысловой полифонии, введению «голосов» природы, мифологических конструкций.

Аймуш, потерявшая любимого в годы войны и оставшаяся памятником верности ему, не утратившая доброту и упрямо творящая ее для людей, чтоб не повторилась, не утвердилась несправедливость судьбы, сотворенная над ней... Она становится «сводней», по определению суда, мостом между любящими, которым не удастся соединиться, чтоб не было на швейной фабрике одиноких женщин.

Ее хрупкая опора в этом одиночестве — маленькая обезьянка, которая странным образом участвует в сюжете и которую Дебош из мести убивает за то, что его дочь выходит замуж благодаря Аймуш, чтоб лишить Аймуш и этой опоры.

Суд, который устраивает кулак над ней, как над соучастницей похищения его дочери, превращается в суд над ним самим, где обвиняет Аймуш от имени своей судьбы, в которой он тоже повинен, от имени молодых, угрозой счастью которых по-прежнему является он, живучий и нестареющий, как то зло античеловечности, антилюбови, которое он воплощает в себе.

Это — пьеса идей, а не событий, как и пьеса «Особые обстоятельства». В последней такой же странный сюжет, явно сконструированный, судя уже по названию... Особые обстоятельства — это пропажа опытной партии яков, привезенных в горы из Сибири, поиск их группой из четырех человек — старика Азамата, прекрасной женщины, явившейся «яблоком раздора», на котором держится сюжет, и двух мужчин, влюбленных в нее (каждый, разумеется, по-своему). Обвал по неосторожности одного из них, уже предвещающий более существенные расхождения... Они отрезаны от всего мира без всякой надежды на спасение.

Старик, пытаясь добраться вниз, уходит, начинается «треугольник», в котором, каждый раз экстремально, испытываются трое на человеческое «качество».

Испытание писатель затеял жестокое, проверяющее не вертикаль — духовную, о которой так много писалось, а горизонталь, укорененность человеческих качеств в человеке, которая дается не феерически быстро, а постоянными над собой нравственными усилиями, пока не станет нормой.

Она, эта горизонталь, выражается в «особых обстоятельствах», в предельной собранности и негромкости, в отсутствии всякого расслабления, как физического, так и умственного, к которому так привыкли эти двое любящих там, внизу... К чему они не привыкли — это к тому, чтобы отвечать друг за друга (каждый за себя, пока вдвоем хорошо). А здесь от каждого из троих требуется умение пожертвовать собой ради другого (закон альпинистской связи).

Это и есть закон особых обстоятельств.

И носителем его здесь является отнюдь не положительный герой, а человек грубый, почти низменный, он вовсе не является вершиной нравственной пирамиды, обозначенной и постоянно проверяющейся автором, он — только оселок нравственного сюжета, тот жестокий скальпель, которым пользуется автор.

Он тоже имеет свой интерес — унижить героев-любовников, которые с самого начала им пренебрегают в своем эгоизме влюбленных и духовно превосходящих его людей. Старается, и не без успеха, доказать свое превосходство над ними, в этих условиях, в которых не выжить. Приносит мечущейся в горячечном бреде, ослабленной голодом женщине мясо, взявшееся неизвестно откуда, чтобы сварить бульон.

Она и ее возлюбленный, заподозрив его в укрывательстве за-

пасов продуктов и не допуская в нем просто человечности, связывают его во сне, заставляя признаться и указать, где он прячет продукты.

Он «признается» в том, что нашел мертвым ушедшего вниз Азамата, а рядом — труп его мула, замерзшее мясо которого он и носит им поемногу, чтоб они не остались сразу без припасов.

Теперь он диктует им свои условия и устраивает последнюю жестокую проверку влюбленных — требует, чтобы женщина перешла на его половину хижины.

Ситуация, как у каменных пращуров, как и все другие, нарочито оголенная, вне контекста временного и социального. Будь она подана реалистически плоско, сюжет выглядел бы банально и пошло.

Так конструирует писатель свою очередную нравственную «Фудзияму». Нова здесь расстановка ценностей, не облегченная прописями.

На весах — однозначный прагматизм и грубость души, впрочем, имеющая право на суверенное существование, поскольку не вводит в заблуждение, а с другой стороны — несостоятельность, небезопасность духовных притязаний.

Истина колеблется...

Немая развязка идейного спора, логические фигуры разведены, как в силлогизме. В этом он и видел преимущество драматургии, хотя этот принцип заложен уже в его прозе.

«Быть человеком» — понятие онтологическое для прозы Муссы Батчаева, это то, ради чего он пришел в литературу. Его не интересуют описание само по себе, или «культурные» сюжеты сами по себе, или самовыражение само по себе.

Нравственность, по нему, — качество спонтанное, имманентно присущее человеку. Нравственные акты должны естественно связываться между собой. Ведь нельзя предсказать все ситуации «как поступить», должен быть генетический код, иначе наступает «дурная бесконечность», нравственный релятивизм, человек «рассыплется».

У него был даже тест: «Как поступить, если знаешь, что в вагоне сидит тот человек, который, независимо от твоей воли, может ворваться в твою судьбу, и исход непредсказуем, не вполне зависит от тебя?» Ответ он предпочитал: «Не входить в вагон».

А вот из проницкого монодиалога:

*«Выводы были разные: пресыщение рождает голод.*

*Безумство — его утолять, чтобы снова голодать.*

*Как жаль, например, Соломона, прекраснейшего и всемогущего, но не насытившегося, или чудеснейшей Клеопатры, ушедшей от нас, алчно щелкая зубами, хотя меню ее было изысканным и рос-*

кошным, не какая-нибудь там манна или акриды, а все, что ни пожелает душа — вплоть до крови благородных мужей. Наши пороки за какой-то чертой, на каком-то году от рождения становятся нашей второй натурой, а тягаться с природой — дело зряшное.

Следовательно, не нужно тыкать пальцем ни на свои, ни на чужие пороки. Это не очищает, не прибавляет силы, только раздражает, звергает в отчаяние, в уныние и т. д.

Двое слабых должны бежать друг от друга... Они — слабость в квадрате. Они не в силах изобрести ни грамма нежности. Не способны до конца делать ничего — даже тайны иметь, даже лгать. Им легче скрыть любовь, но нелюбовь из всех щелей лезет. Добродетель для них, слабых, только слово.

Ни в каком святом убежище, ни в каком божьем храме им не укрыться, не спастись, когда потянет преступная сила греха.

Любовное безумие — не любовь, не счастье.

Глядя самую прекрасную кожу, мужчина не до конца счастлив, если нет уверенности, что кожу любимой отшлифовали только его две лапы, то же самое, разумеется, нужно думать и об ощущениях женщины.

Любить до конца никто никого не может. Не дано.

За что любить? За красоту?

Но судьба, потешаясь над предстоящей трагикомедией, тихонечко подпихивает ищущему взгляду (войти или выйти в вагон) более совершенный в этом отношении экземпляр.

Тогда за молодость? Но этажом выше или ниже, и в соседнем особняке, и во всех домах, на других улицах наливаются буйной силой львята и орлята, один другого моложе.

Может, за талант? Дан овому талант, а овому два. Выбор — на втором, конечно.

А ежели явится третий, с торбой за горбом, полной золотых и серебряных талантов лучшей чеканки?

Может, следует любить за высоту трона? За власть?

Здесь судьба забавляется особенно лихо, подбрасывая нам озорные трюки и комбинации.

Можно бы, конечно, свято, преданно, до конца полюбить за совокупность этих благ.

Но кому они даны все вместе? Хотя опять же, если бы встречались также счастливые сочетания чаще, то одна совокупность лучше другой. Как же быть?

Остается любить по очереди, одно за другим, и молодость, и красоту, и власть, и богатство, и талант.

Все попробовать, все успеть — тогда мы настолько счастливы, поскольку преуспели.

И постольку же почему-то в конце концов все равно несчастны...»

Такой нравственный ригоризм в виде нравственного поста, аскезы, в противовес гедонистическому искушению, соблазну познания и составляет основу нравственной личности, близкой к народному пониманию, до которого он сознательно поднимал свое понимание, даже в ущерб себе.

Нравственность, понимаемая почти религиозно, почти эсхатологически, не требующая воздания «здесь» и «теперь».

В этом смысле его нравственный поиск созвучен духовным исканиям человека в мире у В. Белова, Ф. Абрамова, В. Личутина, А. Кима.

Недаром М. Батчаев проверяет ее на «слезе ребенка», по Достоевскому, перевесившей мир. Летописцы всех событий, случающихся со взрослыми, у него — дети. Недаром такое «длинное детство» у его прозы.

Маленький праведник Хохалай с большим сердцем, находящийся на попечении всего села, ведущий «Красную книгу» села Кумыш; мальчик из «Серебряного деда», забросивший рога со счастьем в воду и считающий себя виновником всех бед, приключившихся с селом и с дедом; мальчик, а затем юноша, — герой повести «Элия», так рано узнавший неравнозначность утешений и потерь.

Глазами ребенка показано убийство Элии, которая здесь не только лошадь, «меньший брат наш», а духовная субстанция, дающая человеку крылья и связывающая отца мальчика со всем его естественным бытием в ту трудную пору, когда это бытие извращалось, противопоставлялось обществу.

А для мальчика дружба отца с конем — залог уважения и восхищения отцом, их общее с отцом таинство.

Мачеха, чтоб избавиться от лошади, из-за которой отец живет не дома, а на пастбище, уговаривает своего брата притвориться больным и потребовать для излечения конины.

И вот отец убивает Элию, своими руками, подчинившись обычаю.

Убийство это вскрывает ложь этикета, никчемность сговора взрослых, по которому убили Элию. «Дымящееся мясо Элии» — это то, что нельзя познать.

Горилла играла в горелки, горилла лакала горилку,  
И ела она с тарелки, и нож признавала, и вилку,  
И даже порой говорила, поскольку была говорливой,  
Но в эти минуты горилла была еще больше гориллой.

Конь — Человек — Горилла — Бог. В таких оппозициях решается спор мальчика со взрослыми. Нельзя, чтобы человек был богом, и чтобы ему было дозволено все, чтобы он мог возвыситься над всеми, чтобы все можно было бы зажарить и съесть.

«Отец надел маску на дорогое лицо или только сегодня снял

ее... Он тоже предал. Предал Элию. И я, его сын, боюсь тоже ко-го-нибудь когда-нибудь предать, хотя сейчас не чувствую себя родной ему веткой. И отца не чувствую ни зеленым сильным деревом, ни куском могучей горы. Он был как скала, но он раскололся, разбился на куски. Я кажусь себе одним из этих кусков. И боюсь, что меня когда-нибудь разобьют на еще более мелкие куски... пока не стану пылью, песком».

«...И мне плохо, мне кажется — и за этим алым кругом течет, уйдя под снег, кровь Элии, течет, дымясь, горячая кровь по всему двору, по всем улицам, под всеми белыми сугробами...»

Смирение с правдой взрослых, с законами, которые они обязаны блюсти друг перед другом, — это лишь взрослая игра перед правдой, открывшейся ребенку. Правда — это кровь Элии, это — ее бег по заснеженным улицам в финале повести.

Рано берут на себя времена взрослых забот его подростки.

В журнале «Советская литература», выходящем на двадцати языках мира, был напечатан его рассказ «Хочалай и Хур-Хур», вызвавший читательский отклик. Один из отзывов, из Подмосковья, был преисполнен восхищения и напечатан на машинке разноцветным шрифтом.

В этом рассказе, ставшем хрестоматийным, есть все о народе: его мифология, его пейзаж, словно омытый дождем, слепым дождем, когда, по преданию, происходит окол моралих, есть телесность солнца и камня, летающий во сне героя ослик и сладкая усталость труда, и есть неумолимый Хур-Хур — демон сна, с которым мальчик ведет неравную, поистине взрослую войну.

Ведь ему надо довести воду косарям, которые пьют воду только из Кубани, чтоб заменить собой недостающую руку своего отца, которую тот потерял на войне, и не может косить.

Именно так, на «слезе ребенка, перевесившей мир», и на мудрости прожившего жизнь старика, как на двух конечных полюсах нравственной истины, проверяется античеловеческий смысл войны в хрестоматийно известной повести М. Батчаева «Серебряный дед».

В современной прозе число произведений о войне не сходит на нет, а растет с каждым годом. Это говорит о том, что тема все еще ждет своего полного осуществления, своей «Войны и мира». Растет число писателей, входящих в эту тему со своим душевным опытом, со своими пристрастиями, а значит, растет и число жанров. Здесь на равных существуют и эпос, и «современная пастораль».

В современной прозе о войне «подвиг далеко не всегда прямой объект для подражания, отнюдь не нечто, предназначенное вызывать «ценную реакцию...». Здесь бывает важен не столько сам поступок, сколько его мотивы, причины, вся порождаемая им нравственная атмосфера».

В «современной пасторали» В. Астафьева «Пастух и пастушка» герой скончался по время войны от любви, учитель Мороз в «Обелиске» В. Быкова идет на пассивно-жертвенный подвиг — сдается немцам, чтоб умереть вместе с учениками, лейтенант Княжко в «Береге» Ю. Бондарева жертвует собой ради спасения немецких мальчишек.

В повести Муссы Батчаева «Серебряный дед» горские старики пишут письмо Гитлеру, убеждая его прекратить войну, а сам Серебряный дед умирает от сознания своей неспособности остановить войну, так и не дождавшись победы.

Это — не примеры для подражания, ибо каждая человеческая жизнь — уникальна. Но поучительны здесь чувства, вызвавшие эти поступки. Здесь до «нечеловечески-прозвительного звона натягиваются струны жестокости войны», война «снимается» не войной, а скорее, эмоционально, метафорически.

Так и в «Серебряном дед» натянута лирическая струна: война снимается контрастом между военным варварством, убивающим все живое, неповторимо национальное, и миром Серебряного деда, стоящим на добре и мудрости.

Если говорить о жанре повести, то это, скорее, современная сказка. Потому, что в основе ее не текущая жизнь, а бытие. Весь видимый мир здесь замкнут законами традиционного сказа, а время разомкнуто в бытие. Только сменяются на лесистом острове времена года.

Время действия — война. Война вообще, хотя отдельные имена и реалии (Гитлер, Муссолини, Германия) указывают на то, что сказка — современная. Война, воспроизведенная ребенком, здесь предстает не в ее объективированном смысле, а как самое серьезное испытание детства, как драматическая борьба добра и зла в детском сознании.

Итак, время действия — война.

Место действия — страна детства.

Рассказчик — мальчик из этой сказочной детской страны, в которой сказочное и реальное существуют рядом, а борьба добра и зла — всегда драматична.

А герой — добрый волшебник и царь этой страны — Серебряный дед. Древность старика и «избранность» его подчеркивается речью и портретом, напоминающим описание добрых гномов из сказок.

Жил да был дед на мельнице, и был у него чудо-красавец, добрый смелый сын Ахмат. Очень любили они друг друга, и не было у них никого больше. Был еще маленький друг — рассказчик и девушка, которую любил Ахмат.

Пришло военное лихо, разлучило отца с сыном. Старики в селе, женщины и дети, почтальон, пес Добар, мельница — это «остальные действующие лица». Вместе с природой — это хор, кото-

рый сопровождает главные акты действия современной сказки, то возвышенно негодуя, то оплакивая героев сказки — сына, которого убили враги на чужой земле, а потом и Серебряного деда.

Как видим, морфология сказки здесь выдержана. Здесь гонец со злой вестью (почталъон), и послание к врагам, и проклятье, нависшее над домом Серебряного деда, невольным виновником которого чувствует себя мальчик-рассказчик, бросивший в воду оленьи рога, охраняющие мир в доме Серебряного деда. Именно это чувство вины побуждает рассказчика сохранить все в памяти и осмыслить.

Далее, по закону концентрации времени и действия в условном повествовании, здесь концентрируются на двух полюсах добро и зло — Серебряный дед и Гитлер. Соотношение сил здесь воспринимается художественно примерно так же, как в балладе Р. Стивенсона о беспощадном и глупом шотландском завоевателе и старике из покоренного стана пиктов — хранителе «тайны верескового меда».

«Вересковый мед» родины — это та нравственная твердь, на которой стоит и Серебряный дед, владеющий секретами всякого ремесла, секретом застольной здравницы и поминального обряда, секретом косы и мельничного жернова, секретами земледелия, охоты и детской игры, а в общем — тайной любить свою землю и быть ей нужным.

В сравнении с ним оголтелый захватчик Гитлер, пожелавший покорить чужую землю и воду и узнать недоступную ему тайну, примитивен, хоть и грозен. Идеи, которыми он тешит свое тщеславие (покорить всех), отвергаются самим порядком, существующим между людьми и народами, а потому обречены.

В нем, в Гитлере, как бы сосредоточилась преступность всех времен, и поэтому слова народного причета с проклятьями в адрес Гитлера, произносимые в сказке-повести старой Зухрой, достигают более дальней цели, ибо это — проклятья всякой войне, всякому фашизму.

В повести — только одна смерть, хотя из села уехали многие. Здесь выстрелило только одно ружье войны, достигла цели одна пуля фашистов — та, что оборвала жизнь Ахмата, но в ней — весь кричащий о нелогичности и жестокости смысл войны.

Современные события, которые происходят в селе, — опять-таки бытийны, они не нарушают символической сказки-повести, и поэтому значение самостоятельных активных действий против войны приобретают такие акты, как письмо Гитлеру, намаз (молитвенный обряд, творящийся Серебряным дедом), оплакивание камня, означающего надгробье убитого на чужой стороне Ахмата, проклятья плакальщицы Зухры Гитлеру, весть о победе над могилой Серебряного деда. Вокруг этих действий собирается село, в них показ войны, застигшей врасплох этот уголок мира, но приводя-

щей его в движение, включающей его в цепь общесоветского патриотического самосознания.

Намаз старика (Да не иссякнет род сына моего!), его неведомые просьбы всевышнему — это активное действие старика, лишённого иной возможности действия, но несущего на своих плечах огромную тяжесть ответственности за судьбу и честь своей земли, за рано оборвавшиеся жизни молодых, цветущих джигитов, ушедших на войну. В справедливость бога он верит постольку, поскольку верит в справедливость жизненных законов, раз и навсегда установленных. Именно цельность веры в мирской порядок заменяет ему понимание истинных пружин этой войны, осведомленность политическую. Но в следующей фазе войны (после получения похоронок в селе) эта цельность уже поколеблена вторгшимся антиразумом, антисправедливостью вселенского масштаба (кто развел огонь на земле?). Именно в таком внутреннем сопротивлении национального мира фашистскому нашествию, предлагающему обезличить и обратить в рабство все народы,— смысл и звучание повести.

Глубоко выявленное национальное неизбежно смыкается с общечеловеческим.

Именно здоровое народное понимание сложности мира позволяет старикам горного аула прийти к «стихийному» интернационализму, позволяет видеть в солдатах Гитлера детей человеческих, которые «тоже устанут воевать и восстанут против него».

Именно на основе принятых в народе — человечестве понятий старики хотят образумить невидимого для глаз иноземного дракона Гитлера и пишут ему письмо. Ведь в горской пословице говорится: «того, кто послушает стариков, и бог милует».

Они уже не верят в быстрое окончание войны, хотя и знают, на чьей стороне победа. Но, вооружившись всей этикой и дипломатией, знакомой им по народной истории войн, пытаются остановить войну, чтоб сократить число ее бедствий.

Здесь, в письме, идея исторической справедливости, которая всегда карает захватчиков, в обрамлении народной этики, но понимается стариками точно и дальновидно.

Вот тезисы письма:

1. Во-первых, ищи счастья-доли на своей земле, а не на чужой.
2. Ты силен, но ведь и мы «не носом воду пьем».
3. Всех не уничтожить, ибо корень жизни неиссякаем. Встанут другие бойцы.
4. Идеи захвата, насилия нежизненны, недолговечны, непопулярны в народе. Захватчика покарает его же земля, от которой он оторвался.
5. Всякая война имеет конец, и конец печальный для захватчика.

Интересно, что в повести сразу же оговаривается, что функция

этого письма — чисто эмоционально-разрядная... Единственный молодой и грамотный мужчина, оставшийся в селе, — горбун Ибрагим (почтальон), уж он-то знал, что письмо не дойдет по адресу, но не смог помешать старикам «облегчить душу». Вот так же он регулярно пишет письма для Деда от имени сына, не смея передать ему похоронку.

«Трагическая вина» Деда перед землей и предками (диалог его с мертвыми на кладбище) в том, что он, «умевший все», не смог защитить землю, в том, что нарушился ее порядок, по которому «цвести траве, восходить солнцу, расти детям в тишине и мире, стоять мельнице».

И поэтому он умирает.

Но ответственность его не кончается со смертью, и смерть свою он считает непокойной, ненастоящей. «Нет резвее тебя среди твоих товарищей. Как кончится война, мчись тотчас ко мне. Примчись и крики у моего надгробья: «Кончилась!» Да так, чтоб я услышал. Не забудь, не смогу я лежать спокойно, пока не услышу это», — говорит он мальчику-рассказчику.

Таким образом, смерть Серебряного деда становится идейно-эмоциональным центром повествования, в пределах которого смерть Ахмата остается лишь предысторией.

И обещанная весть рассказчика о победе над могилой Деда, которая звучит вот уже двадцатую весну, закономерно венчает историю жизни Серебряного деда.

Эта неослабевающая с годами нравственная преемственность как бы служит залогом дальнейшей тишины в мире.

Так же требовательны и тревожны голоса на карачаевском кладбище, и так же чуток к ним рассказчик: «Спите спокойно. Вы — в нашей памяти. Клянемся оберечь землю, в которую лег ваш прах. Спите спокойно все. Спи спокойно, дороже золота, Серебряный дед...»

Таковы уроки гуманизма и патриотизма в этой повести-сказке, которая сегодня особенно реальна и наполненна.

\* \* \*

«Герои прозы 60-х годов, как правило, пытались вырваться из своей среды, уйти, улететь из опустылевшего гнезда, гневно рассориться с омещанившимися родственниками» — это наблюдение можно применить к его прозе лишь частично, к первой его половине. У Муссы этот уход — это и возвращение, двустороннее, так сказать, движение...

«Полюбить жизнь, живя в моем маленьком ауле, кажется, невозможно. Слишком тихо здесь и однообразно...

Аул наш — в ясной, как ладошка, долине, на которой все из-

ведано, все облювано и никем ничего интересного не найдено...» Или: «У нас в ауле жизнь ползет, точно арба в ленивой воловьей упряжке... И под гору идет арба, и на гору петляет, и ни разу не ускорит хода, не нарушит заведенного ритма, не выбьется с наземной веками колен...» Вот и слово названо. Колея..

Колея предков.

Герой Муссы Батчаева легко жертвует путешествиями и «приключениями духа» — обретениями внешнего мира, который, впрочем, всегда шумит рядом, тревожа и беспокоя:

«Весь этот месяц, мне кажется, крепко взял себя за бока, подчинил железному ритму, своей рукой дирижирую своим внутренним хором. Он молчит сейчас, но если петь, будет петь сильным стройным голосом, и только песни дедов... Но обрывки других, новых мелодий, ничуть не считаясь с моей волей, входят в их мужественный, ясный и суровый, слишком, может быть, суровый мотив».

В этом — сознательное ограничение, оберегающее цельность своего бытия, сознательный ригоризм, имеющий некоторое отличие от возвращения в дом писателей-шестидесятников (В. Белов, А. Ким, Ушанги Рижинашвили, Ю. Казаков).

У последних есть выбор, и необходимость возвращения они осознают естественно, в пределах своей жизненной «колен», своего жизненного цикла (возраст, мудренье души, возврат долгов). Здесь же возвращение осознается как необходимость в пределах рода, лишенная выбора и потому признаваемая в борении с самим собой, в раздвоении.

У каждого сколько-нибудь серьезного писателя есть проблема, которую он пытается разрешить в своей жизни и творчестве, обозначает, но не до конца разрешает, ибо и сам писатель ведь — только инструмент познания, текущая материя...

Есть она и у Муссы Батчаева, это — раздвоенность между человеком рода и общечеловеком, «гуманондом», как назвал своего героя Нодар Думбадзе. Ведь род налагает на человека известные ограничения, он, чтобы выжить, не потеряться, не расплыться в космической пыли со своей выработанной культурой, кодексом нравственности, «стагнирует», закрывает свои границы для других общностей.

Нет, это — не ксенофобия как явление современного быта, это закрытость рода на уровне философии, моральных запретов, которые контролируют его из прошлого, а не из настоящего, происходящего с человеком сейчас, в данной ситуации.

Из письма Муссе Батчаеву воображаемого оппонента — инкогнито (прием, введенный в сегодняшнюю публицистику Юрием Карякиным): «Любовь главы рода должна быть поделена и умножена на всех его членов. Иначе он становится просто председателем

колхоза, который видит свое хозяйство в целом, и хочет, чтобы все звенья работали одинаково слаженно.

По существу, развращающая мораль рода в соединении с нашими недостатками может дать интересные плоды и дает им, порокам, пышным цветом расцвести... Представь себе, если бы старейшины рода пришли и запретили Ромео любить Джулию (так оно и было) или пришли к мужу с женой и сказали: «перестаньте быть женатыми, это нехорошо, иначе у брата или сестры будет плохой урожай картофеля, или приплод овец пострадает...» Дико, правда? Жестоко?.. А тебе помогают закрыть на это глаза и разрешают любить новую Джульетту. Тут даже мораль профсоюза, пригвождающая чувством долга к одной женщине, куда нравственнее...

А ведь можно и так, пусть мы, весь род, будем за одного, страдаем за каждого, и тогда воздастся сторицей, мы обретем друг друга по-настоящему и можем считаться единым, связанным кровно. И тогда закон нашего рода станет законом для всех.

Это и есть — «поделенная и умноженная любовь...».

Именно эта рассогласовка родового и личного составляет пружину действия повести «Когда осуждают предки».

«— Сын моего сына! — сказала она (бабушка.— Ф. У.) протяжно.— Глазами можно на всех смотреть, но сердцем смотреть на женщину мужчине нельзя, если он не собирается ввести ее в дом. А если ты собираешься сделать ее нашей снохой, то подумай, смогу ли я качать на коленях твоего сына, рожденного женщиной другой веры?! — Бабушка... не торопясь, расстегнула все крючки на платье от подбородка к поясу, обнажила давно иссохшую грудь, затем, так же не торопясь, застегнула, сняла с белой, как снег, головы шаль: — Молоком из этой груди, вошедшей в тебя с кровью моего сына, прошу: не позорь вот эти седины... Аллах, да вразумит заблудшего... Пойми меня правильно.

«Что же здесь понимать,— подумал я с горечью,— сказала, будто гвоздь забила».

Здесь и несогласие души, и любованье монументальностью бабушкиного жеста, жалость к ее немощности и хрупкости, черпающей уверенность и величие только в неоспоримости своей воли старшей в роду.

Этот императив пока нечем заменить, потому что он—не вонс, в силе исторических или еще каких-то обстоятельств, а в нем самом, и требует защиты, иначе распадется нечто более важное, нежели личное душевное обустройство.

«Как мне жить? Ведь судят у нас по одному: держался путник, идущий и навсегда приходящий в Черное ущелье, колен предков? Был верен ей и в ненависти, и в любви, и в горе, и в радости? Или смалодушничал и изменил? И дела, и имена — все сотрется в памяти аульчан, все исчезнет рано или поздно, как исче-

зают следы колес на дороге... Но зигзаг в сторону от древней тропы не забудется и не простится» («Когда осуждают предки»).

Живая кровь проблем, несогласие с самим собой, а не схоластика готовых истин строит прозу Муссы Батчаева, потому так различимо возвышаются они, эти проблемы, в его прозе, похожей на горную местность, а не на унылую равнину. Вот некоторые из них.

Слово и молчание. Сблaзн познания и верность колее предков. Жизнь и смерть как бытийственные превращения, жестокость и доброта в их нерушимой диалектической связи, вертикаль и горизонталь духа, которые тоже не могут одна без другой...

Это уже — состав философский, а не просто проблемный, позволяющий его прозе остаться в будущем.

...Он вернулся в Черное ущелье по Колее предков.

И если его Элия убегает от предков героя и от нас в необозримости, то он, уйдя, вернулся к нам... Его творчество обратилось к землякам, ушло в Карачай.

Процессия, провожавшая его в последний путь, шла по обжитому пространству: вот Кубань с плотиной у мельницы, швейная фабрика, где прошла жизнь Аймуш, вот школа, где Мусса учительствовал и где уборщицей работала тетя Поля, кирпичный завод. Вот тропа, ведущая на кладбище, в Черное ущелье, где произошел знаменитый поединок Шамды с Даутом и еще всякие забавные истории...

Все уже готово принять его: и нежаркий летний день, и безветрие, и особая тишина, разлитая кругом, отделившая весь мир от места этого народного прощания и давняя почувствовать запах горя, настоенный на травах ущелья.

«Это она, трава Карачай, чей запах мучил нас столько лет, она, чей высохший стебель хранит в себе до сих пор рукоять отцовского меча, она, чьи соки текут в нашей крови!» — эти строки из переложенной им легенды о Карче — о нем самом и его творчестве.

...И только потом небо разразилось на неделю непрекращающимся дождем, словно омывающим народную потерю.

Отпусти, печаль... Но нет, чуть затихнув, нахлынет снова, не предупредив, перехватив во сне дыхание и орошая при пробуждении благодатным непрошенным дождем слез. На его могиле, как ни странно, говорились обычные речи, а он слушал их в этот раз без всегдашней улыбки, говорили и те, кто при жизни не очень его жаловал.

Особенно проникновенно сказал о нем при встрече тот самый человек из вышестоящей организации, который присутствовал на разборе его произведений под магнитофон:

«Как грустно, что наша скудная талантами земля лишилась

такого человека...» Это была самая точная и исчерпывающая оценка.

Всякие сравнения обедняют суть, если их применять буквально. Имя Высоцкого тоже не следует применять здесь буквально. Дело даже не только в том, что они оба ушли примерно в одном возрасте, немного не дожив до времени, которое приближали своим нравственным и творческим усилием, а в полноте имени, в принадлежности всем (каждого в масштабе своего народа и своего дела).

Мусса Батчаев, так уверенно приравнявший бытие Кумыша к бытию Мира, воплотил счастливое состояние духа карачаевского народа, его «золотой век» в одном творческом имени, с которым, я уверена, будет отождествлять себя отныне скупой на похвалы и одобрение несуетливый наш народ.

1988

### «ХОЧУ ЛЮБИТЬ ЕЩЕ БОЛЬШЕ»

*Иса Капаев. «Есть такие парни». М., «Современник», 1977 г.*

Вышедшая в издательстве «Современник» книга Исы Капаева «Есть такие парни» — не первое наше знакомство с молодым ногайским прозаиком. Рассказы в журналах «Дружба народов», «Юность», «Дон», книги на ногайском языке «Куржын», «Бердази», на русском — «Вокзал», «Есть такие парни», «Гармонистка», «Шел по дороге человек» — уже заявили о том, что в прозу пришел автор безусловно интересный.

Но известность его началась, пожалуй, с рассказа «Верность очагу», получившего премию на конкурсе журнала «Юность», в котором всеоюзному читателю предстали незабываемые сцены из жизни ногайского села, вошедшие затем в книгу «Есть такие парни».

Чем объяснить такое быстрое литературное признание?

Очевидно, тем, что Иса Капаев сразу как-то преодолел и ставшие классическими условности национальной прозы, и географические условности, связанные с отдаленностью его земли от мира большой литературы, и условности в обращении к читателю.

«Куриная откровенность», то есть абсолютная открытость собеседнику, которую он шуточно осуждает в одной из героинь «Сказанья о Сынтаслы», на самом деле возводится им в одно из главных условий общения с читателем: «Я осуждаю не братьев моих, сестер и дженге, а их скрытность: не хочу, чтоб они были скрытными. И не потому, что мне от этого какая выгода получилась бы, а потому, что я люблю их и хочу любить еще больше».

Но эта, на первый взгляд, «куриная откровенность» за непри-

нужденно льющимися балагурством героя Тенгиза — организованность авторской идеи.

Исповедуясь перед нами в своих самых тайных помыслах, в слабостях своих и чужих, ничуть не боясь при этом «комических издержек», автор незаметно вовлекает нас в доверительный диалог о вещах серьезных и требующих размышления. О патриотизме, большом и малом, о «памяти земли», о долге перед родом и праве отдельной личности, о неизменности обычая и изменчивости «образа жизни».

Все эти проблемы сами по себе не новы, как не нова и форма «сказания о земляках», избранная писателем.

«Страна детства», неизбежно оказывающаяся и главной твоей родиной, и страной первых жизненных уроков, определяющая навсегда «меру вещей» и потому всегда живущая в тебе, — всегда существовала в литературе русской и мировой, прошлой и современной.

Но «подробности», заполняющие эту жизненную канву, всегда оказывались разными и новыми, в зависимости от времени и от своеобразия писательской личности.

Непохожесть Исы Капаева — именно в этих подробностях, которые у него, как на подбор, всегда прозаичны. Его герой в рассказе «Сказание о Сынтаслы» чувствовал, что в незначительных будничных «подробностях жизни» заключено ее какой-то великий смысл, который он никак не может понять. Именно «проза жизни» становится для молодого писателя толчком к творчеству.

Прозаичен и сам образ земли, который возникает как бы в споре с любителями экзотики, для которых аул Сынтаслы — это застывшая в бутафорском горском величии прародина с кинжалами, орлами, неприступными горами и незбылемыми заветами.

Ногайская родина Исы — это почти равнина с угадывающимися вдали не во всякую погоду горами, саманными домиками и обитателями, начисто лишенными черт монументальности.

Вечно ссорящиеся невестки (дженге), далекие от внешнего благополучия семьи братьев, один из которых всегда спит на летней кухне, спасаясь чтением библиотечных книг от сварливой жены и шумных детей, а другой, как правило, является к жене поздно, с гулянья. Сам же он, Тенгиз, и вовсе осрамился перед селом, став «разведенкой» сразу же после женитьбы, и спит на чердаке, сочиняя от горя свои первые стихи.

Далекий от монументальности родовой портрет дополняют старшая сестра Алтыншаш, мать пятнадцати детей, и зятья, один из которых всегда засыпал на подводе с дымящейся трубкой в зубах, а другой работал на бензовозе, постоянно находящемся на ремонте.

Но все эти «несуразности» не нарушают справедливого и нормального течения жизни с теми ее, казалось бы, незначительными

ми подробностями, в которых и заключен главный смысл бытия. Эти «несуразности» не нарушают того здорового единства рода, в котором растворяются все мелкие обиды и драмы и сохраняются главные ценности — привязанность к семье, друг к другу, ответственность перед всеми за все.

Здесь, хотя и не сразу, но всему дается окончательная оценка: идет ли речь о долге, о любви, о чести или ценностях, материальных и нравственных.

...Но сказание, хотя и современное, есть сказание, и автор не теряет из виду целостного осмысления своего Сынтасы — в его истории, в его настоящем и будущем.

Три слоя как бы существуют в повести в сложном художественном единстве. Первый — исторический, он — в преданиях, в эпиграфах-притчах, в размышлениях сельских «летописцев» о происхождении своей родины, тайна которого якобы скрыта в древней «великой могиле», расположенной под нынешним сельским кладбищем.

Но этот исторический слой все время перебивается современными заставками, образующими второй пласт повести, где действительность дается в достоверном, сегодняшнем, почти социологическом срезе.

От рассказов бывшего учителя истории Арзамана о прошлом ногайской земли стригалей на ферме вдруг отвлекает лицо молодой дикторши по телевизору или передача «Клуб кинопутешествий».

Любитель покопаться в «прахе веков» историк Арзаман и рядом — кладбищенский сторож Максуд, откармливающий на дармовой могильной траве бычков, чтоб продать их и купить «Волгу»...

Глава с подробным, хотя и добродушно проничным описанием религиозного похоронного обряда, до сих пор справляемого в селе в силу непонятной инерции, неожиданно заканчивается «безбожной» поминальной песней старика, присевшего в сторонке от плачущих...

Да и само понятие «писатель» кто-то в повести метко и современно сравнивает с телевизором, который показывает всему миру аул Сынтасы.

Социология современного горского села, психология сегодняшнего горца, а не этнографического, картинного, изменяемость его «образа жизни» понимается писателем очень точно. Она охватывает здесь такие аспекты, как быт и культура, уровень коммунистического сознания на селе, отношение к собственности, к «общественному мнению» и т. д. Сюда же можно отнести и рассуждения автора о разводах, о статусе одинокой женщины в селе или одинокого мужчины. И эпизод о приезде «принятого брата» из

Норильска, в судьбе которого так современно преломилось отношение к старому обычаю «кровной мести».

Социология повести и в эпизоде с малышом, раздающим на улице денежные сбережения родителей, поступок которого сынтаслинцы расценили как поступок «человека коммунистического будущего»; и во вставной новелле «Петух», где «кровавая драма» оскорбленной чести заканчивается семейным ужином и свадьбой молодых; и в образе сплетницы Бийке, олицетворяющей на селе «общественное мнение», и в бегло данном образе анонимщика Каражана.

...И третий слой повести — пародийный, псевдолитературный — в эпизодах посещения Тенгизом книжного издательства, куда он приносит свой первый рассказ «Петух» и сразу оказывается в гуще редакционных «секретов» и разговоров о таланте и бездарности, о переводчиках и редакторах, о подстрочниках и гонорарах. Целая вереница псевдописателей, увиденных наблюдательно и точно, проходит перед нами — Мариам, Мамедбий, Шарапутдин, считающие себя «выходцами из Сынтаслы» и сделавшие любовь к нему своей профессией. И хотя они все время говорят в своих стихах, легендах и романах от имени земляков, они давно перестали их понимать.

«Орел — это народ! Петух — это не народ!» — поучает Тенгиза «умудренный опытом» редактор.

Цветной куржын (сумка), в котором Тенгиз как бы принес сюда запах родной земли, все еще будоражит их воображение напоминанием о забытой родине, но воображение это — мертво. Зато Тенгиз (а заодно и автор) собирает в эту сумку щедрый урожай писательских типов, чтоб еще сильнее захотеть понять своих земляков и чтоб всегда оставаться рядом с ними.

1979

### «В ОДНОМ И ТОМ ЖЕ МИРЕ...»

*Б. Тхайцухов. «Слово о земле». М., «Современник», 1979 г.*

«Горсть земли», «Слово о земле», «Мой край», «В одном и том же мире...» — так называли свои последние произведения абазинские поэты и прозаики Б. Тхайцухов, М. Чикатуев, К. Мхце\*.

Раздумья современного поэта о земле становятся все углубленнее в мир и в себя, вбирая и судьбу «малой родины, где родился», и судьбу всей планеты.

---

\* Рецензия была написана и опубликована в периодической печати в 1979 г. Перепечатывается без изменений. (Ред.)

Национальная память идет вглубь родной истории, и тогда все весомее становятся «горсть земли», слово родного языка:

Я у людей выпрашивал слова  
На рынке, на кошаре и на пашне,  
Тяжелые, как нартовские башни,  
И легкие, как первая листва.

С другой стороны, пробуждение «национальной памяти» малой народности увеличивает потребность в эстетической информации о других широтах, других народах, и это увеличивает ее собственный духовный потенциал.

Ощущение всей планеты, на которой далекие друг от друга уголки связаны кровной нервной связью, проникает все закономернее в поэзию народов нашего края — карачаевцев Н. Хубиева, А. Турклиева, абазина Б. Тхайцухова.

Поэтическое чувство абазина К. Мхце охватывает «культурные неороглифы» древней и современной истории — судьбу Одиссея и драматическую историю любви времен римского императора Клавдия, музыку Моцарта и судьбу немецкого солдата второй мировой войны, современную трагедию Чили. Далекие, порой экзотические мотивы — пальмы Аргентины и сияющая над небом любого поэта «звезда цыган» — дерзко расширяют духовный диапазон его родной поэзии.

Не случайно свою историческую прародину поэт ищет на скрещении многих дорог: «Нет на свете тебя, о страна Абазиния...»

Не случайно так ощутима грань между I и II частью последней поэтической книги Б. Тхайцухова «Слово о земле», только что вышедшей (в переводах Л. Дунаева) в издательстве «Современник». «День моего аула», «Земля моей судьбы», «Голоса детства» — в этих стихах поэт вновь как бы осознает для себя прочность родной почвы.

Во второй части постепенно это чувство теряет топонимические очертания, патриот своей земли становится гражданином мира, и одно не противоречит другому, ибо именно преданность земле, как главной сущности, повелевает ему судом земли карать мировое зло — минувшую войну («Баллада о слезах», «Баллада о книге»), фашистский путч в Чили («Слово о земле»).

Глобальность ощущения мира современным поэтом ломает рамки традиционного видения, меняет мир образов в душе.

Конкретные предметы, явления начинают жить в поэзии Б. Тхайцухова не по законам обычной логики, а подчиняются логике воображения.

Впрочем, как нам кажется, это уже родовая черта современной абазинской лирики, накопившей опыт в передаче не предмета, а его образа, не ситуации, а настроения.

Качество, которое дается на более высокой ступени поэтического мастерства.

Образы Б. Тхайцухова — часто из мира музыки, как наиболее близкой из искусств к «логике воображения» (С. Жордания), — музыка Апассионаты, музыка Чили, в которой мелодия плача, выстрела сливается с рокотом гитары Виктора Хары. Близки образности поэта светотень и, наконец, цвет, ставший в его стихах, и особенно поэмах, ключевой категорией. Цвет ужаса, цвет мщенья, цвет святости и торжества правого дела — в таком прессованном смысловом выражении показан красный цвет в «Балладе о следах».

Цвет синевы, передающей обычно в поэзии даль, несбыточность, обретает оттенок планетарный, космический в стихах о планете Земля, живущей в напряженном равновесии между двумя полюсами — войны и мира.

Но многозначнее всего в книге — излюбленный цвет поэтической зрелости Б.Тхайцухова — цвет седины. Он одевает собой самые разные предметы, как бы вписывая их в вечную историю: седые колокольни «на ирландской земле, на чилийской земле», седые голуби, седой дождь над планетой. Седая гамма разработана в многообразии оттенков смысла: отчуждение, осевшее сединой дождя на стекле, молчаливое горе, забвение, старость. Иногда этот цвет приобретает взрывную силу:

Где головы, словно у старцев, седют  
В наш век у еще не рожденных детей.

(«Довольно!»)

Цветовой образ у поэта часто озвучен, что делает его смысл еще более протяженным: «орлиный клекот синей дали», «музыка ветров и света», «плачет кровью рассвет на убитой стене».

По-современному экспрессивен у него глагол движения,двигающий с места ранее неподвижное, статическое: обелиски, тревожно всматривающиеся в новые всполохи войны; камни, боящиеся стать могилами.

С дрожью в теле растут голубые цветы,  
Ошалевшие пули летят в мирозданье —  
И срываются звезды с крутой высоты.

Одушевление природы в стихах Тхайцухова, связанное корнями с национальным выражением чувства, звучит очень современно, т. к. наиболее соответствует градусу его гражданственности, тревоги за судьбу земли.

Более близка к конкретному современному бытию поэма «Женщина», по и она решает по-своему «вечные» вопросы, заставляя

взглянуть на любовь, как на активное деяние в борьбе с несовершенством души.

Классический мужской вопрос:

«Как знать, быть может, те мгновенья,  
Что я провел у ног твоих,  
Я отнимал у вдохновенья,  
А чем ты заменила их?» —

сформулированные еще М. Лермонтовым, у Б. Тхайцухова в этой поэме и современен, и национален, и общечеловечен.

Поэт воссоздает против «колдовской и темной власти» любви, если она не заодно с его Музой, и низводит ее, Музу, до «житейской мути».

Ну, дался Вам поэт,  
Распрекрасная гарпия ночи!  
Ну зачем Вам мой  
Вдохновенные зерна клевать?

*(Перевод А. Зорина)*

Бытие здесь не столь национально определено, скорее безлично современно (гостиничный интерьер, Он — поэт в командировке, Она — просто женщина, встретившаяся герою). Монологическое построение, ведущееся от самого героя, почти лишает повествование биографий, ситуаций, жизненных связей, но дает простор для личностного раскрытия. И хотя проекция «вечных» вопросов на национальные этические представления здесь ощущается постоянно в самой манере чувствовать, «понимать вещи», в то же время эти представления обогащены духовным опытом индивидуума, человека современного. Герой здесь почти лишен опоры на готовые тезисы, закрепленные в народной морали, максимы рождаются на виду у читателя.

Эта же особенность определяет удачу его цикла «Вечерние сонеты», где поэт пробует себя на замкнутом пространстве классической формы.

И здесь вечное на фоне бытия:  
Последние крупинки разделя,  
Мы горький суп варили из крапивы.  
Была война...

Потребность в сонете — признак зрелости мастера и самой поэзии, которую он представляет, признак высокой кристаллизации поэтической мысли, когда «невыносима суета» (В. Солоухин).

Эффект нарастающего и ниспадающего движения (главный признак сонета) Б. Тхайцухова создается радостью и полнотой переживаемого бытия, переходящими в сожаление о конечности своего индивидуального существования:

Все сможешь. И над горестным стихом  
Ночь проведешь без сна. И, не смущаясь,  
Наступишь на колючку босиком,  
Пойдешь навстречу смерти, улыбаясь.  
Все сможешь. Но не сможешь быть сильней  
Лишь безотрадной старости своей...

«Замки» (конечные двустихия) его сонетов создают единую тему — сожаления, грусти об уходящем, но грусть эта уравновешена, просветлена высоким душевным подъемом, за которым — величие и значимость Человека. Человек способен нарушить круговорот жизни и смерти правом личности:

— Не я, а ты — моя седая тень! —  
Я старости кричу.— И знай отныне:  
Я упаду, когда настанет день,  
Умру, но упаду лицом к вершине.

Поэт М. Чикатуев — тонко разрабатывающий эту тему в своих стихах, не утешает себя несбыточным, не желая «впустить в свои вены кровь старости», он просто приветствует свою зрелость, которая всегда прекрасна, особенно, если отмечена «созревшими плодами» творчества:

Недолго она задержалась в пути,  
Как поздно настала пора листопада,  
Меж листьев  
Созревших плодов не найти,  
А надо бы, надо,  
А надо бы, надо.

Итак, абазинская поэзия вступает в пору своей зрелости...

1980

## ВРЕМЯ МИФА — НАСТОЯЩЕЕ

*(Размышления по подстрочнику)*

Хабаз Бештоков в равной мере принадлежит и поэтической национальной традиции (если судить по образной ткани подстрочника), и современному поэтическому сознанию. Его поэзия, даже в самых современных, насыщенных рефлексией и структурой формах, какой является поэма «Каменный век», сохраняет некий поэтический «икс», который не позволяет раскладывать ее на «кубики». Иллюстраций к мифу, или стихотворных и романских трактатов, состоящих из мифологем, в которые с разной степенью умения зашифровывается сейчас поэзия и проза, предостаточно, и отраднo, что первый опыт поэта не пополнил их число.

В отличие от прозы, размагничивающей миф и механистически членящей его на части, поэзия сородственна мифу и использует его смысл и форматворческую энергию, словно защищаясь от уни-

версализма, индивидуалистического стандарта, вытесняющего область поэзии как таковой. Так, Джойс, наверное, не войдет в литературу будущего...

Ведь сердце лирической поэзии бьется в вечных вопросах бытия. «Свободный стих», сакральное письмо не являются приметой только сегодняшнего атомизированного сознания, а известны человечеству с древних времен, со времен «Эпоса о Гильгамеше». Далес — Тредиаковский, предромантики (Новалис, Клодель), А. Фет, Сен Джон Перс... Эта линия мировой поэзии всегда жила как ангитеза цивилизованному одичанию и омассовлению человека. «Кризис человека», мучительная раздвоенность его между культурой и цивилизацией так или иначе ощущается большой поэзией сегодня, когда это противостояние стало особенно явным. Тема эта стала поэтической константой и поэзии последних лет Хабаза Бештокова («Ракетодромы», «Каменный век»).

Для Бештокова сегодня миф — единственно возможная форма типизации жизненных явлений, а в художественном смысле — счастливо открывшаяся сфера погружения в целый арсенал образов, расширяющих обыденную реальность, в то же время живущую по законам естественного бытия. Каждое мифологическое уподобление становится единицей общего смысла поэмой структуры как целого, и в то же время схема не ощущается, т. к. оно — и часть живой пластической картины. Картины жизни и борьбы каменного века — это не тщательно выписанный под реальность абсурд, а усиленная во сто крат природно-космическим масштабом человеческая эмпирика. Мы не будем цитировать всю поэму в доказательство, ибо здесь речь должна идти не об отдельных примерах, а о всей системе образного мышления. Приведем хотя бы часть:

«Птица голос втыкает в спину леса...», «Волосы женщины машут тучам», «Река, мутя, перемешивает почву», «Пар из живота быка, как сказки дореев...», «Лес, всмотревшись в себя, начинает убежать в сторону леса», «Волны обшаривают, измеряют горло утопленника». Мифологизируются не только предметы и явления природы, человеческую пластику обретает даже отвлеченное (капля крови вождя эминеев как концентрат ненависти, пар из живота быка). Зримое в цвете обретает и действие («Звезды убегающие красны»), и звук, и «характер». Все компоненты образа переливаются друг в друга, взаимодействуют «на равных», в единстве зооморфного и антропоморфного, земного и космического, тем самым как бы подчеркивается малость человека, неразъединенность его с природным Хаосом. Здесь все связано в едином бытии — «биос» и «социум», и это сделано не на уровне приема, где за всем чудится все-таки человек. Мастерство поэта в том, что человек здесь устранен вправду, даже не брежит еще его свет в тумане. Бештоков намеренно очищает сознанию им реальность

от человекоцентризма, от метафоры, в центре которой — сознание человека, уподобляющего все себе. Отсюда — это ощущение древнего страха, древней тоски и ужаса, создающее полюс медленно нарастающей теме надежды.

Мы уже говорили о взаимосвязанности частей и целого в этой поэме, которую Ю. Тхагазитов прочитал как роман, опираясь на завершенность в нем эпической модели мира, целостность и развернутость структуры («Эльбрус», № 1, 1988).

Можно условно говорить о трех уровнях мифологизации в «Каменном веке». Первый «миф», мы имеем здесь структурообразующее его свойство, — это миф тотемический, первобытный, явленный в самом сюжете поэмы.

Это — изображенная здесь борьба двух доисторических племен, дореев и эминеев, которые существуют в поэме не в исторической и национальной определенности, а как архетипы будущих народностей. Сознательная эмоция человека уступает место «предсознанию» — коллективному бессознательному, т. е. витальным инстинктам — страху, стремлению выжить. Страху, в сверхзадаче соотносимо со страхом человека атомного века перед возможной ныне вселенской катастрофой. Все пространство тотемического мифа живет в напряженном поле авторской рефлексии, в отношениях антиномии. И две общности, противопоставленные друг другу, и член этой общности, еще недочеловек с самой общностью, враждебно и антигуманно ему противопоставленной, и явления природы с человеком. (Так, антиномия люди — деревья, люди — жуки, люди — обезьяны). Зооморфные обличья зла — «Псоголовый», «Псомордый», обладающие человеческим разумом и пластикой, на равных противостоят Человеку как некие доктрины, оппонирующие с ним в момент выбора пути — куда пойти? Это как бы промежуточные стадии движения человека к себе, которые, впрочем, проецируются и на сегодняшний его статус Homo Sapiens, как не потерявшие своей актуальности. Восходящая вертикаль «вочеловечения» утверждается поэтом не как вертикаль разума (разум как горизонтальный здравый смысл есть и у жука), а как вертикаль духа. Как стремление к более высокой организации бытия, очищенного от родовой жестокости, взаимоуничтожения, как второе рождение в красоте, любви, осознанном стремлении жить и продолжаться. Тотемные знаки рода тоже несут здесь семантическую нагрузку и нравственную градацию по восходящей. Бык, Орел, Волк, шкура быка, как знак родины, доживший до более поздних образных представлений адыгов. «Съесть мясо быка, то есть своего пращура» — это табу преодолевает герой поэмы Ану в знак своего освобождения. «Убивши зверя, убиваешь себя». Ану проживывает вместе с мясом быка свой страх. Гучу, человек из другого тотемного клана орлов, убивает быка, смертью своей высвобождает своего брата по человечеству — Ану. Ану и Рану —

женщина, которую он выделил из Хаоса,— в конце поэмы взгляды-ваются в свой путь — путь освобожденного от страха и зла Человека.

На уровне структуры миф в силу своей поэтической многозначности умножает комбинации идей, а его недосказанность продлевает смысл. Если миф тотемический прочитывается здесь впрямую, то два других, углубляющих и связывающих поэму в более сложное и завершённое по смыслу целое, реализуются на уровне структурно-композиционном. Это — греческий миф поиска и стремления (миф о Фаэтоне, вынесенный автором в эпитаф, а также в эпилог и образующий некую надструктуру, всеобъемлющий смысл). Он кольцует и интонирует все повествование.

И, наконец, третий миф — миф исторический, реализуемый самой концепцией исторического развития, данной в поэме в единстве судьбы народности, нации и Человека в ней.

Показанная на самом излете праобщности, обреченная на гибель и забвение как антигуманная, противопоставленная Человеку, несет в себе те зерна надежды и вочеловечения, которые позволяют ей начать свое новое, уже историческое, активно деятельное существование на началах добра и любви. Движение от праобщности к высокоорганизованному сообществу показано здесь не как безусловно поступательное, а как кольцевое. То есть прогресс должен находиться под контролем человеческих начал, Советы, вынесенной в адыгское название поэмы. Миф тотемический и миф Цивилизации существуют на общем поле Истории. Без этой своей идеи поэма стала бы просто иллюстрацией, древней мистерией.

Если в поэме каменный век и цивилизация противопоставлены на уровне экзистенциально-поэтическом, то в цикле стихов «Ракетодромы» и «Молитва Солнцу» это противопоставление скорее публицистическое. Энергия и поэзия мифа здесь также участвуют, но в «обратном эффекте», в уродливых фантазмагориях глобального абсурда атомной войны. Цивилизация в логическом своем завершении как необратимая машина самоуничтожения, иронически наделена здесь созидательными природными свойствами: ганки, «разминающие суставы», уподоблены динозаврам, но не в виде разовой метафоры, а живут их жизнью, в бетонных пещерах, вместо каменных, даже наделены детородными функциями, как и ракеты, которые «вскормлены бомбами». Эротика усиливает иронию, сталкивая пещерное и атомное сознание, природу и культуру, и в то же время создает некий дополнительный новый эффект, основанный на «чувственном, рефлекторном восприятии, провоцирующем эмоциональное переживание». Поэт словно идет предпосылки гармонии между явлениями природы и техники (детеныши трав и детеныши ракет), стараясь приручить, вочеловечить «коды» и «триоды», вдыхая лирическую жизнь в столь

нелирические объекты, как бетонные пещеры с размножающим чревом. Но лирика оборачивается сарказмом, вскрывая абсурд такого уподобления, несовместимость и самоубийственность их существования. Здесь, в отличие от поэмы «Каменный век», метафоры из мира природы чисто рациональны, основаны на приеме, примыкая к традиции, использующей эротику как один из ликов безобразного, античеловеческого, имеющего отношение к «концу света», к упадку цивилизации (приведем здесь видеоряд из современной и классической живописи «Капричос» Гойи, карикатуры Домье или «Гернику» Пикассо, стихи Г. Аполлинера). Если поиск эгогармоний — традиция новой русской поэзии XX века — Н. Заболоцкого и В. Хлебникова, то здесь — это пародия на традицию, доводимая до плаката современными поэтами («Мама и нейтронная бомба» Е. Евтушенко, «Бунт разума» Д. Кугультинова, «Слово о мире» Игоря Шкляревского).

Итак, мифологизирование как на уровне поэтического образа, так и на уровне формотворчества расширяет сферу изобразительную и смысловую в поэзии Х. Бештокова. Не являясь изобретением современной литературы, оно тем не менее все активнее вводится в сферу самого процесса поэтического мышления, из формы уходя в смысл. Если под современностью мышления понимать тягу к обобщениям, к интенсивной выразительности, достойной времени.

1986

### «ВЕСЕЛЫЙ МЕД» АЖДАУТА НОГАЯ

Когда читаешь сатиру Аждаута Ногай (псевдоним ногайского писателя Найманова), то всегда кажется, что за его обличениями — не строгий взгляд некоего судьи, а исповедь автора в собственных грехах и душевных изъянах, крупных и мелких...

И, более того, именно в этой особенности — секрет обаяния его сатиры, да и заметности автора в большом потоке сатирической продукции сегодняшнего дня.

В том что автор не спешит отгородиться и предать анафеме своих отрицательных героев, — и есть признание такого свойства сатиры, как его исповедаемость, индивидуальность человеческого «я» сатирика, которая не может проявиться в одной только желчи и беспощадности.

Говорить о самих недостатках, обличаемых сатириком, — это значит не сказать ничего, ведь они существовали всегда. Важно вычленив их из современного контекста, бытового, социального, национального, ибо писатель обращен к нашему сегодняшнему дню, к своим соотечественникам.

Наши сегодняшние «родимые пятна», наши недостатки настолько вырастают из нас самих (часто не идеальных), настолько креп-

ко связаны с нашей повседневностью, с нашими традиционными национальными понятиями, которыми мы все еще дорожим и будем дорожить, что позиция сатирика, поражающего нас, а вместе с нами и себя сатирическими громами и молниями, была бы неестественной...

Поэтому его миссия — быть не над нами, а среди нас, его и не сразу распознаешь в рассказах Найманова в этом балагуре, наследнике острослова Беким-агая, разве только по меткости тех нечаянных оговорок, которыми он поражает цель сильнее, чем выстрелом в упор, по широте социального кругозора, по неподдельной озабоченности судьбой своих земляков, судьбой прогресса.

Современные пороки как будто накладываются в виде грима на лики парадно традиционных ногайцев, на их традиционное бытие, и оттого они кажутся более явными, чужеродными. Граница между старым и новым, лишь внешне усвоенным, и порождает эффект комического: «Таукбасов, молодой человек с бородой аксакала и волосами женщины»; «Клуб был старым, как гора, но совсем не таким прочным, и крыша грозила превратиться в общую папаху для всех зрителей»; «Мы с Саидом сидели у телевизора, который в современном доме заменяет очаг предков»; «Эльдар — молодой завскладом, а сумел уже обзавестись такой же фигурой, как у почтенного Саида, который 25 лет жарит шашлыки»; «А какой был дом у самого Бозы-Агая! Чтобы описать его, нужно быть великим поэтом или работником ОБХСС...».

К элементам «грима» относятся и характеристические имена и произзвища: Тентек (Дурень), Таукбас (Куриная голова), Ашар (обжора), Малсуйгенов (Любящий наживу) и т. д.

Сюда же можно отнести и старые словосочетания, образующие новые понятия: «одно очень суровое учреждение», «братство щелкающих дверцами собственных автомобилей»...

Пороки героев, которые затем перерождаются в современное мещанство, в начале своем всегда — исконно традиционны: так, извечная женская зависть в рассказе «Противная Кериме» — в условиях современного села, где материальное благосостояние стало далеко не последней категорией. Идеал Кошехан сузился до «не хуже, чем у других». Зависть помрачила весь свет в ее глазах, она находит себе утешение только в несчастиях ближнего и, напротив, раздувается в большой пожар при малейших его успехах: подруга Кериме давала ей в школе списывать — значит с умыслом; одолжила деньги на хрустальную люстру, а сама обошлась пластмассовой — тоже преднамеренно; вышла удачно замуж — назло ей, Кошехан. Купила машину и разбилась на ней — так ей и надо.

Родственная любовь (рассказ «Любящая тетушка») — тоже одно из незабываемых понятий в составе ногайского, а шире — горского кодекса морали. Как оно иногда трансформируется у совре-

менных мещан, по сути повторяя патриархальную модель отношения богатых родственников и ценнущих, мы видим в образе любящей тетушки, вызывающей у читателя гнев далеко не шуточный.

Горский культ «настоящего мужчины», с наслонившимся на него старыми буржуазными представлениями о мужчине-добытчике, которому все дозволено, становится в рассказе «Мы — настоящие мужчины» темой для создания развернутого сатирического характера.

Культ силы в очищенном виде, лишенный всяких моральных примесей, т. е. в условиях нравственного «алиби», порождает этакое суперменство, ограждающее себя национальными представлениями. Родословная этого явления рассматривается в рассказе на трех поколениях ногайской семьи, живущей в новое время. Система воспитания здесь построена на изоляции детей от влияния духовной среды — школы, общественного мнения, культуры, чтобы ничто не мешало их свободному развитию по закону «выживешь — человеком будешь».

Послужной список Алагеза пока довольно скромен: уход из школы, игра в карты на деньги, чистка товарных вагонов как средство добывания на жизнь после бегства из дома... Но он «гыжил» на волне погони за «длинным рублем» и из волчонка превратился в «настоящего мужчину», на присках заработал себе аттестат, затем диплом, обзавелся женой и всеми признаками благополучия: «Моя Гезельхан на черной машине ездит, куда ей надо. В магазин, правда, не ездит. Магазины ей сам все привозит»... Теперь он гордится своим «трудным» опытом и поучает молодых, а судя по терминологии, даже состоит где-то в аппарате.

Характер уже скомпенсировался в своих дурных свойствах и хороших задатках, так и не развившихся, социализация личности состоялась, только в худшем, зловредном для общества смысле, т. к. пример «настоящего мужчины» теперь повлияет на его сына и подобных ему недорослей.

Когда сын Алагеза Алтынтай, как некогда отец, убегает из дома, прихватив родительские 500 рублей, в возмущении Алагеза сквозь притворно-демагогическую апелляцию к школе слышится сожаление о своих воспитательных упущениях: «Нет, сначала домой принеси, много принеси...»

Итак, культ «настоящего мужчины» даже в наших современных условиях иногда получает широкое поле действия, нанося урон духовным началам общества, и сатирик пытается поставить заградительные знаки на его пути.

Вот, к примеру, еще одна «история души» — молодого завскладом Эльдара, живописный портрет которого мы уже приводили (рассказ «Ошибка»).

В промежутке между двумя звонками в роддом, где вот-вот должен появиться на свет его наследник, он обдумывает планы

его жизненного устройства. На пути будущего сына к ученому званию — высшему порогу пристижности — его отца Эльдара ожидают многие хлопоты; дружба с завучем и директором школы, дружба с сыном ненавистного ему Касболата — «скучного человека, живущего на одну зарплату», который пригодится при устройстве сына в институт, а потом в аспирантуру.

При этом он учитывает все возможные передвижения по службе, уходы на пенсию, расходы на ежемесячное дружеское общение... Пробивная инерция не сразу останавливается даже перед таким естественным препятствием, как сообщение медсестры о том, что произошла ошибка (сын родился не у него): «Ах, какую ошибку сделал! Надо было с главным врачом роддома тоже дружить. Тогда бы они все уже сделали, они бы постарались...»

Чадолюбивый отец семейства, может быть, с несколько повышенным семейным патриотизмом, «настоящий мужчина», умеющий отмечать все преграды на пути к благополучию, широкий человек, способный на многолетнюю дружбу (правда, с дальним прицелом) — разве это злодей в обычном понимании?

С такой же почтительной «любовью» автор лепит портрет дельца нового типа, маклера по строительству частных особняков, «короля добрых услуг», мастера Бозы-Агая.

В нем все значительно и таинственно, намекает на какие-то высшие сферы — и сорочка, и галстук с пучками поднежников на вишневом фоне, зеркальные лаковые туфли, и каждое слово на вес золота...

Наряду с пороками, явно связанными с нарушениями норм советской морали и законности, есть пороки которые сейчас принято объединять под общим названием «современное мещанство». Это — не всегда уловимые модификации старого зла, когда асоциальность, аполитичность гримирована под гражданскую заинтересованность; косность, формализм — под стремление к передовому; личное самоутверждение, деячество — под человеческую контактность, деловитость; мания престижности — под стремление к современности.

Особенно специфичны эти проявления мещанства в национальной среде, где они в значительной мере затушеваны условностями традиционных представлений.

И именно взгляд изнутри, готовность перевоплотиться в своего персонажа и быть с ним на ты позволяет автору дойти до сути самого явления, его породившего. В этом просматривается общая стилевая закономерность современной прозы, вбирающей в себя иронию почти незаметно и тем расширяющей возможности прямого вмешательства в жизнь. Ирония прочно вошла в подтекст современной прозы, как и вообще в восприятие современного человека, человека разумного и человека глубоко чувствующего, демократичного и социально активного.

В рассказе «Портрет дорогого друга» образ руководителя среднего звена Караяна Карасаевича подвергается сатирическому осуждению с четырех прицельных позиций. И это находит отражение в его композиции, состоящей из четырех «штрихов» к портрету. Здесь и техническая грамотность современного заводского руководителя, и отношение к молодежи, к новациями, особенности современного управления.

Как видим, дотошность народного остролова и мудреца Беким-агая в бытовых ракурсах не изменяет ему и в новых для него производственных ситуациях, хотя национальный «адрес» этих ситуаций всегда ощущается. Это доказывает, что все, что описывается, происходит на той же главной основе — ногайском селе — если даже это село станет промышленным цехом, городом или другой формой общественного прогресса. Проблема управления сельским производством («Тормоз») — это та же движущая во времена жизнь ногайского села, которая меняется «применительно к новому». В чем-то ускоренно, в чем-то замедленно, но не теряя при этом взгляда на перспективу. «Есть начальники, которые хорошо знают дело, но говорят с людьми только на языке горных лавин. Таких иногда уважают и никогда не любят. Есть начальники, которые не знают дела, но имеют сладкий язык двухнедельного ягненка, их иногда любят, но не уважают...» Образ руководителя, человеческая ограниченность которого тем не менее возведена в высокую должность, и естественные последствия этой ошибки показаны в рассказе «Тормоз». Конфликт рассказа происходит в особой атмосфере ногайского села, где все люди живут одной общиной, вместе трудятся, пьют на свадьбах, и потому каждому здесь отведено место не по чину, а по обязательным неформальным критериям села.

И вдруг на глазах всего села Кыдыр Ильясович обретает какой-то «кувшинный» голос, которым можно только поучать и требовать, набор особых поучительных фраз, утрачивает всякую коммуникабельность настолько, что каждое появление героя «на сцене», совпадающее в рассказе с моментами напряженного труда или нормального досуга, ломает ритм жизни людей, и потому метко и колко окрестили его «тормоз».

Людям нужно делать дело, и они быстро приспособились к этому «злу», играя с новым начальником «в поддавки». При его приближении их лица становятся любезны или скучны, как «прошлогодня стенгазета».

В сатире А. Найманова соединились и традиции иронической прозы 16-й страницы «Литературной газеты», и опыт газетного журналиста, и густой бытовизм ногайского фольклора, очевидно имеющего свои добротные смеховые традиции, ибо именно «мед традиции» ощущается в том, как непринужденно чувствует себя автор в самых разных интонациях юмора.

## НОВЫЕ УРОКИ СМЕШНОГО

(Сборник рассказов Ш. Алиева)

Само название сборника Ш. Алиева «Глазами видел, ушами слышал» («Кёз кёрген, кьулакь эштген») указывает и на жанр, и на время действия — настоящее. Автор как бы сразу «снимает» литературную условность со своих юмористических историй, подчеркивая их достоверность, натурность. Он осуществляет пробу нового жизненного материала, доселе не уловленного в литературно-традиционном виде, и поэтому жанр здесь творит сама жизнь в ее подробностях. Здесь в обилии ситуации, типичные для мещанина эпохи прогресса, детали вещей и детали портретов, будь это описание разукрашенных «Жигулей», неузнаваемо преобразивших облик их владельца, или портрет его самого (рассказ «Аманка»).

В рассказе «Тяжкий груз Теке» герой решил вот так вдруг оседлать Пегаса и заняться модным и престижным делом — писанием стихов и повестей, не желая отстать в чем-нибудь от своего приятеля Мусоса. А в рассказе «Хыйны дууа» эфенди, будучи навеселе и не отрываясь от хоккейного матча по телевизору, пишет магическую присушку просителю.

В народную речевую стихию рассказа о перебранке двух соседей Татлыхан и Мыстыхан, а также рассказа «Жалобы Апалистап» то и дело вторгаются современные слова-сигналы: ОБХСС, вытрезвитель, акт и т. д.

Итак, фон и ситуации вполне современные. Нашли ли они художественную форму? Если условно представить эту форму в виде следующей триады: видение — изображение — выражение, то тут надо сказать следующее. Наиболее сильными сторонами творчества Ш. Алиева (мы имеем в виду все его публикации в периодической печати, в т. ч. и не вошедшие в сборник) являются первые две части этой триады: видение и изображение.

Его рассказы можно отнести к разряду «сатирических портретов». Здесь — меньше действия, чем описания, меньше комизма положений, чем комизма внутреннего, идущего от характеров. В видении Алиева как бы синтез режиссера, артиста, а затем уже повествователя. В рассказах преобладает «визуальный эффект», а в авторе все время берет верх театральный постановщик, который осязает, почти физически, внешность предмета, его пластику, ритм. Герои его законченно портретны и красноречивы, даже когда молчат. Но иногда повышенные дозировки «изображения» бьют во вред «выражению», от которого зависит конечный худо-

жественный итог. Многочисленные характеристики от автора, монологические отступления, ремарки к происходящему, конечно, создают постоянный комический подтекст, но зачастую работают «сами на себя», а не на действие. Посреди исповеди героя автор перебивает ее авторским прямым тезисом, чтобы усилить характеристику героя, как бы боясь передоверить персонажу повествование, лишая его «свободы действия». Получается дублиаж, само действие пробуксовывает, описание и комикование, упоение автора деталями становится самоцелью, и действие не находит единственно правильного развития и концовки (так неопределенна концовка в рассказе «Хыйны Дууа», в пьесах «Соседки» и «Гютдю юсюне кьалач»). Роль концовки вынужден взять на себя милиционер, представитель власти.

Удачно, на наш взгляд, завершается рассказ «Аманка», комизм концовки здесь естественен и закономерен: герой так далеко оторвался от реальной почвы — от семейных традиций, от села, что не мог не быть посрамлен (в данном случае ишаком, которого он больше всего ненавидел и стыдился, сев за руль «Жигулей») — в финале ишак с громким ревом тащит на буксире застрявшую машину с владельцем на потеху всему селу.

Народная национальная основа юмора рассказов в том, что автор всегда судит пороки как бы коллективным народным судом. Мера порока в его рассказах — степень отрыва героя или явления от народной традиции. Очень органичны в речи от автора народные изречения, работающие на современный смысл, давая тому или иному явлению оценку с точки зрения традиции, включая его в систему ценностей народных.

Язык рассказов Ш. Алиева очень разговорен, отражает сегодняшний живой речевой пласт, услышанный на улице, в автобусе, за дружеским столом, на свадьбе, в ссоре двух соседак.

Кроме того, что речь героев узнаваемо современна и разговорна, она — функциональна, что особенно ценно для драматургии, тем более что часто в наших пьесах диалог сцеплен «на живую нитку», скорее логически, механически соединяя отдельные тезисы, заданные образом. Алиев же пишет не фразами, а блоками, жизненными картинками, несущими в себе типическое и в то же время каждый раз как будто случайно возникающими, саморождающимися.

Так же сценичны и артистичны внутренние монологи, которые иногда у него несут все повествование — «Жалобы Апалистан», «Любовь и нос». Это — целые маленькие моноспектакли, построены на внутренней драме героя и развиты во всех возможных оттенках и ракурсах.

В рассказе «Нос и любовь» автор свободно пользуется литературной условностью, чтобы глубже проникнуть в психологию ха-

рактера, умело соединяя иронию и лирику, ткань языка порой достигает прозрачности и легкости, соответствующей полуфантастической фабуле рассказа. Герой в рассказе воюет .. со своим носом, вставшим, как шлагбаум, на пути к любимой. К счастью, все оканчивается благополучно для героев.

Иногда эта языковая легкость приводит к излишествам и длиннотам.

Осознанно вводится Ш. Алиевым в национальную речь автора и персонажей современная лексика, отражающая феномен языкового кича, модной безвкусицы современного карачаевского мещанина: «госпремия», «наркоз», «стограмм», «пегас», «диплом», «шлагбаум» и т. д.

Целесообразно и органично включение в сборник юморесок двух пьес Ш. Алиева, которые с успехом идут «на театре» и в то же время являются фактом литературным, обогащая современную карачаевскую сатиру и жанрово, и содержательно.

Первая пьеса «Гютдю юсуне кьалач», в отличие от условно-притчевой комедии «Ходжа и Азраил», добротна реалистична.

Сюжет ее не нов: сына женят без его согласия на богатой, но глуповатой девушке, вокруг этого строятся козни родителями жениха и невесты. В финале зло посрамлено, брак благополучно расстраивается. Но сюжет этот крепко поставлен на добротную жизненную основу, как бы произрастает из нее самой и поэтому богат самыми разными жизненными «вариациями». И, хотя конфликт разрешается в легком комедийном ключе, он успевает раскрыть полнокровные характеры и ситуации и даже чреват, как всякая хорошая комедия, жизненным драматизмом. Нам одинаково понятны и переживания сына, которого «без него» женили и оказавшегося в неправдоподобной по дикости ситуации, и глуповатой невесты, которая искренне недоумевает и грустит по поводу холодности своего жениха (см. диалог жениха и невесты), и даже матери — резко отрицательного персонажа, неустанно и избретабельно строящей крепость достатка и благополучия для своей семьи со страстью, достойной лучшего применения.

Мы «сопереживаем» и отцу невесты — Хочалаю, который с веселой деловитостью покупает мужа для своей глуповатой дочери. Дело, видимо, в том, что Ш. Алиев добивается полной органики и полноты существования образов, особенно отрицательных, свободы их действия в пьесе. Пьеса создана с учетом законов сцены, и это приводит к соответствию все литературно-художественные компоненты — здесь нет тяжелящих действия монологов, она очень игральна, богата неожиданными поворотами действия, диалог экономен и выразителен, внутреннее действие непрерывно и переходит во внешнее действие незаметно, без швов.

И завершает сборник пьеса «Ходжа и Азраил», явившаяся основной постановки в драматическом театре с тем же названием.

Это — один из первых опытов на нашей сцене национально своеобразной интерпретации классического восточного сюжета о Ходже Насреддине, пьеса с ярко выраженной условностью.

В ней выразилось наиболее завершено заметное тяготение автора к условности, эксцентрике, пародии и получило цельное воплощение в рамках философской притчи гуманистического звучания. Здесь известные в мировом фольклоре анекдоты из циклов «Насреддин и его жена», «Насреддин и священнослужители», «Насреддин и смерть» — лишь строительный материал для общего сюжета, как бы завершающего «жизненный цикл» Насреддина. В пьесе перед нами разыгран эпизод о том, как Насреддин обманул смерть, перехитрив самого «ангела смерти» Азраила.

Но здесь важен не момент плутовства героя, не его изобретательность и ловкость. Мотив смерти дает автору выход к очищенному смыслу главной идеи — силы добра и братства людей, способной победить любое зло. Борьба здесь не облегчена плутовскими трюками. Насреддин попадает в безвыходную ситуацию, и выйти из нее ему впервые помогает не его собственная находчивость, а ответная любовь народа, сила людской общности.

В этом ценность и в этом новизна смысла карачаевской пьесы на вечный сюжет. Чудовищному цинизму и алчности служителей религии, их агрессивности, сочетающейся со слепым невежеством и легковерностью, противостоят только разум и человечность. Здесь фон и действие лишены восточной экзотики дворцов и базаров, с которыми обычно связываются насреддиновские сюжеты. В пьесе Насреддин — лидер бедных, он приобретает черты общечеловечности и вневременности. Присутствие в пьесе стихов О. Хайяма, хотя их взаимоотношение с авторским текстом не вполне исторически мотивировано в пьесе, делает гуманистическую направленность пьесы еще более прочитываемой.

В пьесе с хорошим чувством меры используются приемы литературной и сценической условности (она выдержана в стиле площадного театра). Звучащий в прологе и эпилоге диалог Насреддина с ослом как бы обрамляет все действие, так же как и песенки, написанные для спектакля в стиле современных зонгов. Фарсовый стиль диалога Ходжи с Азраилом, изобилующий лексикой Корана и наимоднейшими словечками (демагогия, бормотуха), игра слов на грани между «небесным» и земным», создают постоянный комический эффект, налагаясь на наш сегодняшний быт.

## «ПРОЩАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД»

(Повесть Эльдара Кулиева. «Минги тау». 1987, № 2)

Дебют Э. Кулиева (две публикации в газете и журнале и сценарий фильма «Раненые камни») был похож на «запланированное вторжение»... Слово его, словно долго тяготившееся невыраженностью, законченно артистично по свободе владения смысловым и музыкальным регистрами и прорывается к читателю, презрев все преграды опосредованной литературности. Оно заставляет вспомнить «киноязык» по свободе монтажа «фрагментов бытия», по экзистенциальной философичности «стыков» этих фрагментов, по наперу открытой эмоции...

Оставим в стороне фильм, в котором авторское лицо во многом опосредовано перипетиями кинопроизводства, и обратимся к его повести «Прощальный взгляд», опубликованной в журнале «Минги тау» (1987 г., № 2). Его «Слово об отце», посвященное Кайсыну Кулиеву, напечатанное в газете «Кабардино-Балкарская правда», являясь для нас, читателей республики, не просто эссе-воспоминанием, а глубоко личным словом, полным открытой мужественной скорби, в то же время очень протяженно по смыслу и несет уже в себе прообраз будущей повести.

О чем эта повесть? О поре отрочества, наибольшего одиночества, от которого не спасает эгоистическая любовь взрослых, занятых, в сущности, самими собой? О поиске друга? О драме творчества, стиснутого тисками безвременья? Или шире — о самом безвременье в судьбах людей, в судьбах общества? Или о чуде жизни, о бремени страстей человеческих, всегда соперничающих с «вертикалью духа»?

Все эти смыслы, наверное, «заложены» в самый план повести, но, скорее, на уровне «суггестии», так трудно уличить автора в конструировании и преднамеренности. И долго еще не покидает прочитавшего ее навязчивое ощущение неполноты прочтения, хочется вернуться к ней еще и еще. Такое ощущение «невычерпанности» при кажущейся его субъективности тоже «заложено» в самой повести — так много в ней, даже в нарушение законов искусства, самого автора, что кажется почти кощунственным и читать, и тем более препарировать ее анализом. «Здесь человек сторел...» — приходит на ум известное...

Реальное пространство повести сужено до театрально-условной малой площадки.

Окраина азиатского города, дворик с маленьким домиком, где происходят главные «акты» действия и где на всем житейском

лежит «особая печать». Здесь на равных с героями повести — поэтом Даньялом и его женой, вторичными персонажами, обозначающими «население» — Аришей и ее сыном Васей, живут и действуют, мученически погибают — Дерево, поросенок Гаргангюа, Вишенка, выстраивающие такой же реальный для мальчика ценностный ряд. В этом же ряду ценностей — фотография деда, которая отождествляется для Ильеса с памятью рода.

Весь этот ясный идиллический мир, созданный старшими взрослыми и имитирующий «счастливое детство», по их же вине терпит жестокое крушение, лишая мальчика одну за другой иллюзий. Четыре смерти, четыре жертвы за раннее и жестокое взросление души — такова диалектическая цена познания в этой нешуточной борьбе с ложью взрослых, с их идолами. И кровь здесь настоящая, а не клюквенный сок, как в символическом «балаганчике», хотя персонажи так же беззащитны. Мотив крови, жертвы, ножа, прикасающегося к живой плоти, — устойчивая деталь поэтики повести, значимая в драматически конфликтном детском сознании.

На этом максималистском пределе преодолевается неразрешимое для детского сознания расхождение между видимым и сущим в отношениях взрослых. Порезала себе руку, правда кухонным ножом, Рая, чтобы унять боль от измены мужа. Чтобы отомстить за смерть поросенка Гаргангюа, Ильяс бросается с ножом на Никанора, варвара новой формации. От ножа судьбы умирает «благородный рецидивист» Азик, который одарил Ильеса еще одной ненужной иллюзией и которого Ильяс причислил к своим друзьям. Образ матери Ильеса — Раи подан и романтически остренно, и приближен в сокровенные для героини минуты крупным планом. С ним автор как бы не в состоянии «справиться» художественно, ибо он — часть его самого. «Я верю лишь в материнских сыновей. Двойное наследство...» И еще: «Он (о Пастернаке) несколько не в своего отца — лучшее, что может сделать сын». Это сказано Мариной Цветаевой в высоком, творческом смысле. Ибо именно отталкивание от подражания ведет к учебе подлинной.

Вне этого, такого переливающегося, такого живого и загадочного мира существует и другая, реальная, взрослая, хотя и не менее абсурдная среда. Условный азиатский город, где живет оторванный от родины силой непобедимых обстоятельств Даньял — Большой поэт. Он — защитник Родины, парашютист с боевыми заслугами, о которых вспоминает, словно оправдываясь перед женой за не свою вину, работает завлитом в театре, снимает угол в чужом доме, в чужом городе, его не печатают. Он вынужден лгать перед самыми близкими, чтобы не лишить их надежды. Беспощадна здесь наблюдательность подростка, который становится очевидцем бессилия взрослых, и в этом тоже — жестокая

правота истории. Ведь он будет жить в более справедливом времени...

Время действия — начало пятидесятых... Ложь времени порождает абсурдность атмосферы, в которой живут действующие лица — взрослые. Редактор газеты, который отгородился от всех несколькими расхожими фразами, человек-маска.

Преуспевающий композитор Рашид с двумя дочками — тоже представители социального маскарада, лишенные в повести «нормального» языка.

Агент рекламы Сенькин, «человек не на своем месте», девочка — первое увлечение героя, словарь которой сплошь заимствовал у ее благоразумной мамы. Таковы беглые, но социально-знаковые персонажи среды, которые тоже вовлечены в орбиту мальчика, через него явлены.

С ними в повести почти ничего не происходит, потому что они — просто знаки, а не люди. Только одно событие в этой взрослой бездуховной среде — самоубийство директора театра, которое никак не объясняется из самой повести и потому — скорее символично, чем реально. Именно с него (последняя искупительная жертва, но уже знаменательная, возвестившая о наступлении перемен в жизни общества) начались все другие разрешения сюжета, все переломные события.

Семья Ильеса возвращается на родину. В прощальном параде на перроне персонажи. Но уроки прожитой с такой явью жизни не остаются в прошлом. Раздвинутая Ильесом «щель времени» не должна зарости, тревожа и беспокоя. «На свете все пройдет. На свете все останется...» — сказал поэт, вслед за Библией. А в категориях, применяемых Кулиевым-младшим, прозаиком, прошлое будет длиться «долго», «всегда».

1987

## РЕАЛЬНОСТИ АНТИВРЕМЕНИ ГЛАЗАМИ ПЕРЕВОДЧИКА

*(Летописная повесть С. Липкина «Декада»)*

Появление в печати повести С. Липкина «Декада», возвращенной «оттуда» — факт по нашему времени, стремительно снимающему запреты на литературу, более или менее закономерный, а вот факт ее написания может быть приравнен скорее к явлениям природного порядка, чем логического... Настолько тягуче нескончасмой виделась инерция общественного договора, касающегося темы дружбы народов, которая бы еще долго не нарушилась общими декларациями, никак не задевающими суть явления. Произросшая на этой почве целая литературная империя дружбы, не имеющая в мире прецедентов, нуждалась в другом показе, противоположном декларируемому, ибо абсурд не проверяется абсурдом.

Недостающая информация, доступная только свидетелю и участнику и поданная в синтезе личности, способной обобщать и философствовать, уже сама по себе учреждает возможность другого взгляда.

И слово С. Липкина, нарушившее тишину в столь деликатной теме, не может не быть претендующим на концепцию, а потому нуждается в пристальном рассмотрении заинтересованного читателя. Поскольку именно Кабардино-Балкария (а в основном обозначении в повести — Гушано-Тавлария) послужила «местом действия» и полигоном идей и фабульных узлов повести. «Все, о чем здесь рассказано, было на самом деле... и пусть вымышлены названия двух народов,— их судьбы не вымышлены, пусть персонажам даны другие имена,— персонажи существовали и существуют...»

Наш Нальчик-Гугирд, с его парком и памятниками, с его монстрами от политики и культуры, с его аномалиями, ведущими начало от тридцатых и существующими поныне, впервые стал объектом большой литературы, ибо своя, местная, довольствоваться или вульгарно-социологическим или романтическим изображением той же действительности. Первые персонажи нашей культурной политики предстали такими, какие есть на самом деле, а не условно буколическими персонажами заранее известного «конферанса» дружбы. И потому мы не можем себе позволить роскошь чтения вместо прочтения.

Да, для чтения здесь есть тот «обобщающий раствор», тот «кавказский интергал», по выражению А. Егорова, рецензирующего эту повесть в «Литературной газете», интересный и поучительный для стороннего взгляда.

Есть не вызывающая сомнения высота общечеловеческой позиции, мастерство синтеза эстетически разнородного материала. Действительно, и камера, и архив, и память сердца, и изощренный лингвистический опыт.

Что касается позиции, то мне, по кровной причастности к «тавларам», трудно объективироваться, ибо мне не может не импонировать защитительный пафос и отчетливо проявленное духовное сочувствие к самым малым и самым обиженным народам, оправдывающееся всей философской, библейской концепцией повести. Концепцией, по которой в повести строится своеобразная нравственная пирамида, и в ней — по восходящей — выстраиваются народы, более других подвергнутые немилости истории, в противовес их созидательной значимости, таланту, труду и терпению.

Взгляд извне, проезжающего или воюющего с нами, или сочувствующего в большей или меньшей степени, но всегда достаточно отстраненный, что сказывалось даже на условной общечеловеческой этнонима «татары» (или «черкесы», или «туземцы»), — заменял

более близкое знакомство и удовлетворял лишь то острое любопытство, которое может ассоциироваться с толпой петербуржцев или калужан при виде имама Шамиля. Немало способствовали этому и мы сами тем, что до сих пор не преодолели эту дистанцированность взгляда на нас, не выдвинув из своей среды прозаика, приравнявшего наше бытие к бытию мира и говорящего с человечеством на равных.

В отличие от исторического бытия, бытие, отраженное в «Декаде»,— близнее, еще не отболевшее бытие сталинских времен, дающее себя знать до сих пор непониманием из-за не разобранных «завалов» истории.

Поэтому здесь ищешь ответа на самые жгучие вопросы истории и разделительной, а не обобщающей трактовки события или персонажа, если иметь под ним в виду не только частные лица, а сами нации как личности, к чему так сильно тяготеет поваторская повесть С. Липкина.

И хотя рецензент повести А. Егоров заранее отмечает возможность для читателя искать здесь точные «адреса», ссылаясь на особенность жанра, в «реторте» которого неузнаваемо преображена вся конкретика, реминисценции нас настойчиво преследуют. И мы, не пренебрегая правом писателя на условность, пытаемся определиться в этом потоке, чтоб не стать снова жертвой экзотического взгляда и боясь, как бы в таком обобщающем растворе не смоделировалась еще одна общая модель на смену бывшим. Слишком натурны характеры и обстоятельства, и поэтому вивисекции над точно узнаваемыми персонажами в контексте нашего восприятия кажутся сработанными грубо и наспех, им, характерам, недостает непринужденности бытования в новом, уже художественном качестве. Такой же вивисекции подвергся и персонаж, «от первого лица» ведущий повествование,— переводчик Станислав Бодорский, который вполне мог быть самим Липкиным. Хотя тут анонимность и оправдана следующим обстоятельством: для человека совестливого и талантливого участие в индустрии перевода в том виде, который требовался для «декад», оборачивалось так или иначе нравственным подпольем. И не случайно именно личность переводчика становится в повести индикатором порочного смысла такой огосударственной дружбы и главным героем повествования. В некотором смысле сюжетослагающим, т. е. сюжет повести — скорее, метасюжет, основанный более на культурой, нежели жизненной реальности.

Отрицание культурой самой себя, приспособление ее «на вынос», идеологическое оборотничество, в ногу с таковым у вождей, прямая и подчеркиваемая зависимость от степени некомпетентности и прихотей вождей, снисходящих иногда до личного знакомства с той или иной национальной культурой...

Просветители религиозного толка спешно перекраиваются, пер-

выми усваивая, как писатель Азадаев, новые лозунги. Народное эпическое творчество попадает в опалу, и слагается на смену ему новый эпос, славословящий вождей и строй. Ломаются даже самые крупные личности — последние рапсоды, которым самой судьбой суждено было заложить здание новой культуры.

Но ведь судьбы эти — различны, и тут не последнюю роль играет масштаб индивидуальности, из которого и слагается «вариант судьбы».

Именно это иногда исчезает в «реторте» химического преобразования, и это жаль, потому что из-за нового обобщения аберрации подвергается вся концепция той или иной национальной культуры.

Так, Сулейман Стальский, теряя в своей неповторимости, будучи перенесенным на «тавларскую» почву, легко подменяет собой фигуру Кязима Мечиева, который как раз в эти годы не поддавался искушению конъюнктурой и гневно отрицал всякие фальсификации своих стихов.

Он выстроил свою трагическую судьбу сам, явив потомкам-поэтам нравственный пример, и сегодня снова стал стержневой реальностью своей культуры.

По сравнению с точным и совершенным духом Кязима, который совершенно необходим каждой национальной культуре, Алим Сафаров, должностующий изображать в повести ее залог и продолжение, попахивает «синтетикой». Слишком много в нем соединилось: юношеский максимализм, талант художника и прозаика, делающего уже первые успехи, правда пишущего на русском, неприятие культа предков, выражающееся в «запретной любви» к девушке Оле, поиск новой религии, и т. д.

Трудная работа самовосхождения возложена явно не на те плечи, и образ воспринимается как побочная ветвь, как бастард, нежели «законный сын» родной культуры.

Метаигра с реалиями оправдывает себя, скорее, в сатирическом слое повести. Об этом можно судить по тому, как универсальны и живучи поныне модели декадной действительности. Отсутствие достоинства у творческого сословия, которое удавалось сохранять лишь немногим (таким, как Кайсын Кулиев, Алим Кешоков), титанические страстишки и притязания, не соответствующие мере таланта, но определяющие в конечном счете литературную конъюнктуру...

Первые женщины-писательницы, раз выдвинутые да так и не уступившие своего поля, предьявляя «золотой рыбке» все более растущие требования... Воинствующие бездарности, своими руками творящие дутые репутации в нехитром заговоре с переводчиком... В первый раз взял в руки перо обличителя сам переводчик, чтобы поведать об этом, не оставляя зазора для той самой «презупции невинности», ибо свидетельство, как говорится, «с по-

личным». А что он сам-то при этом? — спросит вездливый читатель... Что ж, внутренние монологи Бодорского достаточно честны. Он — не борец, а винтик системы, использующий ее слабые места для собственного утверждения. Покаяние здесь отсутствует, он был просто наблюдателем, внимательным и, как выяснилось, пристрастным, заготовливая впрок детали абсурда для будущего... Что ж, такие примеры нам известны, и не только у литераторов, но и у общественных деятелей. Ведь от летописца требуется полнота и точность воспроизведения времени, а перед временем все равны...

# МЛВВ IV

## ИЗ КРУГА МОЛЧАНИЯ

### СНЫ ЧУЖБИНЫ

Такую боль не спрятать, о ней можно молчать, еще труднее говорить о ней через столько лет, казалось бы, покрытых травой забвения, правотой партийных съездов и исторических решений и наступившей вслед за ними оттепелью.

...Но тема выселения, словно по негласному общественному договору или чьему-то высшему велению, еще оставалась полудозволенной, еще оставались невидимые шлюзы, прорваться через которые было поступком, позволенным немногим.

И все-таки сердце балкарской поэзии билось вокруг главных вопросов народной судьбы. Конечно же (и в этом правота истинной поэзии), об этом не мог не написать, не разжаться с этой главной своей болью Кайсын Кулиев. Поэма «Завещание», опубликованная на балкарском языке в книге «Зеленые чинары» в 1963 г., так и не дошедшая до русского читателя (русское издание ее только готовится увидеть свет). Восьмая глава «Горской поэмы о Ленине», опущенная в переводе, последние стихи классика нашей поэзии Кязима Мечиева, написанные в Казахстане, стихи Саида Шахмурзаева и Керима Отарова.

Сегодня, перечитывая заново, воспринимаешь их как факт свежей периодики, ибо «Слову» (а именно в таком жанре они написаны) нужно, чтобы оно совпало со временем, совпало с читателем, чтобы был достигнут главный эффект слова — произнесенность. Дата издания poem — 60-е годы, когда уже можно было говорить об этом, но с оглядкой на невидимого редактора, — остается непреложным фактом как в сознании пишущих, так и в сознании читательском.

Тем достойнее урок подлинной народности и гражданственности в этих поэмах, приблизивший время гласности.

Закрытость времени (застоя, как его теперь называют, и централизованной гласности) только усиливает в поэме К. Кулиева «Завещание» праведный гнев поэта, как бы надломленного немолчаливостью исторической судьбы. Но не смирившийся и уходящий вглубь, в мучительные вопросы, в которых — вера, несмотря

ни на что. Отсюда, наверное, этот скорбный ряд кулиевских отрицаний-утверждений: «История родины — это не дерево засохшее... не черепки разбитого сосуда на свалке... не мертвая груда ржавого железа...» Они вложены в уста героя поэмы Харуна, пережившего революцию и две мировые войны, потерявшего на последней, Отечественной войне, сыновей.

Он впервые плачет за свою долгую трудную жизнь, не скрывая слез, потеряв все, что может потерять человек, — родину, и заклинает судьбу обратиться вспять и вернуть его могилу к родным камням.

Он умирает от старости и болезни, на чужбине, но не приемлет эту смерть как истинную:

По земле своей томящийся не раз, дважды умирает,  
О если б свалился я с утеса в Хуламе, на туров охотясь,  
Или молнией Элии был сражен...  
О, если бы камень тот, что на отца моего свалился и убил,  
Убил и меня, чтоб не увезли меня никогда из Хулама...

*(Подстрочный перевод)*

Видимость, слышимость родного пейзажа — единственная реальность, которая наполняет жизнь человека в изгнании. Тема пейзажа родины, насущности и красоты его для любимого человека, отторгнутого от ее пределов, — это как бы общее открытие и достояние балкарской поэзии, посвященной чужбине, — от Кязима («Серый камень сорвался с утеса...») до новых поэтов. Преодолевая прямую реальность, он переносится в сверхреальность сна, воспоминания.

Так, в поэме «Чужбина» Т. Зумакуловой:

Сны, сны — и воздух мой и пища,  
Жду не дождусь, чтоб начался закат.  
При свете дня — я только жалкий пищий,  
А по ночам несметно я богат...  
...И волчий вой, и чистый горный воздух,  
И трепет нежных розовых денниц...  
Мое ночное небо в ярких звездах,  
И сакля там моя стоит.

Пейзаж родины на чужбине, порожденный у Танзили Зумакуловой той же непроходящей болью, хотя само событие и транспонируется поэтессой на историю другого переселения — махаджирства, переходит в тему всеобщую — поэта и родины.

Вместе с поэмой о Назыме Хикмете поэма «Чужбина» образует дилогию, где Турция — чужбина для балкарца-изгнанника и родина для Назыма Хикмета. Потеря Родины здесь осмыслена, как потеря собственного «я», как потеря языка, а значит, и жизни, заключенной в нем. Но у поэтессы мучительный вопрос, не

находя выхода во время, которое «стоит во дворе», загнан на глубину философскую, экзистенциальную, к истокам смысла самого существования народа и человека в нем:

О, мука — знать чуть больше других!  
О, злая кара — дальше прочих видеть!  
Что делать? Виноватых в горе нашем,  
Быть может, лишь грядущий век найдет...  
А ты пока что пей из этой чаши,  
Из чаши яда, что дает народ,  
С ним вместе пей отравленную ёду,  
Ведь ты — частица своего народа.

И это — выход, как показало время.

И наконец, литература периода гласности. Она почти выговорила всю информацию, нигде не запечатленную, кроме как в памяти народа.

...Как отдаленные раскаты канонады, открывающие тему,— статья Даниила Гранина «О милосердии», где черным по белому были названы балкарцы и карачаевцы как пострадавшие от исторической кривды...

Повесть А. Приставкина «Ночевала тучка золотая», стихи Бориса Слуцкого, напечатанные в журнале «Знамя» (№ 1, 1988 год), о народе, помещенном в товарные вагоны по чудовищному произволу:

А все-таки народ! И нету,  
Когда его с земли стирают,  
Людского рода и планеты:  
Полбития они теряют.

Посвященные Кайсыну Кулиеву, как и слова позднего покаяния, сказанные балкарскому собрату по перу Константином Симоновым в его последних записках, они свидетельствуют, как и стихи В. Высоцкого и А. Жигулина, о высоте соучастия с болью народа, которое, конечно, не было одноразовым актом великодушия и солидарности.

Но должен был сказать о своей боли сам народ, своим «обожженным горлом» сказать правду о себе. Ведь за эти годы полуправды выросло не одно поколение в этом народе, и правда о переселении отдалилась как некий исторический курьез. оставляя невосполнимое зияние в гражданском воспитании этих поколений. Тринадцать лет, обойденные молчанием, тринадцать лет «в столетиях истории балкарцев» ощущались пропастью, отделяющей их от естественного, как сама жизнь, как воздух, которым они привыкли дышать, братства и равенства народов нашей великой страны.

Это теперь переселение можно рассматривать, как очередную

акцию времен казарменного социализма и централизованного управления, при котором личности (и что там личности — целые народы) выносились «за скобки» с державным равнодушием.

«Национальный нигилизм» был общим стилем руководства, идущим от самого главного руководителя, отрицавшего даже свою национальную принадлежность...

Чудовищно, что сам народ, сознание которого было «зашорено» той же казарменной идеологией, мог участвовать в историческом процессе лишь пассивно, будучи его объектом, но не субъектом, и не мог осмыслить содеянное с ним изнутри себя.

Неисчислимые трагедии частных судеб, заставляющие вспомнить о вандализме далеких эпох: «Так случилось лишь в тьме времен, в дни Тимура или Чингиза», в исторической перспективе сегодня — меньшее зло (хотя какие тут могут быть точные измерения), чем урон, нанесенный самому духу народа: «Страшнее гибели, потери чести, несправедливость — горше всех обид».

И здесь убедительнее всего — не косвенное свидетельство, а прямое.

Думая о том, что же в конце концов определяет прочность и сохранность во времени произведения искусства, М. Пришвин писал о трех необходимых свойствах, которые должны в нем присутствовать. Первое — какое-то отношение к детству... Второе — это чувство Родины, культ матери... Третье — личность, то есть слово свое из себя самого, как у царя Давида...

В поэзии Кайсына Кулиева, несомненно присутствуют все эти три начала, во взаимном переплетении и обогащении. В признании же третьего «компонента» — личности — сошлись все, знавшие его и писавшие о нем; убеждали и объединяли всех вокруг него (список бы очень продлился) первородность соединения в нем поэзии и личности, которая всегда так ценима людьми и каждый раз уникальна. Она угадывалась безошибочно как взглядом «элитарным», так и взглядом друзей-литераторов, знавших и любивших его при жизни и «портретировавших» его потом.

«После Есенина я только в одном Павле Васильеве находил такие черты цельности, предназначения и отмеченности, как в Вас... Подлинность, чистота и сила Ваших оригиналов доходила через все подстрочные воспроизведения и передачи, значит, она лежала не в привычной повседневной прелести и документации народно-речевого оборота, а перерастала их и коренилась в обратном содержании сказанного». Это — слова из письма Б. Пастернака к нему в азиатскую ссылку, во Фрунзе. Вернее будет сказать, из переписки, длившейся с 1948-го по 1953-й. Страница жизни Кайсына, проявившаяся только сейчас по-настоящему, ибо в период декадного общения литератур, в котором Кайсын занимал свое номинально почетное место, была полузамалчиваемой реальностью. Из переписки явствует, что Кайсын на равных вошел в ту

«консорцию» литераторов, в тот круг общения, который окружал Пастернака. В письмах упоминается дочь Марины Цветаевой, которая должна была выслать Кайсыну Кулиеву рукопись романа Б. Пастернака для чтения, жена Тициана Табидзе, тоже репрессированного... Думается, что не только крайность и тяжесть судьбы объединяла этих людей, судя по серьезности доверяемых друг другу мыслей, по обмену автографами не напечатанных еще стихов. Вот последний, присланный Кайсыну Б. Пастернаком, символически кольцующий и перепику, и жизненный круг, пройденный ими:

А дни все грозней и суровой,  
Любовью не тронуть сердце,  
Презрительно сдвинуты брови,  
И вот послесловье. Конец.

(«Темные дни»)

Многие факты судьбы Кайсына и поступки, и многие напечатанные и не напечатанные вовремя его стихи похожи на проявляющиеся только со временем письма. И неопубликованная глава из отмеченной Госпремией «Горской поэмы о Ленине», и дружба с Пастернаком и Твардовским, и найденная и переданная вдовой поэта совсем недавно рукописная сшитая тетрадь из стихов, написанных тогда, фрунзенским июльским летом 1945-го, словно посланная будущему из-за невозможности не высказаться и невозможности быть услышанным другими.

Может, об этих стихах сказано Пастернаком: «Это не только выношено и выражено с покоряющей силой. Это — каждый раз изображение самой этой силы, хмурой, грустящей, плененной. Это — каждый раз новый ее образ в той или иной форме прометеевой скованности и неволи...»

Отсутствие прежних, оказавшихся призрачными, опор заставляет обратиться к более глубоким, лежащим на экзистенциальной глубине. Вера в справедливый исход адресована теперь тому, что не обманет и доступно каждому под солнцем, — траве, которая взойдет на могиле, несмотря ни на что...

Несоизмеримость глобального смысла трагедии всего народа, осужденного на исчезновение в истории, порождает высокую, коренящуюся в народе философию непротivления, осмысленного пацифизма, по которой зло может быть побеждено только изначальным мировым и природным порядком, заложенным, как идея, в самое его основание. В нем наравне и всегда существуют навет и хула, скорбь, Любовь и Слово. Так же, как молчание деревьев и скал, молчание воды.

Но человек не может не выполнить свое предназначение — скорбеть, любить и произнести Слово. Даже если оно отскакива-

ет от людей, для которых сказано, как стрела от гранитной скалы. Осознание, не разрешаемое протестом, как мертвая зыбь, где градации чувства уходят вовнутрь и преобразуются в несвойственные для человека-героя, владеющего миром и судьбой,— стыд, усталость, потерю чувства боли, цвета, звука. «Заложник позора», влачащий нескончаемые дни, он завидует героической участи Поэта, взнуздавшего коня судьбы и упавшего от пули,— Лермонтова.

## ПО СТЕПЕНИ ПРАВДЫ

Тема выселения балкарцев на наших глазах рождает литературу. И состояние литературы, хотя бы «количественное», дает уже возможность говорить о ней не по «степени актуальности», а, как это и должно быть, по степени художественности. Ибо, как мы в этом убеждаемся, на примере того же процесса в «центральной» литературе, требования наши к художественности неумолимо растут, и вот уже эпатазирующий новизной и смелостью роман «Дети Арбата» в разработке темы сталинизма попадает чуть ли не в разряд беллетристики для юношества, наряду с «Кортиком» того же А. Рыбакова, а в недосыгаемом арьергарде той же темы оказывается англичанин А. Кестлер с его «Слепящей тьмой».

В балкарской литературе, точнее в поэзии (ибо из прозы мне известна только рукописная повесть М. Кучинаева, а в драматургии — пьеса А. Теппеева «Трудный путь», поставленная в нашем театре), глубина «бурения» темы отнюдь не связана с хронологией написания и выхода произведений.

Написанные в период, когда литература балкарцев как таковая была официально упразднена и загнана в «стол», синхронные свидетельства трагедии — стихи Кязима Мечиева, Саида Шахмурзаева, Кайсына Кулпева из сшитой им рукописной тетради, опубликованные теперь, через 38 лет, хотя и помеченные фрунзенским летом сорок пятого...

Пронзительный и подлинный, написанный наедине с собой, почти без всякой надежды на опубликование, цикл Керима Отарова «Журавли вернутся» сегодня, на мой взгляд,— в самом центре.

В литературе «оттепели» — поэмах К. Кулиева, Т. Зумакуловой — документальную правду заменяет воплощенное в высокую поэзию отчаяние и вопрошание...

Можно только вновь пополнять и пополнять этот трагический счет, запоздалый по времени, но необходимый самому пароду для его дальнейшего существования.

Долг литературы, прикасающейся к этой святой обязанности,—

уйти от лежащей на поверхности «хроники», которая от повторения и варьирования начинает «обкатываться».

Сегодня повесть Анны Красноперко «Письма моей памяти» заставляет нас впервые заглянуть в страшную действительность еврейского «гетто», а воскресший роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба» — в газовую камеру, доселе бывшую за пределами литературы.

Моральная тяжесть изгнания для балкарцев — не меньше, чем тяжесть физических потерь и ужасов, и она взывает не только к оплакиванию, но и к осмыслению.

Иначе так и будут кочевать по произведениям, как опознавательные знаки темы, товарняки, мальчик, прыгнувший с поезда в поисках воды и обезумевшая от этого горя мать, невеста, которую увезли со свадьбы в комендатуру, — вызывая к отщепеню, но не находя достойного художественного воплощения. Ибо все эти трагические факты должны быть включены в цепь общенародной трагедии и нести весь ее смысловой исторический объем. Не до конца, но преодолевает обозначившуюся схему пьеса А. Тепеева «Тяжкий путь», персонифицирующая драму народа в судьбе Поэта, в сознании балкацев равной судьбе народа.

Не само бытие балкарцев в изгнании, а судьба нации, ее духа стоит здесь в центре, и личность Кязима Мечиева наиболее концентрированно вбирает ее в себя, с «проклятыми» вопросами, не находящими ответа. Само же бытие здесь не находит адекватного выражения и приходит в противоречие с условно символическим рядом, намеченным в сценах-диалогах: Кязима с голосами из прошлого. Персонажи и ситуации реального плана слишком плакатны и иллюстративны — и злодей-комендант, и невеста, и ее подруга, и добрые киргизы. Так что само бытие переселения пока что недосыгаемо для балкарской литературы, ведь бытие везде — бытие, даже в ссылке, даже в гетто, тем, что оно — живое и неоднозначное. Одни и те же действительные случаи, известные по народной молве, но не пережитые самим художником в «контексте жизни», на глазах превращаются в клише.

Видимо, эта задача — воссоздать само бытие — следующий этап в осмыслении этого периода истории, который должен пройти художественную обработку в обстоятельном, эстетически содержательном исследовании прозой.

Что же касается поэзии, то здесь нам кажется более продуктивным не панорамирование на сказовом уровне (пусть это и новый вид сказа), как это делалось до сих пор, если иметь в виду, например, поэму М. Ольмезова «Къара сабан» («Черная пашня»), перекликающуюся с поэмой «Осуят» К. Кулиева.

Литературе о выселении нужна была подлинная рукопись того периода, как доказательство непрерывного существования литературы. Даже в условиях, когда это кажется немислимым. Ибо

никакие реконструкции этого времени по отрывочным свидетельствам, по косвенным иносказаниям в отдельных стихах или даже поэмах, написанных позже, и транспонирующие это трагическое время в другие исторические «изгнания», не могут восполнить прискорбное отсутствие синхронного свидетельства... Так, значит, белое пятно? Значит, литературу можно на время упразднить, создав экстремальные обстоятельства?.. И вот рукопись из тех, что «не горят», по известному выражению, извлеченная на свет близкими Керима Отарова вместе с его недавно опубликованным письмом на имя Н. С. Хрущева.

Она обнаруживает, что именно он был в центре темы тогда, он, наедине с собой, осуществлял заказ народа. Дело не в подробностях и не в их сенсационности. В мартирологе бед народных снова и снова открываются превосходящие друг друга по жестокости и абсурдности факты, кажется, им «несть числа».

Цикл Керима Отарова «Журавли вернутся» — это и дневники, и зарисовки, и раздумья. Но это прежде всего и без сомнения — настоящая Поэзия.

Первое условие такой поэзии — личность... Лирик, пишущий сердцем, первое лицо в писательской организации республики, солдат, всей мерой «соучастия» испытавший войну, без ноги вернувшийся домой и разделивший от самого начала участь каждого из этого народа, — от того скорбного пути в товарняке до возвращения... Трагедия его как государственного человека, как солдата, ответственного за судьбу страны и ее Победу, как Коммуниста, религией которого была вера в нерушимость и справедливость строя, — вдвойне отягощена. За годы изгнания он познал самые низкие пределы унижения человеческого, ставшего гражданским унижением, и переплавил их в своем скорбном и мужественном самостоянии в высоты духа. «Высоты унижения» — приходит на ум оксюморон, как, например, «черное солнце» или «живой труп».

Его стихи «Разговор с тягловой лошадкой» — это разговор с «братом во человечестве», которому он немного завидует, несмотря на сходность судьбы; оба они тянули достойно жизненную ношу («Ты тянула грузы — я воевал»), оба они изгнаны: та — из стойла, он — с родной земли. Он зовет ее отдохнуть под сень придорожного дерева, но вспоминает при виде коменданта, что ее судьба — все-таки чуть полегче, потому что комендант из них двоих будет к нему беспощаднее

за то, что без спроса ушел из села,  
за то, что прилег отдохнуть у дороги,  
за то, что от зноя спрятался в тень,  
за то, что поделился болью с ней, лошадкой..

*(Подстрочный перевод)*

Не думаю, что поэт при этом философствует в духе христианских или мусульманских «житий святых». Скорее всего, он опирается на уроки самого ближнего предтечи по поэзии и страданиям, выпавшим на долю Поэта,— уроки Кязима. Говорят, что Кязим знал даже суму, и не это ли знание о чужом страдании вылилось у него в стихи, сказанные «Воробью, который зимой сел на моем дворе», «Стихи, сказанные моему ослику»?

Также завидует он (ведь для обездоленного зависть — чувство, скорее, естественное) ласточке, которая вернется с чужбины и найдет свое гнездо неразоренным, журавлям, которые вернутся домой, «принеся с собой весну»...

Стихотворение «Журавли вернутся» стало названием цикла, неся в себе как бы опорный образ.

Много журавлей рассеяно в мировой поэзии, посвященной изгнанничеству, в стихах, в романсах, народных песнях. Но журавли Керима Отарова отмечены метой конкретных обстоятельств:

Словно пряжи клок, чернея в небе,  
Плывут в нем журавли,  
Нет в небе комендантов, границ,  
Не знают они про неволю.

И все же снова в родные гнезда  
Вернутся они, весну с собой принеся,  
А меня в мой аул, к родным камням  
Не отпустит комендант, подорожной не даст...

*(Подстрочный перевод)*

Мы не стали бы об этом унижении говорить отдельно, если бы в поэзии Керима Отарова оно не означало целой революции. Именно для его поэзии...

До сих пор Поэзия балкарская не могла вырваться из пут зашоренного сознания — столь велика была сила казарменной нормативности, определяющей темы поэзии (названия стихов и сборников говорят сами за себя), целые блоки политического словаря, общеупотребительные тогда и даже проникшие в «тайные тайных» поэзии — процесс творчества. Изгнание всего народа «от имени» государства, осознанное не сразу и не до конца, постепенно лишило поэта опоры на привычное и естественное «государственное мышление», в единстве, а не в разрез с которым он ощущал свое поэтическое призвание как певец нового строя. Познание заменяли готовые понятия «партбилет», «родина», «солдат партии», «Победа» и т. д. Теперь все они проходят перепроверку, центр переносится с общественного на личное самопознание. Поэт, до конца преданный идеалам юности и зрелости, достигает этого не полной смелой координат, а их смещением. Родина малая потеряна, но большая — остается, она только видится теперь в образе не-

справедливой и разгневанной матери, на которую нельзя обижаться. Поиск обидчика смещен в неопределенный образ зла, темный и временный. Волевой импульс, который призвал бы в нормальных условиях к бою с видимым врагом, — потерян, потому что зло тотально и невидимо. Поэтому на смену волевому протесту приходит сетование, в котором одновременно, в сложном единстве — жалоба кому-то неведомому, вера, надежда. Отсутствие прежних, оказавшихся призрачными, опор, заставляет обратиться к более глубоким, экзистенциальным и вечным.

Вера в справедливый исход адресована теперь судьбе. Это почти религиозная вера, с той разницей, что бог здесь — правда и справедливость. Это опять — возвращение к Кязиму, через круги переустройства общества, через круги исторического опыта. Видимо, философствуют и прозревают истину — не от хорошей жизни...

Кязимовское вопрошание в момент испытания народной судьбы, непосильного для разума одного человека, действует не на уровне исторической рефлексии, а уходит на глубину рефлексии поэтической, и приходит к открытию тех же исторических истин: на свете нет плохих наций, неправы законы, кто бы их ни создал...

Характерно это отаровское «кольцо» в стихе — сетование, в котором чрезмерность, сопровождающее ту или иную лирическую или сюжетную ситуацию, и в конце — надежда, без которой не стоит жить и тем более писать стихи. Она, надежда, размыкает безвыходную как в нравственном, так и в бытийном плане ситуацию во всех стихах.

Повторяющиеся символы неволи — комендант и подорожная, которая далека, как «звезда в небе», — это уже навязчивые образы, как образ клетки в тюремной поэзии или образ часового. Замкнутое построение в его стихах, не могущее быть преодоленным извне, часто порождает эстетику сна, воспоминания, также характерную вообще для поэзии неволи или изгнанничества.

Новое качество отаровской поэзии изгнания — плотность поэтического письма:

Как думы, плывут тучи,  
Как вэданики с черной вестью —  
спешат реки,  
Как звезды — далеки от нас надежды,  
Как невольники — печальны сердца.

Не сдержать странникам туч,  
Не остановить им рек,  
Людей невольниками только  
Неправда делает,  
Их надежды и сердце в плен  
Заключат...

*(Подстрочный перевод)*

Если первое условие, позволяющее быть поэзии Керима Ота-рова в центре темы выселения,— это личность, то второе усло-вие — сам состав поэзии.

На всем цикле — дыхание эпоса, связующего вместе и панора-му, и ее фрагменты.

При этом все лирические ситуации уникальны и в единствен-ном роде, ибо это все-таки высокая лирика, а не публицистика.

Эпическое здесь — в логике сцепления лирического материала, в достигаемой полноте целого. Если вернуться ко времени написа-ния цикла, то удивляешься угадыванию акцентов — правовых и моральных.

Создавая образ неправого пашествия в глобальных поэтиче-ских образах, поэт не упускает из виду, как это происходит,— без понятий, без свидетелей, без общественных защитников и обви-нителей...

Народ, в свою очередь, не оказавший сопротивления, не полег-ший на родной земле, подчинившийся нелепому приказу «отца народов» и насилию...

Народ, у которого «златорукие мастера» остались без дела, а земледельцы меняют саван на кусок хлеба; старики его пережили своих сыновей, погибших в солдатах или партизанах; раненые солдаты, скончавшиеся во время «этапа», а не от вражеской пули; их награды за войну, которые по достоинству уже не равны таким же медалям и орденам в день Победы на груди других солдат; пастух, который в тесноте товарного вагона, едущего в ссылку, грезит об отаре, голодной и запертой в пещере.

Это — панорама. А вот фрагменты, которые тоже — впервые в его стихах. Невольничий рынок, где хозяйства отбирают прибыв-ших ссыльных, пригодных для работы.

Сбившиеся в кучку старики, дети и инвалиды, оставшиеся по-сле «отбора», над которыми сжалились местные крестьяне, дав восторжествовать закону милосердия и человеческого родства.

«Паломники», чуть свет после бессонной ночи идущие в кант-скую коммандатуру, чтоб отметить в тетрадке для спецпереселен-цев, побросав домашние и колхозные дела. «Старик-чеченец», «Карачаевский мальчик», «Бледная девочка» — галерея портрет-тов «оттуда», каждый из которых взрывается болью и сознанием бессилия.

«Старик-чеченец» основан на подлинном сюжете жизни. Ли-рический герой слышал о нем в детстве, о красном партизанине, потом абреке. В 1944 году он встречает его лежащим у Ошской дороги, ослабшим от голода. Отдав содержимое хурджуна стари-ку, он уходит от него, оставив как на поле битвы друга, не зная, что уже не сможет забыть его и слово «Кавказ», которое он про-щептал. Слово, которое тогда звучало, как «преступник», «вор». Время потом вернуло его гордый смысл. И уже теперь, после воз-

ращения,— «Жажду встречи с тобой, старик, если жив... Если нет,— пусть ветер родины донесет ее привет на твой последний приют...».

Записи в этом эпосе-дневнике велись регулярно, как записи Нестора о «смутном времени», о безвременье, когда мысль гражданская и мысль поэтическая были погружены в сон, и жизнь даже не казалась испытанием, ибо конец испытания всегда обозначен. Ведь боженька Суслов сказал: «Закон обратной силы не имеет. Вы там — навечно».

Зрелость и гражданское достоинство мысли поэта — в его антисталнинских стихах, как бы завершающих цикл,— «Перед судом», «Воспоминание».

В дни, когда беззаконие было явью и реальностью, судьей и прокурором, сама целостность и реальность бытия в сознании поэта подвергаются сомнению, и эту цельность и реальность он восстанавливает по воспоминаниям, по незамутненным картинам детства, оставшимся самой яркой явью.

Здесь нет истории, все сиюминутно, как фотография, и в то же время монументально. Не до ретроспекций, настолько драматична сама жизнь. И только могилы громче всего говорят о связи времен — те, что остались там, на родине, вызывая об оставленном очаге, и те, что здесь покрыли чужую землю:

Если печаль, что вобрали эти могилы,  
И обиды прольются дождем,  
То смоет он зла крепость,  
Даже камня не оставит этот поток...

Я знаю, что слова мои не по душе придется,  
Да и сам не стремлюсь пайгамбаром прослыть,  
И все же, если без доброй надежды остаться,  
Где силы взять, чтоб жить на земле?

Эти могилы, что с прошлого года остались,  
Успели зеленой травой надежды зарасти.

Я иду в раздумье вечерней дорогой,  
И дом, и погост справедливой судьбе вверяю...

*(«Карачаевское кладбище». Подстрочный перевод)*

Итак, эта исповедь непокоренной души, вместившая в себя лептись страшного безвременья,— подвиг, который Керим Отаров унес с собой, не дожив пятнадцати лет до опубликования своей книги. Время вернуло письмо, обращенное к нам, к будущим, и оказалось милостивым к этой честной и мужественной исповеди.

Не время, а читатели предадут забвению любые попытки спекуляции на теме, ее присвоения не по праву личного знания, участия в событиях. Или уж тогда нам нужен будет свой Кестлер, свой аналитик и историк, который бы смог прозреть истину и смысл сквозь время, но где он?..

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Монодиалог провинциального критика	5
<b>Глава I. САГА О ЖАМАУАТЕ</b>	
Древний перекресток нового романа	9
Восходя к истории и к жанру	15
«И города из нас не получилось...»	30
«Не слепок, не бездушный лик...»	42
<b>Глава II. ЧЕКАН ФОРМЫ И СМЫСЛА</b>	
После Кайсына	47
Горизонты гражданственности	71
<b>Глава III. ...НЕ БОГИ НА ГОРЕ... (Портреты и рецензии)</b>	
«От немоты к рождению монолога...»	79
Патетика достоверности	88
Возвращение всадника	96
Он оставил нам свою судьбу <i>Муса Батталов</i>	99
«Хочу любить еще больше» <i>У. Каналов</i>	125
«В одном и том же мире...»	128
Время мифа — настоящее <i>(У. Бештаев)</i>	132
«Веселый мед» Аждаута Ногай	136
Новые уроки смешного	141
«Прощальный взгляд» <i>(Э. Куршев)</i>	145
Реальности антивремени глазами переводчика	147
<b>Глава IV. ИЗ КРУГА МОЛЧАНИЯ</b>	
Сны чужбины	152
По степени правды	157

Литературно-художественное издание

**Фатима Анваровна Урусбиева**

**ПОРТРЕТЫ И ПРОБЛЕМЫ**

Эссе

Литературные портреты

Статьи

Рецензии

Художник *О. А. Кесарева*. Художественный редактор *В. Л. Захохов*. Технический редактор *Л. А. Тлупова*. Корректор *Е. Е. Терушкина*. ИБ № 2620. Сдано в набор 07.06.90. Подписано к печати 29.10.90. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 9,53. Усл. кр.-отт. 9,53. Уч.-изд. л. 10,77. Тираж 1 000 экз. Заказ № 4845. Цена 75 к.

Издательство «Эльбрус». Нальчик, ул. Адмирала Головки, 6. Полиграфкомбинат им. Революции 1905 года Госкомиздата КБАССР. Нальчик, пр. Ленина, 33